

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI CULTURE E CIVILTÀ

SCUOLA DI DOTTORATO
INTERATENEO IN STORIA DELLE ARTI

DOTTORATO DI RICERCA IN
BENI CULTURALI E TERRITORIO

Sotto mentite spoglie: il criptoritratto in Italia tra Umanesimo e Rinascimento.

Casi esemplari e proposte interpretative

Coordinatore: Prof. Silvino Salgaro

Tutor: Prof. Enrico Maria Dal Pozzolo

Co tutor: Prof. Attilio Mastrocinque

Dottoranda: Valentina Castegnaro

CICLO XXVIII

Matricola: VR375222

Can't wear my mask
your first, my last
(Eddie Vedder)

INDICE

Premessa	7
----------	---

PRIMA PARTE

I. Introduzione	17
I.1 Ai margini di una definizione: cosa è e cosa non è un criptoritratto	17
I.2 Di ritratto e di criptoritratto	41
II. Dalle biografie degli artisti alla ricostruzione di un fenomeno	49
II.1 Nero su bianco: le immagini <i>velate</i>	49
II.2 Un primo setaccio	55

SECONDA PARTE

III. Attorno all'universo religioso. Una duplice rappresentazione di sé	81
III.1 Il punto di vista della Chiesa	81
III.2 Celarsi per apparire	87
III.3 "Sub specie sanctorum"	97
III.3.1 L'abito come specchio dell'anima	99
III.3.2 La maschera entra nello studio	113
III.3.3 Declinazioni al femminile	119
III.3.4 Bello come un dio	123
III.3.5 "Guardala, guardala, scioglie i capelli..."	128
III.3.6 Tra santità e autopromozione	135
III.3.7 Altro che anonimi astanti	151
III.3.8 <i>Tableau vivant</i> di famiglia	166
III.3.9 È tutta devozione?	173
III.4 Ritratti <i>in disguise</i> con Sacra Famiglia	180
III.4.1 Discretamente Nicodemo	188
III.4.2 Rivestirsi d'anonima umiltà	200
III.5 In panni altissimi	211
III.5.1 Sui passi della Vergine	212
III.5.2 Volti dell' <i>Imitatio Christi</i>	231
III.6 Duelli e decapitazioni. Perdere la testa di qualcun altro	241
III.6.1 Suo malgrado, Salomè	247
III.6.2 Giuditta e le cacciatrici di teste rinascimentali	266
III.6.3 David, o del trionfo malinconico	321

Appendice. <i>Antologia dalla letteratura artistica</i>	349
Indice delle illustrazioni	397
Bibliografia	407

Premessa

Argomento del presente lavoro è il fenomeno del cosiddetto criptoritratto, studiato attraverso le sue manifestazioni pittoriche tra Umanesimo e Rinascimento, con un'attenzione particolare agli sviluppi nel Cinquecento. Con il termine criptoritratto s'intende quella consuetudine artistica per cui l'effigiato, all'interno di un ritratto autonomo o di una composizione articolata (per lo più dipinti), si mostra "nei panni" di qualcun altro.

Il nucleo della ricerca si snoda lungo un arco temporale che copre circa duecento anni, dagli inizi del XV secolo fino al 1610 della morte di Caravaggio. Tale data emblematica, scelta quale termine ultimo a suggellare l'epoca rinascimentale, è parsa significativa in quanto indice di un mutamento, nonché di un forte cambio di rotta, per quanto concerne l'universo dei ritratti "in veste di". Sebbene infatti le origini del fenomeno siano da rintracciarsi verosimilmente altrove, in particolare in età antica, le sue attestazioni si sono moltiplicate, per numero e rilevanza, proprio a partire dagli albori umanistici. Fino alle soglie del Barocco è possibile seguire la traiettoria d'una prassi diffusa e dai tratti coerenti che ha saputo adeguarsi di volta in volta alle esigenze, alle peculiarità (persino alle mode) di questi due secoli. Non mancherà, quando opportuno, qualche sguardo *oltre*, al di là dei limiti temporali fissati, a segnalare fin dove ci si sia spinti e in quale misura possano essere registrate ulteriori rilevanti novità. Geograficamente la ricerca abbraccia invece i confini della Penisola italiana nel suo assetto delineatosi in epoca moderna, annotando il persistere del fenomeno all'interno delle dialettiche delle diverse corti signorili, nelle città dominanti, così come nei grandi centri religiosi fino al cuore stesso della fede cattolica con le imponenti imprese papali. Tale respiro "nazionale" non disdegnerà talvolta alcune incursioni al di là delle Alpi quando un confronto si paleserà urgente e fertile all'argomentazione: ulteriore segno tangibile di come gli scambi tra Nord e Sud dell'Italia si esplicassero anche in siffatto frangente. Una serie di monografie e studi specifici sulla consolidata presenza del ritratto 'allegorico' in ambito francese (che ebbe tra i propri committenti soprattutto regnanti, con le rispettive consorti, all'interno delle loro corti) – terreno più volte battuto dalla critica – ha fornito indicazioni preziose anche al presente lavoro suggerendo, *in primis*, alcune valide tracce di lettura sulle quali riflettere.

La scelta dell'argomento ha viceversa una prima ragione d'essere legata proprio alla mancanza d'uno studio organico che abbracci il fenomeno – in relazione alla realtà italiana Quattro e Cinquecentesca – nella sua totalità e che sia in grado d'indagare a largo spettro le motivazioni di simili immagini *velate*. Ad oggi, infatti, le molteplici ragioni sottese alla committenza, realizzazione e fruizione (al pari delle logiche sviscerate dalla trattazione teorica) del genere 'ritratto' sono state approfonditamente indagate in svariate occasioni. Pure le modalità di rappresentazione dell'*io*, diverse a seconda del soggetto e della destinazione del manufatto, sono state oggetto di analisi attente e circostanziate. Per contro, poca fortuna ha incontrato la discussione in merito al criptoritratto: eccettuati articoli e monografie, saggi e contributi specialistici – dedicati a una figura di pittore o a un caso puntuale – esigui, e perciò preziosi, risultano essere gli affondi relativi alla suddetta problematica.

Pur saldi nella convinzione che il tema abbracci sia l'universo religioso che l'ambito eroico-mitologico e che ogni distinzione in tal senso risulti foriera di ulteriore confusione – lessicale e contenutistica – la presente ricerca verte esclusivamente intorno al primo aspetto. Le fonti della letteratura artistica, almeno in questo frangente, non mentono. Se già una prima ricognizione evidenzia una netta preferenza per i travestimenti in veste religiosa, la predilezione accordata a siffatta opzione risulta manifesta a un esame più approfondito. Tale disamina restituisce infatti, immancabilmente, una pluralità di voci in cui la lingua della fede viene parlata e declinata – a volte, verrebbe da dire, piegata alle proprie esigenze – a visualizzare attitudini e prerogative altissime di tutti coloro che ne furono protagonisti. Un'analisi del fenomeno criptico in età moderna non può prescindere da tale, precisa, presa di coscienza: il nucleo della ricerca ruota intorno agli episodi delle Sacre Scritture, saccheggiando indistintamente Antico e Nuovo Testamento. E verte parimenti, come si vedrà, anche attorno a celebri figure di santi e campioni della fede che seppero distinguersi e diventare, ancora in vita, modelli da imitare (anche su tela).

Sarebbe risultato altresì quanto meno curioso, agli occhi dello studioso che si accosti non solo alla pittura ma alla cultura *in toto* del Rinascimento, che il travestimento mitologico potesse essere del tutto assente dall'orizzonte di artisti e committenti vissuti a cavallo tra XV e XVI secolo. Accanto a un indubbio – e, come detto,

abbondantemente documentato – anelito religioso, proprio l'età umanistica prima e quella rinascimentale poi, in taluni ambiti e ristretti circoli, avevano eletto, infatti, l'antichità con il suo bagaglio di conoscenze quale modello ideale al quale conformare la propria esistenza e, per certi versi, anche il proprio singolarissimo modo di presentarsi ai contemporanei. Anzi: com'è insito nella pratica ritrattistica e nel suo legame con la *memoria*, anche e soprattutto ai posteri. L'orizzonte culturale, tramutatosi in bacino di riferimento ideale e figurativo, si è nutrito per secoli anche delle imprese, delle virtù nonché delle caratteristiche morali e fisiche che gli uomini della Rinascita hanno saputo ri-scoprire accostandosi – dopo quello che ai loro occhi era sembrato il buio medievale – all'epoca antica. Un segmento storico quest'ultimo in cui rinvenire veri e propri modelli, al pari di tanti altri campi del sapere e della cultura, a cui gli uomini colti del Quattro e poi del Cinquecento guardavano con ammirazione e spirito di emulazione. Quasi sempre si tratta di richiami palesi e intenzionali a largo raggio in cui stupisce rilevare, almeno a un primo impatto, la scarsità o l'assenza del fenomeno del criptoritratto in veste mitologica.

Una simile premessa d'inquadramento ha pertanto suggerito a lungo – nell'ottica di questo studio – l'eventualità di reperire la presenza di ritratti *velati* anche nella stessa epoca antica: non fosse altro che per istituire una continuità atta a capire se le ragioni più autentiche sottese ad alcune immagini 'allegoriche' cinquecentesche andassero vagliate tenendo sullo sfondo – o in prospettiva solo apparentemente lunghissima – alcune delle prerogative che informarono i possibili esempi originari. I quali a questo punto, qualora confermati, si configurerebbero come dei veri e propri capisaldi, quasi degli archetipi, utili a legittimare non solo le matrici iconografiche ma anche le logiche più profonde a spiegazione del fenomeno. Alla ricerca pertanto di quella “memoria dell'antico nell'arte moderna” (prendendo a prestito la definizione dal titolo di una raccolta di saggi sul tema curata da Salvatore Settis) che anche in relazione al criptoritratto fosse stata in grado di dispiegarsi in forme nuove al cospetto di una classicità intesa come elemento indispensabile per organizzare e immaginare il nuovo tempo e raccontarlo con un linguaggio, formulato sugli antichi, che risultasse vincente. La ricognizione nell'universo prima greco e poi romano delle occorrenze che orbitano intorno a questa tradizione artistica si è tuttavia rivelata estremamente complessa e

multiforme. È emerso infatti un quadro nel quale le possibili declinazioni del ritratto "in veste di" si sono rivelate, paradossalmente, ancor più eterogenee e difformi l'una dall'altra di quanto si possa riscontrare in epoca moderna. Accanto a tale eterogeneità, gli studi sulla consuetudine ritrattistica – che hanno indagato il genere dalle origini mitiche agli albori del Settecento – hanno evidenziato anche, per taluni aspetti, delle profonde differenze ideologiche tra le due epoche. Al netto di queste innegabili constatazioni e, per il momento, di tali insormontabili difficoltà, il criptoritratto (e, con esso, parimenti il ritratto) eroico-mitologico, quale ideale contrappunto semantico-figurativo alla resa religiosa, resterà deliberatamente in posizione defilata, quasi solo in filigrana, all'interno del lavoro.

La tesi si articola lungo due grandi sezioni incaricate di mettere a fuoco e delineare gli aspetti peculiari al tema. Un breve *excursus* di natura metodologico-lessicale, funzionale a chiarire le linee guida e gli strumenti di cui ci si è avvalsi durante la ricerca, apre il lavoro e anticipa la sezione centrale in cui si entra invece nel vivo dell'argomento. Il criptoritratto risulta infatti essere sottocategoria trasversale ed eclettica in seno a un ragionamento già di per sé fertile di interrogativi. I concetti fondamentali concernenti problematiche relative alla somiglianza, alla caratterizzazione, nonché alla tipizzazione si infittiscono e s'intersecano di fronte a immagini che fanno della maschera e del travestimento il loro punto di forza. L'impassibilità di alcuni soggetti, l'apparente non identificabilità di altri combinata all'alone allegorico che circonda gran parte di questi ritratti "intellettuali", li rendono casi unici che sembrano talora sottrarsi alle convenzioni del genere, reclamando cautela interpretativa e una preliminare presa di posizione chiarificatrice.

Se è vero infatti che lo spunto per uno studio di questo genere è portata nasce, per forza di cose, da un'intuizione (l'impressione di trovarsi di fronte a un ritratto *velato*) si è ritenuto tuttavia che l'analisi intrecciata di testi letterari e occorrenze figurative potesse portare alla luce un numero di casi tale da far assumere alla trattazione un carattere in qualche misura sistematico. Punto di partenza imprescindibile sono state perciò le cosiddette fonti della storia dell'arte, così come raccolte e catalogate da Julius Schlosser. La lettura attenta, e la conseguente analisi, delle fonti documentarie si è focalizzata su di una scelta di testi, dal taglio biografico, in grado di visualizzare e approfondire le

personalità artistiche che si sono mosse nell'orizzonte di studio eletto per l'occasione. Fondamentale all'interno di ciascuna indagine si è palesato ogni passo in cui la critica ricordi, accenni o sottolinei il desiderio dell'effigiato di presentarsi "in veste di" o "in guisa di" qualcun altro. Al Vasari di turno, o a chi per lui, è stato demandato il compito di indicare la strada. A tali bacini repertoriali è dedicata quindi la sezione iniziale del lavoro.

Inevitabile è stato prendere l'avvio – dopo una ricognizione sulle prime sommarie raccolte biografiche quattro-cinquecentesche (il *Libro di Antonio Billi, L'anonimo Gaddiano o Magliabechiano* e le *Venti vite d'artisti* di Giovan Battista Gelli) – dal testo di Giorgio Vasari (*Le vite*, lette in entrambe le edizioni, ma con un occhio di riguardo per la giuntina del 1568), ricchissima miniera di informazioni non solo in relazione alle singole opere ma anche alle committenze e ai contesti in cui esse videro la luce. All'aretino si sono affiancati, per l'ambito veneto, l'ampia antologia di Carlo Ridolfi (*Le Maraviglie dell'Arte*, 1648) e per il contesto centro-italiano il volume di Carlo Cesare Malvasia (*Felsina Pittrice*, 1678). La letteratura artistica si è poi giovata dei contributi, per quanto concerne le informazioni risalenti al finire del Cinquecento e gli inizi del Seicento, di Giovanni Baglione (*Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642, 1642*), Giovan Pietro Bellori (*Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672) e Filippo Baldinucci (*Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, 1681-1728) che hanno permesso di gettare uno sguardo anche sulle realtà artistiche di Roma e dell'Italia meridionale in genere.

Tale disamina – lunga e a volte complessa dal punto di vista lessicale – ha permesso di rintracciare e verificare riprese tra i diversi autori, aggiunte significative da un volume all'altro e, non di rado, silenzi parimenti eloquenti. Non sempre purtroppo è stato possibile ancorare la testimonianza scritta a un'opera precisa e ancora esistente; analogamente ci si è trovati spesso di fronte a informazioni vaghe o non del tutto corrette, e come tali puntualmente smentite dai redattori successivi o dagli studi della critica moderna. Sulla base di tale ricognizione "letteraria" è stato tuttavia possibile però stilare un primo censimento, per soggetto, dei casi rinvenuti sulla base del solo apporto derivante dal dato presente nei repertori antichi. Questa fase di spoglio è poi confluita

anche in un'appendice documentaria alla fine del lavoro che, oltre a costituire un punto di partenza fondamentale per le considerazioni sviluppate all'interno della tesi, è strumento utile per il lettore che volesse ragionare sulla base documentaria adottata.

Alle occorrenze provenienti dalla letteratura si sono a questo punto affiancati tutti quei dipinti nei quali è viva e fondata l'impressione di trovarsi di fronte a un ritratto *nascosto*. A questa altezza sono state chiamate in causa infatti anche immagini *altre*, provenienti da testimonianze di natura diversa, a integrare il palcoscenico sul quale ci si è mossi: inventari, libri di conti, scambi epistolari, memorie, cronache, confronti iconografici, disegni... Ausili indispensabili in ogni ricerca artistico-iconografica hanno portato all'attenzione un insieme nuovo di immagini *in disguise*. Alla base di tali rinvenimenti vi è stata la compulsazione della corposa bibliografia specialistica relativa al "ritratto" e ai suoi molteplici sottogeneri, al fine di aprire e contestualizzare la ricerca anche secondo direzioni e traiettorie diversificate. Si tratta, è evidente, di fonti eclettiche ma indispensabili in una prospettiva di lavoro ampia dal punto di vista cronologico: chiamate a dialogare tra loro hanno permesso d'indagare non solo il manifestarsi ma soprattutto l'evolversi di un fenomeno lungo lo scorrere del tempo e a stabilire importanti connessioni tra le tele e la pagina scritta. È ovvio che qualche caso – forse anche eclatante – può essere sfuggito, ma il quadro d'insieme resta ampio e solido.

I criteri di organizzazione e sistemazione di tale *corpus* artistico, protagonista della seconda sezione e cuore della ricerca, sono stati sostanzialmente due: uno di natura iconografica, l'altro cronologica. Di fronte alla varietà e alla ricchezza del materiale raccolto è stato possibile isolare alcune categorie ben distinte. Queste ultime, sintesi ed esito della griglia metodologica adottata al fine di ripartire il vasto materiale a disposizione, si articolano a loro volta in successivi sottogeneri: alcuni prossimi per contenuto, altri quali tasselli di un ideale *climax* semantico. All'interno di ogni singolo nucleo di immagini "velate", invece, si è lavorato seguendo per quanto possibile una progressione cronologica, ordinando i diversi *exempla* dal più antico al più recente. In tal modo è stato possibile registrare la frequenza di determinate scelte, il favore che ha arriso a un'opzione a scapito di un'altra, le reciproche influenze e le convergenze tra creazioni solo apparentemente lontane, le dissidenze iconografiche e, parimenti, le sfortune di determinati "mascheramenti" in un dato intervallo storico-culturale lungo

all'incirca duecento anni (significativo perché molto nutrito si palesa, ad esempio, il caso dei ritratti *sub specie sanctorum*). Ci si è mossi in una logica atta a definire e rintracciare, tra gli 'alter ego' eletti per l'occasione, ideali capostipiti, eventuali riprese o deviazioni dai modelli più acclamati e fortunati. Tale criterio cronologico ha consentito di cogliere ed evidenziare altresì svariate riprese più lontane nel tempo. Si tratta di recuperi consci in grado di segnalare di volta in volta che cosa in età moderna si è salvato rispetto agli archetipi della tradizione medievale (se non precedente), quanto è stato recuperato (benché modificato e piegato a usi ed esigenze nuove) e ciò che invece è andato perso per sempre a vantaggio di inedite opzioni rinascimentali. Ogni ripresa autorizza e giustifica, in modo tutt'altro che *velato*, la ragguardevolezza della scelta, ancorandola a un contesto elitario e aulico.

Alla fine di ogni capitolo (a volte a suggellare singoli sottocapitoli) hanno trovato posto alcune immagini "bizzarre" di difficile collocazione, che – sebbene mascherate – sembrano sfuggire ai tentativi di categorizzazione stretta. Come in ogni ricerca che si trovi ad affrontare una tematica tanto vasta e multiforme, le eccezioni e i casi aperti osservano lo studioso dall'alto della loro singolarità quali emblemi della varietà del reale che si ritrae orgoglioso davanti alle logiche delle classificazioni ferree.

Una lunghissima tradizione, quindi, in cui vestire i panni di qualcun altro – quasi a voler celare, paradossalmente mettendola ancor più in evidenza, parte della propria identità – è parsa la soluzione migliore in quanto più congeniale all'occasione. In effetti, in seguito a tale travestimento, la riconoscibilità del soggetto viene a farsi ancor più evidente e al tempo stesso enigmatica. Da un lato, infatti, ci si trova dinnanzi alle fattezze particolari di un volto; dall'altro viene spontaneo chiedersi (e qui sta l'enigma) quale grado di identificazione con l'*alter ego*, eletto con cura per l'occasione, si voglia suggerire.

Il punto focale della ricerca si è svelato a poco a poco, e ha permesso di superare i rischi celati sotto la laconicità di una fredda enumerazione dei casi: le istanze personali, responsabili della committenza e realizzazione di gran parte dei criptoritratti presi in esame, si sono rivelate il vero motore alla base di tali immagini. Specifiche "strategie di autorappresentazione" – che ben si inseriscono nel dibattito sulle ambizioni e i meriti della ritrattistica rinascimentale – si palesano infatti quale ragione ultima delle opere

selezionate e costituiscono argomento privilegiato all'interno di un tessuto di immagini, e del ragionamento che le sostanzia, coerente ma estremamente eterogeneo. Ciò non stupisce se si tiene conto di come siffatte creazioni vedano la luce in un contesto nel quale si trovano a interagire vari linguaggi, preferenze iconografiche, aspirazioni personali, profonde spinte religiose al pari di profani tentativi di (auto)celebrazione pubblica. E in un determinato frangente storico-culturale in cui alle logiche di presentazione *di sé* era riservato un posto di prim'ordine all'interno della società e delle sue regole, nell'ottica di una committenza costantemente aggiornata in fatto di gusto e novità estetiche e in sintonia con gli artisti convocati per l'occasione. Si è quindi di fronte, di volta in volta, a delle vere e proprie "sintesi metaforiche", per usare un'espressione di Claudia Cieri Via, del vissuto personale del protagonista sulla tela. Proprio l'originalità della scelta, una rappresentazione "in panni altrui", in un ambiente tanto attento alla resa della propria immagine pubblica rende ogni occorrenza doppiamente specifica: non solo non si è di fronte a dei ritratti "in serie" ma la maschera contribuisce a rendere ogni dipinto unico e irripetibile.

PRIMA PARTE

I. Introduzione

Pluralitas non est ponenda sine necessitate
(Guglielmo di Occam)

I.1 Ai margini di una definizione: cosa è e cosa non è un criptoritratto

Sì come dall'uno tutti i numeri pigliano il loro principio, e dal punto la linea similmente derivar si vede, così dalla faccia umana, per conoscersi in lei le affezioni dell'animo e per essere ella la più principal di tutto il corpo umano (onde anco si lascia scoperta)¹

Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, Milano 1590

Nulla come le linee e i volumi del volto caratterizza una persona; parimenti, niente quanto i tratti fisionomici rende possibile allo spettatore un riconoscimento preciso quando si pone dinnanzi a un ritratto.² Questo avviene in ogni epoca in cui abbia luogo il processo. Ed è abbastanza scontato che il *focus*, che ruota intorno alla tematica ritrattistica, vada a cadere proprio sul viso. Che cosa succede tuttavia se questi tratti del volto vengono camuffati e, anche solo in apparenza, celati o mascherati da quelli di qualcun altro?

Nel momento in cui ci si avvicina a un ritratto concepito in età moderna un ulteriore aspetto reclama attenzione. Una congerie consistente, a volte quasi ridondante, di oggetti e comprimari, dal carattere emblematico e significativo, è infatti spesso incaricata di definire "l'arredo scenico" in cui si colloca l'effigie. Dal volto – che resta elemento principale per riconoscere un ritratto e, al pari, un criptoritratto – il campo tende ad allargarsi al corpo e a tutto ciò che può essere convocato su tela al fine di definire con maggior precisione possibile l'individuo delineato nella sua totalità e, al contempo, unicità. Anche a quest'ultimo spetta il compito di agevolare un

1 G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, 2 voll., Firenze 1973-1974, I, 1973, cap. XXXV, p. 350.

2 Sulla centralità del volto si veda M. POZZI, *Il volto e le passioni nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del convegno di studi (Torino, 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze 2002, pp. 119-139. Per una riflessione che parte invece dalla cultura classica e si interroga sui significati di *vultus* e *facies*, si legga M. BETTINI, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000, in particolare il capitolo X, "Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina", pp. 313-356.

riconoscimento puntuale, procedendo per suggerimenti chiari sebbene a volte, soprattutto a distanza di tempo, indubbiamente impegnativi. Il ritrattato esce così allo scoperto, vincendo l'anonimato e consegnando alla storia un nome (il proprio), quasi sempre nitido e univoco. Il dispiegarsi sulla tela infatti di una serie di rimandi circostanziati a preferenze, aspetti del carattere, tratti peculiari oltre ad arricchire la messa in scena pittorica permette altresì di mettere a fuoco il profilo in questione. Viene da chiedersi pertanto quale messaggio semantico sopravviva, e in quale misura, in tali attributi se questi non appartengono più, direttamente e per via esclusiva, all'effigiato ma diventano un mezzo per individuare caratteri e prerogative di qualcun altro.

Non è parso inutile, in apertura del lavoro e alla luce di siffatti interrogativi, riflettere su alcune questioni terminologiche, dalla valenza lessicale circostanziata. Non si tratta di un mero problema di forma, bensì del tentativo di tracciare, con la maggior precisione possibile, i confini sostanziali di un nome che evoca una tematica dalla natura tanto raffinata quanto, di fatto, sfuggente. Osservazioni introduttive di tale portata consentiranno di giustificare la convocazione delle opere prese in esame nella seconda sezione del lavoro e vagliare il loro mutuo interagire nel quadro della tematica in oggetto.

Il termine “criptoritratto” è, nel panorama degli studi che si sono occupati della problematica ritrattistica nei secoli in questione, relativamente giovane. Ed è termine piuttosto netto che lascia poco spazio a fraintendimenti. Col suggestivo, ma emblematico, titolo di *Die Anfänge des Kryptoporträts* Gerhart B. Ladner, nel 1983, dedicava al tema uno studio, come dichiarato espressamente dall'autore in apertura, fino ad allora inedito: uno squarcio sul mondo moderno, in relazione a tale consuetudine, in grado di offrire una prima visione “complessiva” dell'episodio artistico, all'epoca mancante, all'interno del più vasto ed eterogeneo 'universo' ritratto. Agli occhi dello studioso tedesco – che ammetteva una difficoltà di accostamento al tema dovuta alla natura pionieristica del proprio affondo e alla parallela confusione che già circondava in merito³ – il fenomeno “riguarda sia santi o astanti in rappresentazioni religiose, che

3 G.B. LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, in *Michael Stettler Zum 70. Geburtstag Von Angesicht zu Angesicht Porträtstudien*, Bern 1983, pp. 78-97. Va notato come Ladner, con estrema onestà intellettuale, denunci una difficoltà di approccio al tema che si riflette nella scelta di parecchi

figure mitologiche o allegoriche, le cui fattezze sono state prese da persone viventi, rappresentate in maniera di segreto volutamente rivelato”.⁴

Nel 2002 spettava a Enrico Castelnuovo, all'interno di un saggio incentrato sul ritratto in età medievale,⁵ il compito di avanzare la sua personale definizione di “criptoritratto” atta a delimitare in modo chiaro – e per la prima volta in Italia – il campo d'azione. In un capitolo espressamente dedicato al tema, egli confessava di aver tratto a propria volta i casi esemplificativi a corredo del contributo dal saggio del collega tedesco mentre, verosimilmente, sia da questa prima incursione in età moderna che da una tradizione legata al mondo antico mutuava pure la legittimazione per il nome. Il risultato è una sintesi, lessicale e semantica, precisa: per criptoritratto s'intende una “rappresentazione del volto riconoscibile di un contemporaneo adattato all'immagine di un personaggio del passato”.⁶

Ripercorrere gli approcci dei due autori, confrontandoli e integrandoli con quanto si è scritto, in anni coevi, sull'argomento aiuta a far luce sulla questione. In prima battuta, le definizioni proposte si equivalgono. In entrambe si sottolinea la necessità di poter scorgere i tratti di una persona *vivente*, ovvero realmente esistita, celati in modo più o meno efficace sotto l'immagine di un personaggio di un'epoca lontana. Meno circoscrivibili tuttavia paiono i riferimenti agli astanti e alle figure allegoriche (nel caso di Ladner), così come colpisce l'assenza di un qualsivoglia accenno alle volontà sottostanti a istanze ritrattistiche di questa portata (l'assenza si coglie in Castelnuovo). Queste non erano ovviamente le prime occasioni in cui ci si avvicinava ai ritratti *nascosti*. Sebbene con denominazioni e caratteri peculiari diversi, il tema del criptoritratto si è episodicamente affacciato sia in contributi singoli, spesso di natura

esempi “problematici” citati a sostegno della sua tesi. I quali si palesano come ulteriore conferma della natura pionieristica del suo contributo al quale va tuttavia riconosciuto il merito di aver per primo isolato e tentato di affrontare l'argomento, in età rinascimentale, nel suo complesso.

4 *Ivi*, p. 79.

5 E. CASTELNUOVO, «*Propter quid imagines faciei faciunt*». *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze, 2002, pp. 33-50: 39-40. Entrambi gli autori prendono le mosse dalla presenza, attestata quanto piuttosto discutibile (esclusi pochi casi certi), della tradizione in età medievale. In merito alla problematica della somiglianza, e in genere sui caratteri del ritratto nel Trecento, al fine di contestualizzare correttamente anche possibili antecedenti 'criptici' all'età rinascimentale si veda ID., *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, a cura di F. Crivello, M. Tomasi, Torino 2015, pp. 6-22.

6 CASTELNUOVO, «*Propter quid imagines faciei faciunt*». *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, cit., p. 39.

monografica, che all'interno di volumi più ampi reclamando l'attenzione dovuta a un sottogenere imprescindibile all'interno di un tracciato già ampiamente battuto dagli specialisti. In alcuni casi la netta opposizione riservata al fenomeno sembra rivelare, di per sé, già un'innegabile presa di coscienza della problematica presenza della consuetudine. Va notato infatti come vi sia stato anche chi, tra gli studiosi, ha talvolta negato in anni recenti l'esistenza e quindi la necessità di rinvenire e analizzare la prassi criptica. È il caso, ad esempio, di Mauro Lucco che, affrontando la questione in relazione al *San Gerolamo nello studio* di Antonello da Messina, ha sottolineato come a suo parere “a questo gioco identificativo ci si può dedicare con varia e multiforme fortuna, dipendendo da punti di partenza spesso autoreferenziali; ma sarebbe il caso di riflettere che un cosiddetto 'ritratto nascosto' è esattamente la negazione degli scopi e delle funzioni di un ritratto, creato per ricordare l'effigie e i meriti di un personaggio. Se quell'effigie viene nascosta, non si capisce più a che serva il ritratto”.⁷ Tale posizione rimane tuttavia isolata nel panorama degli studi sul ritratto. Ma vi si tornerà in seguito.

Talvolta, a onor del vero, non si è avvertita la necessità di affrontare alcun problema di natura lessicale, preferendo un cauto silenzio a una presa di posizione legata a una definizione precisa. Sono i casi nei quali malgrado si sia stati in grado di cogliere – soprattutto all'interno di schede redatte in occasione di mostre o nel presentare il catalogo di un determinato artista – tutte le prerogative tipiche di un ritratto “in veste di” non ci si è sbilanciati a chiamarlo per nome.

In altri frangenti, e sono quelli più numerosi, si sono invece ingrossate le fila di talune sottocategorie, affini al nostro, e già codificate nel panorama della storiografia specifica. La confusione, ancorché fertile, si è generata appunto quando di fronte a opere che

7 M. LUCCO, *Antonello da Messina*, Milano 2011, p. 176 (in cui questo genere di ricerca viene definita “hybris identificativa”). La posizione era stata già sostenuta dallo studioso in *Antonello da Messina. L'opera completa*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 2006), a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, p. 214. Tale lettura viene del tutto ribaltata, proprio dalla prospettiva delle verosimili origini del fenomeno, all'interno dell'analisi di un possibile ritratto nascosto ad opera del poco noto Paolo da San Leocadio: “Impossibilitati a introdurre nello spazio figurativo il loro ritratto esplicito, agli artisti restava la via del criptoritratto, non soggetto per definizione ad autorizzazioni o censure. L'artista può ritrarsi e lo fa tantissime volte, per esempio mescolato alla folla di un'Adorazione dei magi o fra gli spettatori di una Sacra Conversazione o sotto le spoglie di una figura religiosa prevista dal tema iconografico. Solo la grande affermazione, il successo consolidato e circostanze particolari consentiranno ad alcuni artisti, ma non a tutti, di approdare al ritratto esplicito.” Cfr. F.I. NUCCIARDELLI, *Il pittore nel quadro: un probabile criptoritratto di Paolo da San Leocadio*, in «Taccuini d'arte», 3, 2008, pp. 103-109: 105.

potevano vantare tutti i caratteri di un criptoritratto le si è definite con una serie di nomi *altri*, i quali, sebbene rilevanti, si palesano ora come quantomeno parziali. Tale processo pare trovare giustificazione nel vuoto lessicale che per decenni ha accompagnato il fenomeno dei ritratti *in disguise* e si dispiega nella scelta di vocaboli, già circolanti nell'ambiente storico-critico, a definire immagini simili ma non sempre strettamente coincidenti con l'oggetto del presente lavoro. Può essere utile pertanto ragionare in negativo nel tentativo di escludere, motivandole, le varie opzioni presentate negli anni dalla storiografia sul tema per capire quanto merito vi sia stato, viceversa, nell'operazione allestita da Castelnuovo.

Il criptoritratto non è “solo” un ritratto *allegorico*.⁸ Se con quest'ultimo condivide i caratteri di una resa che non si può non ritenere allusiva, nondimeno vi si allontana perché il ritratto “in veste di” non è la rappresentazione di un concetto astratto (di qualsiasi tipo esso sia): una virtù, una stagione, un temperamento, finanche una città.

8 Il primo contributo in età moderna in cui è stato possibile rinvenire tale denominazione spetta a E. WIND, *Studies in Allegorical Portraiture I. II*, in «Journal of Warburg Institute», I, 2, 1937-1938, pp. 138-162 (la seconda parte dell'articolo si può leggere pubblicata in italiano in E. WIND, *L'eloquenza dei simboli*, a cura di J. Anderson, Milano 1992, pp. 93-120), per indicare sia realizzazioni a carattere sacro che mitologico, con un significativo sottotitolo che allude ai “composite portraits”. Il genere viene successivamente contestualizzato – e si citano come sinonimi i termini “ritratto d'impresa”, mitologico, *Identifikations porträt, portait historié* – e distinto da altri affini in BURKE, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in *La pittura nel veneto. Il Cinquecento*, III, Milano, 1999, pp. 1079-1118: 1087, 1108-1110. La definizione di ritratto ‘allegorico’ rinvenibile all'interno di questo saggio ricalca in buona misura quella di criptoritratto, con le dovute sfumature, adottata anche nel presente lavoro: in età moderna “l'effigiato è sempre rappresentato nell'atto di recitare un ruolo – di coraggioso guerriero, di pio ecclesiastico, di fanciulla virtuosa, di vedova afflitta, e così via. Tuttavia nel cosiddetto “ritratto allegorico”, il soggetto è rappresentato mentre interpreta il ruolo di qualcun altro” (ivi, p. 1110). Di ritratto ‘allegorico’ si parla in *Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et l'État de la Renaissance au XX siècle*, Atti del convegno di studi (Roma, 2001), Parigi 2003, e – al fine di definire i travestimenti alla corte estense – in C. CIERI VIA, *Il Principe in maschera: i ritratti allegorici di Dosso Dossi*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Convegno internazionale di studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), a cura di G. Venturi, Modena 2004, pp. 165-173. Usano il termine, tra gli altri, Claudio PIZZORUSSO – in *Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1983), a cura di M. Chiarini, C. Pizzorusso, Firenze 1983, pp. 35-42 – nelle schede ai ritratti “in veste di” che coinvolgono soprattutto le figure femminili della famiglia, e M. BROCK – in *Bronzino*, s.l. 2002, pp. 163-180 – per alludere alle maschere, tutte declinate invece al maschile, realizzate dal pittore (le quali, al contempo, in merito all'anonimato vengono tuttavia definite “deliberatamente criptiche”). Criptoritratti italiani ed europei sono stati infine rubricati sotto la categoria “Identity, attributes, allegory” in occasione della mostra *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher e L. Syson tenutasi alla National Gallery di Londra nel 2008-2009. Da ultimo utilizza l'aggettivo per il titolo del suo saggio S. FACCHINETTI, *Allegorical portraits*, in *In the age of Giorgione*, Catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts 2016), a cura di S. Facchinetti, A. Galansino, Londra 2016, pp. 128-133, alternandolo tuttavia nel testo anche al termine “criptoritratto”.

Risale al 1593 la prima edizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa – repertorio densissimo di natura enciclopedica già nelle parole del suo autore “necessario à Poeti, Pittori, et Scultori, per rapresentare le virtù, vitij, affetti et passioni humane” – che fa delle personificazioni allegoriche il suo punto di forza.⁹ Se così fosse, verrebbe a cadere la seconda parte significativa della costruzione binaria articolata da Castelnuevo: ovvero il prestare i tratti a un personaggio illustre dell'antichità, della religione o della cultura. In ragione di ciò all'interno della presente argomentazione non troveranno posto tutte quelle allegorie che costellano la pittura italiana in età moderna.¹⁰

Aspira viceversa a rientrare nella categoria dei criptoritratti l'immagine di Lucrezia di Lorenzo Lotto (*fig. 1*) sebbene al momento siano purtroppo assenti riferimenti documentari (tacciono infatti le fonti e mancano inventari o qualsivoglia altra testimonianza scritta concernente commissione e soggetto del ritratto).¹¹ Malgrado infatti si presenti indubbiamente quale riferimento forte alla castità, a differenza di molte altre immagini allegorico-allusive a tale virtù, non si sarebbe di fronte a un ritratto ideale atto a personificare un concetto: è plausibile che i tratti del volto della veneziana

9 La citazione si legge già nel frontespizio all'edizione del 1603, la prima corredata di un xilografie ad accompagnare e visualizzare i concetti esposti. La leggo in C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, P. Procaccioli, Torino 2012, alla cui introduzione si rimanda per il rapporto tra il repertorio di immagini allegoriche e le arti figurative, alle pp. VII-CXV. Torna sul nesso tra personificazioni e ritratti mascherati anche C. CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e la sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 45-91: 78.

10 Le fonti della letteratura artistica registrano con frequenza e precisione tali mascheramenti. Significativi, tra i molti, i casi citati da Carlo Ridolfi in occasione della campagna, che ebbe come protagonista nel 1570 Battista Zelotti. Chiamato ad affrescare il Cataio della famiglia Obizzi “in quel di mezzo fece la Democrazia, ch'è quella spetie di governo ove entra la nobiltà, e la plebe, figurandovi la Città di Roma con cote indosso, nella quale ritrasse la Signora Leonora Martinenga moglie del detto Signor Pio Enea, che tiene nella destra la Vittoria, e l'hasta nell'altra”. E ancora “nell'altro quadro, posto nel primo ingresso, figurò Battista il tipo dell'Aristocrazia, valendosi per esempio del Dominio Veneziano, e quivi ritrasse il Doge Luigi Mocenigo, all'hor vivente, sotto Baldachino di brocato; coronato dalla Prudenza e dall'Occasione; mediante le quali si aggrandì quello stato”. Cfr. C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [Venezia 1648], a cura di D. von Hadeln, Berlin-Roma 1965 (rist. anast. ed. Berlino 1914-1924), I, pp. 368-370. Per il programma iconografico e un'analisi degli affreschi si legga I.B. JAFFE, *Zelotti's epic frescoes at Cataio: the Obizzi saga*, New York 2008, pp. 45, 48, figg. 15-16. Alle prese con la vita di Ventura Salimbeni (pittore e incisore senese attivo tra la fine del '500 e i primi del '600), anche Baldinucci annota come “rimase un ritratto al naturale della persona di questo artefice (...) ed un altro ritratto di bella donna, alla quale si disse aver egli portato amore, figurata per una Flora”, cfr. F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze 1845-1847 [Firenze 1681-1728], III, 1846, p. 428.

11 Da ultimo, si veda la scheda di Matthias WIVEL in *Lorenzo Lotto. Retratos*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado-London, National Gallery, 2018-2019), a cura di M. Falomir, E. Dal Pozzolo, Madrid 2018, pp. 277-280, n. 27.

Lucrezia Valier (significativamente, dal 1533, “in” Pesaro) incarnino e diano forma all’effigie della nobildonna romana, martire per la causa della castità, e le due cose insieme – il vissuto personale della ritrattata e il bagaglio semantico ben dispiegato sulla tela riferibile all’eroina antica – con forza parlino la lingua della virtù coniugale.¹² È indubbiamente un *exemplum virtutis* muliebre (il biglietto sul tavolo recita “NEC VLLA IMPVDICA LV/CRETIÆ EXEMPLO VIVET”¹³), che andrebbe, tuttavia, a sostanzarsi del vissuto e dei tratti fisionomici di una persona reale, novella Lucrezia in laguna. In una curiosa ma non così peregrina contaminazione tra anelito religioso e riferimento all’antichità classica, il profilo della gentildonna romana Lucrezia – eroina in nome, e in veste, della castità – si mescola e si confonde con quello di tante donne che all’epoca decisero di indossare le maschere di alcune sante, parimenti note ma forse meno scivolose.

All’affascinante categoria allegorica viene spesso ricondotto anche il cosiddetto ritratto *mitologico*, oggetto di studi ampi e approfonditi che hanno messo insieme una serie di occorrenze pittoriche che, di fatto, come anticipato, rientrano invece a pieno titolo nel solco dei criptoritratti.¹⁴ Si pensi a tutte le rappresentazioni di sovrani francesi, solo per citare il riferimento più noto e nutrito, impegnati a impersonare le divinità dell’Olimpo. Con l’immaginario densamente allusivo che ne fa da corollario, queste hanno trovato

12 La proposta di riconoscere la nobildonna in Lucrezia Valier – avanzata per la prima volta da M. JAFFÉ, *Pesaro family portraits: Pordenone, Lotto and Titian*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 696-702 – viene motivata in modo più articolato da R. GOFFEN, *La Lucrezia di Lorenzo Lotto*, in «Venezia Cinquecento», X, 1997, 20, pp. 95-135. Tale identificazione viene ripresa e accettata senza riserve, in due occasioni diverse, da P. HUMFREY in *Lorenzo Lotto*, Bergamo 1998, pp. 110-111 (che parla di riconoscimento “con certezza sulla base della provenienza del dipinto”) e nella scheda di catalogo in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art-Bergamo, Accademia Carrara-Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1997-1999) a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998, pp. 185-187, n. 38, così come da S. DE NEPI in *El retrato del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 3 giugno-7 settembre 2008; Londra, National Gallery, 2008-2009), a cura di Miguel Falomir, Madrid 2008, p. 268, n. 58. Contesta invece tale lettura, avanzando quale nome alternativo quello di Lucrezia Zorzi, M. LUCCO, *Un ritratto “ritrovato” di Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche*, Atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, pp. 314-321. L’ipotesi viene, se non scartata, problematizzata in un quadro più ampio da E. FILIPPI, *Una voce fuori campo: il disegno di Lucrezia, il paragone fra le arti, e gli “amici veneziani” di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche*, cit., pp. 72-85, in cui la studiosa si chiede se sia effettivamente “necessario” risalire, per l’operazione allestita dal pittore, a un nome preciso (“Quello che lascia me, a tutt’oggi, nel dubbio è se proprio qui – e cioè nella precisa individuazione di una fantomatica Lucrezia storica – risieda al fondo la sostanza del lavoro lottesco”, *ivi*, p. 77).

13 “Non debba alcuna donna impudica sopravvivere all’esempio di Lucrezia”.

14 Che per BURKE (*Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, cit., p. 1087) era, infatti, sinonimo di “allegorico”.

facilmente posto all'interno di tale definizione, in virtù del loro carattere allegorico proiettato verso un passato mitico e glorioso.¹⁵ A tali dipinti talvolta è stato affiancato anche l'appellativo di *iperbolici*. Con questo termine si intendono tutte quelle immagini che, modulate sulla classicità e nate sotto il segno dell'encomio, al fine di migliorare e intensificare il proprio valore si sono affidate all'amplificazione come strumento di resa del personaggio, appellandosi di volta in volta alle figure retoriche della comparazione (per metafora o similitudine) e, appunto, dell'iperbole.¹⁶

Il criptoritratto non è nemmeno, esclusivamente, un dipinto *intellettuale*, termine che risale alle autorevoli osservazioni formulate da Giovan Paolo Lomazzo.¹⁷ Questo genere di ritratto non si basa, per natura, sulla somiglianza reale e concreta con il modello, ma semplicemente sulla trasposizione visiva delle sue prerogative e qualità essenziali. Perfetto per esaltare virtù e gesta di uomini illustri vissuti magari in un lontano passato, nella maggior parte dei casi l'artista non può giovare della visione diretta dell'originale, a cui conformarsi nel delineare la sua opera. Ciononostante, attraverso le caratteristiche positive dispiagate sulla tela si svela, a un osservatore colto e in sintonia con l'effigiato, la personalità dello stesso. Ma anche nel caso in cui si possa godere della vicinanza del ritrattato è possibile scegliere, tra le qualità del modello, quelle che più si avvicinano all'ideale che si voglia trasmettere, selezionato secondo un rigoroso criterio gerarchico

15 F. BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974. Sulle maschere "mitologiche" indossate da Diana di Poitiers, si veda anche A. CHASTEL, *Favole Forme Figure*, Torino 1988 (ed. orig. Paris 1978), pp. 246-251. Con gli aggettivi "idealizzante" e "mitologico" definisce la categoria anche N. SCHNEIDER, *Il ritratto nell'arte. Grandi capolavori: 1420-1670*, Köln 2002, pp. 6-29, ma soprattutto pp. 93-94.

16 Cfr. J.L. GONZÁLEZ GARCIA, *Los límites del retrato*, in *El retrato del Rinascimento*, cit., pp. 125-145: 138-141, in cui il termine viene utilizzato per indicare sia opere a soggetto mitologico che sacro. Lo studioso in realtà prende atto della confusione lessicale cercando di districarsi applicando delle distinzioni sulla base delle funzioni. Queste ultime tuttavia si rivelano, come egli stesso nota, di sovente impraticabili in quanto i ritratti in questione si presentano spesso "ambigui". Nel momento in cui introduce la categoria del "criptoritratto" – per discutere ad esempio i casi di Lorenzo Lotto – la separazione arriva invece a implicare i soggetti coinvolti in prima persona come effigiati: a suo parere si tratterebbe di criptoritratto se a posare sono dei religiosi (disposti a vestire anche nella vita i panni dei santi interpretati su tela), e di semplice ritratto "a lo divino" in caso siano invece laici a prestarsi a tali occultamenti in virtù di una "superficiale corrispondenza patronimica".

17 "Benché molti maggiori sono i ritratti intellettuali, i quali dalle mani de gl'artefici sono poste in forme naturali all'occhio, esprimendo il concetto della sua mente over idea", cfr. LOMAZZO, *Scritti sulle arti. Trattato*, cit., II, 1974, cap. VI, 51, p. 381. Sul tema si leggano anche POMMIER, *Il volto di Lomazzo*, in *Il volto e gli affetti. Fisognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, cit., pp. 61-81: 62-68, e CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e la sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, cit., pp. 51-59, in particolare per quanto concerne il significato ideologico ed etico delle effigi dei potenti.

che è sempre, in ultima analisi, in linea con i tempi e quindi tendenzialmente astrante e, per l'appunto, idealizzante. Ecco quindi che il *Ritratto di Carlo V a cavallo* dopo la battaglia di Mülberg, realizzato da Tiziano nel 1548, può ben rientrare in tale categoria in virtù dell'essere, ancor prima dell'effigie di un uomo preciso, un'icona che rimanda a un'idea ben più grande, quella cioè di impero.¹⁸

Sulla falsariga della specie "intellettuale" si colloca anche quello che dalla critica è stato definito ritratto *emblematico*.¹⁹ Esempi di tale fenomeno pittorico sono le due opere, eseguite sullo scadere del 1534, da Giorgio Vasari che hanno come protagonisti i signori di Firenze: Alessandro e Lorenzo de' Medici (figg. 2-3).²⁰ L'aretino introduce il primo, all'interno di una lettera che precede la stesura delle *Vite*,²¹ come "un ritratto di mia invenzione, secondo il mio capriccio".²² In assenza di un modello diretto cui conformarsi (il duca Lorenzo era morto mezzo secolo prima) il pittore si affida a una resa "di secondo grado" per quanto concerne la somiglianza (che si sarà comunque giovata di un'effigie precedente) e riesce a colmare la lacuna legata alla *mimesis* facendo

18 POMMIER, *Il volto di Lomazzo*, cit., p. 65.

19 É. POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003 (ed. orig. Parigi 1998), pp. 76-80. John Pope-Hennessy, nella sua articolata e brillante analisi in merito alla ritrattistica nel Rinascimento, cita molti possibili criporitratti, sia a soggetto sacro che profano, rubricandoli nei capitoli dedicati a "Image and emblem" (V) e "Donor and participant" (VI). In tal modo da una lato inserisce la consuetudine all'interno della grande categoria del ritratto emblematico (ma in virtù di una lettura attenta degli attributi e dei loro rimandi si potrebbe quasi affermare che per lo studioso immagine *emblematica* e resa *simbolica* coincidano); dall'altro ipotizza una più che plausibile, almeno per certi frangenti, derivazione del *disguised portrait* dalla tradizione dei ritratti di donatori all'interno di pale d'altare e composizioni più articolate (cfr. J. POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, New York 1966, pp. 205- 300).

20 Per l'effigie di Alessandro si veda K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, 3 voll. Firenze 1981-1987, I, 1981, p. 226, n. 14 e pp. 72-75 per il rimando agli *Hieroglyphica* di Horapollo. Sulla tela ora anche M. CAMPBELL, *Il ritratto del duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e significato*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 339-359. Per quella di Lorenzo invece si veda ancora LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, cit., II, 1983, pp. 1144-1146, n. 10.

21 *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Milano-Napoli 1971-1977, III, 1977, pp. 2707-2011: 2709. In realtà tutta la missiva, così come quella che la precede indirizzata ad Alessandro de' Medici, merita di essere letta in quanto sintomatica del *modus operandi* dell'artista e della sua concezione ritrattistica.

22 Sulla valenza lessicale, nelle opere di Vasari così come nel contesto storiografico dell'epoca, del termine "capriccio" si legga A. SIEKIERA, *Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina*, in «Studi di Memofonte», rivista on-line, 15, 2015, pp. 109-119: 111-112 e B. FANINI, *Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine*, in «Studi di Memofonte», rivista on-line, 15, 2015, pp. 91-108: 97-101. Più in generale, in merito alla teoria sul genere "ritratto" propria all'aretino, si rinvia a A. NOVA, *Vasari e il ritratto*, in «Horti Hesperidum», VI, 2016, 1, pp. 116-177.

appello ad altri strumenti, con i relativi rimandi. Il corredo emblematico raccolto infatti intorno ai due esplicita alla perfezione caratteri e ambizioni degli illustri predecessori.²³ Nel farlo il pittore si serve di una serie di linguaggi criptati e geroglifici, all'epoca di moda tra gli intellettuali a Firenze come a Venezia, che si traducono sulla tela in *oggetti*. Nello specifico, la maschera e la lampada di Lorenzo – al pari dell'armatura scintillante di Alessandro – narrano, visualizzandola, la storia del potere nel Granducato.²⁴ I ritratti, quindi, oltre che *emblematici* diventano storici non rinunciando al loro punto di forza, ossia la veste "criptata". Di nuovo affine, ma non coincidente, con il ritratto criptico.²⁵ Per lo stesso motivo il ritratto "in veste di" è sicuramente una sorta di ritratto *ideale*, molto frequente in età moderna, ma che difetta di quello specifico *close up* sulle fattezze individuali del protagonista (ovvero, l'aggancio al reale). A queste due definizioni di ritratto, ma in particolare all'ultima, possono ricondursi le celebri statue realizzate da Michelangelo, nel decennio che va dal 1524 al 1534, a ornare le tombe medicee.

[...] havendo in quella a scolpire i Signori illustri della felicissima casa de' Medici non tolse dal Duca Lorenzo né dal Sig. Giuliano il modello apunto come la natura gli avea effigiati e composti, ma diede loro una grandezza, una proportionone un decoro una gratia uno splendore qual gli pareva che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognitione che fossero altrimenti.²⁶

Le effigi di Giuliano e Lorenzo de' Medici (*figg. 4-5*) sono dei veri e propri ritratti *ideali*, che sacrificano il principio di somiglianza a una doppia resa del soggetto improntata su binari paralleli ma in dialogo tra loro.²⁷ Se entrambe infatti nascono da

23 Per il 'corredo' che circonda Lorenzo si rimanda alla scheda di Serena NOCENTINI in *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, Catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea 2011), a cura di A. Cecchi, Milano 2011, p. 64, n. 2.

24 Sull'immagine di Alessandro si veda il contributo di Donatella FRATINI in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 2010), a cura di R. Gennaioli, Livorno 2010, pp. 168-169, n. 64, in cui opportunamente si ribadisce l'apporto del letterato Pierio Valeriano e dei suoi *Hieroglyphica*, editi a Basilea nel 1556. Discute ancora la tela, in seno a un ragionamento più ampio sul genere, C. CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, cit., p. 80.

25 "Il ritratto dal vero si è sdoppiato in un ritratto criptico", cfr. POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, cit., p. 80.

26 *Il primo libro delle lettere di Niccolò Martelli*, Firenze 1546, p. 49.

27 Per la descrizione delle opere conviene affidarsi al testo di Vasari: "Vi son fra l'altre statue que' due capitani armati, l'uno il pensoso duca Lorenzo, nel sembiante della saviezza con bellissime gambe

prototipi classici rielaborati in senso eroico (l'armatura, il busto muscoloso, l'elmo, la simbologia araldica) l'artista dispiega qui tutta la sua capacità di dar forma all'interiorità della persona, rifacendosi a modelli ben noti e condivisi all'epoca.²⁸ Il profilo di Lorenzo, pensoso e malinconico, richiama la "vita contemplativa" in antitesi a quello di Giuliano che, fiero nella sua corazza da generale romano, evoca le prerogative della "vita attiva".²⁹ Se messi a confronto con i ritratti pressoché coevi dei due, attribuiti a Raffaello e/o bottega (*figg. 6-7*)³⁰ salta subito all'occhio come nessuno, a partire dai contemporanei, potesse ritrovare – e quindi riconoscere – nelle due statue le fattezze dei Medici. Lo stesso Michelangelo non era estraneo alla questione, ma aveva optato comunque per non rappresentarli "come la natura li aveva effigiati e composti", conscio dell'importanza di dare loro una grandezza tale che, vincendo il tempo, nessuno si sarebbe più posto domande sulla loro effettiva somiglianza con gli individui reali.³¹ I

talmente fatte che occhio non può veder meglio, l'altro è il duca Giuliano sì fiero con una testa e gola con incassatura di occhi, profilo di naso, sfenditura di bocca e capegli sì divini, mani, braccia, ginocchia e piedi; et insomma tutto quello che quivi fece è da fare che gli occhi né stancare né saziare vi si possono già mai. Veramente chi riguarda la bellezza de' calzari e della corazza, celeste lo crede e non mortale". (cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [Firenze 1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885, VII, 1881, p. 196).

28 C. ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano 2006, pp. 158-172 (per la tomba di Giuliano di Nemours), pp. 172-186 (per l'effigie di Lorenzo).

29 André Chastel, in linea con il carattere allegorico della statua conferitole da una serie di rimandi chiari, sottolinea a proposito dell'effigie di Lorenzo "l'atteggiamento noncurante del sognatore melanconico, con la mano sul mento che in parte chiude la bocca", cfr. A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari 2002, p. 27. Sui significati delle due statue, nel contesto delle tombe medicee, si veda anche E. PANOFSKY, *La scultura funeraria. Dall'antico Egitto a Bernini*, a cura di P. Conte, Torino 2011 (ed. orig. London 1964), pp. 150-154.

30 Per il ritratto di Lorenzo (di Pietro di Lorenzo, duca d'Urbino) il rimando è a K. OBERHUBER, *Raphael and the State portrait-II: The Portrait of Lorenzo de' Medici*, in «The Burlington Magazine», 113, 1971, 821, pp. 436-443, e LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, cit., II, pp. 1187-1190, n. 7. Se la tela attribuita a Raffaello e datata 1518, ora in collezione privata a New York, è l'esempio più celebre e quindi quello portato sempre a confronto con le effigi presenti nelle tombe medicee, può essere utile cercare dei possibili riscontri anche in altre immagini del duca, raccolte dalla studiosa, in cui tornano costanti i medesimi tratti somatici (si vedano alle pp. 1185-1187). L'effigie di Giuliano, di qualche anno precedente, si conserva invece al Metropolitan Museum di New York, e porta una più cauta attribuzione alla bottega dell'urbinate (opera forse di Francesco Penni), cfr. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, cit. II, pp. 1048-1050, n. 6. Cionondimeno, lo stesso ritratto raffaellesco di Lorenzo non può essere considerato come un'effigie "palese" ma, come nota Enrico Castelnuovo, esso stesso un esempio dello *state portrait* in cui la rappresentazione dello *status symbol* e una certa spersonalizzazione hanno il sopravvento su una resa precisa dei caratteri individuali, cfr. CASTELNUOVO, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, cit., p. 70. Quest'ultimo testo, al quale si farà riferimento all'interno del lavoro, è la riedizione del saggio omonimo apparso per la prima volta all'interno della *Storia d'Italia, V (I Documenti)*, II, Torino 1973, pp. 1033-1094.

31 Secondo Vasari (ma si vedrà che l'espressione non è del tutto corretta) Michelangelo "né prima né poi di nessuno fece il ritratto, perché aboriva il fare somigliare il vivo se non era d'infinita bellezza." (cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, pp. 271-272).

ritratti in questione non sono più testimoni attendibili dell'aspetto esteriore dei loro soggetti ma fedeli e accurate rappresentazioni dei valori di un'epoca, incardinati nei profili in marmo di due degli uomini più illustri del tempo.

Gli ultimi casi ricordati obbediscono di fatto a quelle che erano le raccomandazioni, chiare e diffuse all'epoca sebbene mai codificate in un testo, in merito al "ritratto di stato".³² Numerosi sono i sovrani e i principi rinascimentali di cui, almeno in parte, si ignorano le fattezze reali a vantaggio al contrario di effigi molto celebri e diffuse che ne hanno fissato il profilo "istituzionale". Nell'intenzionale noncuranza riservata ai tratti somatici è possibile rinvenire infatti il primo requisito dello *state portrait* che si caratterizza, a ogni altezza cronologica, per il suo essere non esageratamente letterale né tanto meno realistico.³³ Conosciuto anche col nome assai meno evocativo di "ritratto d'apparato", ha il compito di visualizzare – tramite l'immagine di chi è ai vertici della gerarchia sociale – una specifica condizione di rango, parte integrante delle strutture di comando incaricate del diritto/dovere di governare. Oggetto, o meglio soggetto, del ritratto è quindi il potere, incarnato però nella determinata figura di colui, o colei, preposto a esercitarlo in quel momento. L'effigie del signore contribuisce in tal modo a sancire l'ideologia alla base sia della sua personale comprensione della realtà così come della propria identità principesca, codificandone al contempo valori sociali e ideali politici.³⁴

32 Il termine è moderno e non compare nella trattatistica o nella storiografia antica che tuttavia vi allude in molte occasioni in modo chiaro.

33 Viceversa, allorquando s'incrina tale attenzione si è in grado di cogliere la spia di un'operazione *altra*: laddove infatti non intervengono in modo sistematico il filtro stilistico o le indicazioni della precettistica coeva a sanare eventuali imperfezioni umane, si rivelano intatte le stimmate, inconfondibili in quanto singolarissime, di un ritratto.

34 Sul tema il rimando obbligato è a M. JENKINS, *Il ritratto di stato*, Roma 1977 (ed. orig. New York 1947). Nell'accezione di *Court portrait* viene trattato approfonditamente anche in POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 155-204. A tali testi si possono affiancare, più recentemente, i contributi di L. FREEDMAN, *The Counter-Portrait: The Quest for the Ideal in Italian Renaissance Portraiture*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 63-81; J. WOODS-MARSDEN, *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, cit., pp. 31-62; POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, cit., pp. 123-125; ID., *Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité*, in *Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et l'État de la Renaissance au XX siècle*, cit., pp. 3-17 e ID., *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli 2006, pp. 24-27. Da ultimi si vedano i contributi di M. FALOMIR, *The court portrait*, in *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, cit., pp. 66-79; E. CASTELNUOVO, *Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, cit., pp. 28-35., e ID., *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, cit., pp.

Si tratta di un genere che godette di notevole fortuna nel Rinascimento, allorquando si riuscì a elaborare un'immagine pressoché perfetta, ovvero vincente, della sovranità, in grado di condensare istanze provenienti dal mondo antico così come dal medioevo cavalleresco. Se Tiziano può esserne considerato il padre fondatore almeno per l'età moderna – e a riguardo bastino i dipinti che hanno per protagonisti Carlo V e il figlio Filippo II – più di un artista (tra cui Raffaello, Pontormo, Bronzino e Vasari) vi fece ricorso nel tentativo di visualizzare al meglio, all'interno dei confini della penisola come altrove, le stigmate del potere.³⁵ Sebbene sia fenomeno internazionale, prerogative ed esempi più alti videro la luce grazie a pittori italiani che seppero poi esportare tali conquiste anche nelle diverse corti europee dove, incontrando un terreno particolarmente fertile, divennero modello per gli artisti locali: paradigmatico si presenta il caso della permanenza del cadorino presso la residenza imperiale asburgica, soggiorno in grado di influenzare le successive realizzazioni tedesche per almeno un secolo.

Da ultimo il criptoritratto è anche, ovviamente, ritratto *simbolico*, come è stato più volte scritto, nella misura in cui lavora per “sintesi metaforica” su simboli e attributi a delineare un'immagine significante.³⁶ Ma lo fa in senso più mirato: decine di ritratti rinascimentali potrebbero agevolmente trovare posto all'interno di questa categoria in virtù del loro essere l'effigie *veicolata* (due volte: dal committente e dall'artista) dell'immagine che s'intendeva trasmettere di sé. Volendo spingersi al limite, si potrebbe affermare che quasi *ogni* ritratto, nato nel Cinquecento, sia un ritratto simbolico che lavora per stratificazione successiva di allusioni e messaggi inviati, a livelli diversi di lettura e tramite vari espedienti, all'osservatore. Già la scelta degli abiti indossati per l'occasione – richiamo a simbolo di una condizione sociale ben precisa – narra qualcosa dell'effigiato e al contempo cela tutto il resto.³⁷ In tal modo si suggerisce uno *status* che

67-75.

35 “Tiziano occupa un posto capitale nella creazione dello *State portrait*”: cfr. CASTELNUOVO, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, cit., p. 71. I casi citati in queste pagine vengono tutti discussi dalla prospettiva del “ritratto di stato” anche in J. H. BECK, *Raphael and Medici “State Portraits”*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 38, 1975, 2, pp. 127-144.

36 L'espressione è in C. CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e la sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, cit., pp. 75-82; sul rapporto tra vissuto dell'effigiato e resa sulla tela si veda pure F. POLIGNANO, *Ritratto e biografia: due insieme a confronto, dalla parte dell'iconologia*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, cit., pp. 211-225.

37 Sulle implicazioni della moda – e in generale la scelta degli abiti e degli accessori – si vedano A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Vicenza 2007, e con

denuncia, con forza, un ruolo preciso.³⁸ In queste opere accanto al soggetto protagonista non compaiono più solamente attributi “parlanti” ma ci si spinge in talune occasioni a descrivere, visualizzandole, delle vere e proprie attività (ad esempio la scrittura) a delineare il profilo biografico e umano del ritrattato nel suo complesso.³⁹ Metafore, allusioni, allegorie, e ovviamente simboli sono infatti forme di comunicazione non verbale che tramite un linguaggio muto, e spesso in codice, se rivolte a uno spettatore preparato risultano tuttavia eloquenti al pari della scrittura.⁴⁰ Da questo punto di vista, emblematica resta l’affermazione di Peter Burke nell’osservare come “il pittore non era una macchina fotografica ma un venditore di illusioni”⁴¹: più che un imitatore seriale quindi, intento solo a un procedimento di natura meccanica, egli si palesa come un retore in grado di far parlare, con tutti i mezzi a sua disposizione, le immagini. Dalla posizione privilegiata e congeniale che occupa anche in virtù di una committenza immancabilmente aggiornata, gli viene riconosciuto il potere di adattare l’aspetto contingente del modello al suo ruolo sociale. Di nuovo, ciò che si perde in termini di testimonianza affidabile della *facies* esteriore dell’individuo si trasforma in altro, ovvero nella fedele resa dei valori dell’epoca in cui l’opera vide la luce.⁴² Alcuni dipinti, e il pensiero di nuovo va alle realizzazioni di Lorenzo Lotto, si connotano quali veri e propri *rebus*, costruiti con perizia e attenzione al dettaglio: sfide affascinanti per contemporanei colti e iconografi nati secoli dopo, alle prese con la decodificazione di un’opera-enigma alla luce delle convenzioni pittoriche in atto al momento della sua creazione.⁴³ Manca però sempre, rispetto all’argomento in esame, l’aspetto del

un *focus* sulle corti quattrocentesche anche T. McCALL, *Brilliant bodies. Material culture and the adornment of men in North Italy's Quattrocento Courts*, in «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 16, 1/2, 2013, pp. 445-490. È questo il frangente storico in cui – come sottolinea BURKE (*Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, cit., p. 1108) – gli “accessori” diventano “attributi”.

38 BURKE, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, cit., p. 1108.

39 Inserisce nel dibattito questa prerogativa propria al ritratto, ovvero saper mescolare effigie e “attività”, J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, Milano 1995 (ed. orig. Washington 1992), p. 130.

40 Riflette con chiarezza e a largo spettro sui “diversi mezzi adottati per salvare, mantenere e abbellire la «faccia»” nel Cinquecento P. BURKE, *Scene di vita quotidiana nell’Italia moderna*, Roma-Bari 1988, pp. 190-205 (il capitolo dedicato a “La rappresentazione di sé nel ritratto del Cinquecento”).

41 *Ibidem*, p. 200.

42 Come ha ben chiarito, in merito ad un caso specifico, A. GHIRARDI, *Strategie dell’apparire. Ritratti d’amore e di morte nell’Italia moderna*, in *Storia d’Italia. Annali 19. La moda*, a cura di C.M. Belfanti, F. Giusberti, Torino 2003, pp. 149-183.

43 “La pittura è il gioco di un velamento e di uno svelamento che non possono che andare insieme. Questo gioco è l’enigma della visione che prende forma sensibile” (cito dalla postfazione di Raoul KIRCHMAYR a J.L. NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, Roma 2002, p. 93). Sul ritratto come

travestimento: comparire in vesti altrui o celati nei panni di qualcun altro.

La locuzione che più si avvicina al nucleo concettuale qui indagato è quindi proprio quella di ritratto “in veste di”, che abdicando all’alone di mistero insito nell’aggettivo *criptico*, sottolinea nondimeno l’aspirazione a presentarsi nei panni altrui, a ri-vestirsi di tratti e prerogative di predecessori più illustri e meritevoli.⁴⁴

Sulla scorta di queste riflessioni è opportuno, dopo aver preso in considerazioni i termini più ricorrenti in merito alle occorrenze rinvenibili nel territorio italiano, chiamare in causa il poderoso – e, in vero, poco noto – contributo dedicato, nel 1988, al tema da Friederich Polleross (cronologicamente quindi a metà delle due definizioni assunte come guida per il presente lavoro).⁴⁵ Lo studioso, in una disamina amplissima nello spazio e nel tempo – che abbraccia di fatto tutta l’Europa, dal Medioevo all’epoca contemporanea – non può infatti esimersi dal constatare che anche in ambito tedesco, bacino preferenziale dei suoi studi e fonte nella quale reperire il maggior numero di casi criptici sui quali ragionare, regna sul tema una “confusione linguistica quasi babilonica”.⁴⁶ Lo stato attuale della ricerca che emerge dal suo testo, se intrecciato con le problematiche affiorate in precedenza, restituisce infatti un quadro, se possibile, ancor più frammentario e disomogeneo.

Dal punto di vista formale, ma giocoforza anche funzionale, Polleross rileva nei

enigma da decifrare si leggano, quali casi esemplari, A. GENTILI, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, cit., pp. 155-181: 155-163, e J. GRABSKI, *Sul rapporto fra ritratto e simbolo nella ritrattistica del Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 383-392.

44 Anche l’opzione a favore del termine ritratto *mascherato*, ripresa tra gli altri da É. POMMIER, *Il ritratto d’artista nell’arte italiana del XVI secolo. Saggio di tipologia*, in *Il ritratto nell’Europa del Cinquecento*, Firenze, 2007, pp. 3-28: 10-12, come si vedrà a breve presenta più di un problema. Alla luce di questo tentativo di chiarimento lessicologico, all’interno del presente lavoro le espressioni *velato*, *nascosto*, *mascherato* e *in disguised* sono da intendersi solo e soltanto quali sinonimi da alternarsi all’uso di criptoritratto e ritratto “in veste di”.

45 F.B. POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, 2 voll., Worms 1988, al quale si rimanda anche per la bibliografia citata e una presentazione dello stato degli studi di respiro europeo. Lo studioso è tornato sul tema, in particolare in merito alle rappresentazioni criptiche nelle vesti dei personaggi dell’Antico Testamento, in ID., *Between typology and psychology: the role of the identification portrait in updating Old Testament representation*, in «Artibus et Historiae», 12, 1991, 24, pp. 75-117. Fulcro dichiarato del suo lavoro sono i ritratti “in veste di” che coinvolgono, coerentemente con il segmento storico-geografico preso in esame, i sovrani. Tale “categoria”, dal punto di vista del territorio nazionale, oltre che esigua, risulterebbe applicabile solo forzando e adattando lo schema “regale” alla diversa realtà italiana di età rinascimentale.

46 POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 5 (tutte le traduzioni dal tedesco sono mie).

contributi dedicati al tema una frequente distinzione, da respingere in quanto fuorviante, tra ritratto “in incognito” o nascosto (che riallaccia alla definizione di criptoritratto di Ladner)⁴⁷ e ritratto “travestito” (corrispondente all’inglese *disguised portrait*)⁴⁸: il primo implicherebbe l’inserimento di un volto reale a dare sostanza a un personaggio della narrazione biblica o ecclesiale all’interno di una *historia depicta*, e quindi in un contesto, oltre che sacrale, più ampio e corale da non considerarsi in prima battuta come un vero e proprio ritratto;⁴⁹ il secondo obbedirebbe invece, e in direzione opposta, alla prassi di “mascherare” tramite attributi significativi un’immagine concepita a priori come un ritratto al fine di trasformarla in una creazione allegorica.⁵⁰ Il confine tra ritrattistica e pittura narrativa è a riguardo tanto labile che alla prova dei fatti, e perciò a posteriori (punto di vista di osservazione non solo dello spettatore ma soprattutto dello studioso), risulta pressoché impossibile, in mancanza di informazioni precise in merito, chiarire quale sia stata *ab origine* l’opzione scelta da committente e artista. Il risultato è in entrambi i casi infatti il medesimo – la combinazione su tela di due realtà diverse, una concreta e presente e l’altra passata – e tale distinguo risulta impraticabile.

Parimenti, una suddivisione delle occorrenze, e pertanto dei motivi e delle prerogative sottese a tali realizzazioni, in grado di separare i soggetti di argomento profano (a cui corrisponderebbero le definizioni, quasi intercambiabili, di ritratto “mitologico”, “a lo divino”, o di nuovo ritratto “travestito”) da quelli religioso-sacrali, ha dovuto

47 Tale rimando appare tra l’altro, se non contestabile, quanto meno forzato.

48 Cfr. M. PRAZ, *Scene di conversazione*, Roma 1971, pp. 199-207. In un capitolo espressamente dedicato ai “Gruppi travestiti”, che si apre con un breve elenco di casi che vanno dal Quattrocento all’Ottocento, l’autore in realtà mescola ritratti autonomi e scene corali, soggetti religiosi ad altri profani. Al *disguised portrait*, per certi versi, corrisponde il francese “portrait historié” così come viene declinato per esempio in D. BRÊME, *Portrait historié et morale du Grand Siècle*, in *Visages du grand siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, Catalogo della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts-Toulouse, Musée des Augustins, 1997-1998), Parigi 1997, pp. 91-104: 97- 99. Di artist/self-portrait “in disguise” si parla in L. FREEDMAN, *Titian’s Independent Self-Portraits*, Firenze 1990, pp. 49-57, e più recentemente anche in K.T. BROWN, *The painter’s reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Firenze 2000, pp. 69-84, in cui viene proposta un’ulteriore suddivisione tra soggetti biblici e richiami mitologici o *allegorici*.

49 POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 5, 10. Ladner allude, in merito, a un *sensus allegoricus* che si ottiene inserendo un ritratto naturalistico e “personale” nella sfera mitologica e sacrale; cfr. LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, cit., p. 82.

50 POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 5, 10. All’interno di tale categoria andrebbero – secondo una parte della critica (rappresentata da ultimo da Francesco FRANGI che ne discute in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, Catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 2018), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo (Milano 2018), pp. 158, n. 46) – ulteriormente distinti i ritratti “in figura di” dai ritratti “in veste di”, con questi ultimi quali unici casi di veri criptoritratti.

inevitabilmente fare i conti con i cosiddetti ritratti “teomorfi” i quali, se in partenza alludono in via esclusiva ai travestimenti nei panni degli dei, hanno finito giustamente per inglobare anche modelli cristiani.⁵¹

Come si vede, le difficoltà sollevate riflettono, restituiscono e integrano – a volte *in toto*, in altri casi solo parzialmente – quelle elencate “in negativo” in apertura del capitolo. Di fronte a tale *impasse* lo studioso constata giustamente come fino a questo momento la ricerca si sia concentrata soprattutto sul tardo Medioevo e sui ritratti (in veste di) mitologici e di conseguenza si propone, in linea col principio che ha orientato pure la presente ricerca, di indagare temi ma soprattutto motivi alla base dei travestimenti criptici realizzati in età moderna.⁵² Reagisce tuttavia alla proliferazione di definizioni avanzando nel campo degli studi in merito a tale pratica ritrattistica un ennesimo nome (quasi) nuovo che, sebbene contenga al suo interno pure i caratteri del criptoritratto, finisce per aggiungere ulteriore incertezza intorno all’argomento di ricerca.⁵³ Dal suo punto di vista, le realtà complementari ascrivibili alle categorie del ritratto *nascosto* e di quello *travestito* rientrano nel grande alveo che pertiene al “ritratto identificativo sacrale”. Avvalorando in tal modo un sistema di scatole cinesi replicabile quasi all’infinito.

Eppure, a ben vedere, già le fonti della letteratura artistica – se vagliate con attenzione e con qualche accorgimento – sono piuttosto esplicite nel registrare le occorrenze. A fronte, qui sì, dell’assenza di un termine *ad hoc* per inquadrare la prassi, le locuzioni adottate non lasciano grandi dubbi a riguardo: “nella persona di”, “è nella testa il ritratto di”, “il cui volto è il ritratto di”, “nella figura di... ritrasse di naturale”, “il ritratto d’un gentiluomo figurato per”, “si ritrasse nel viso” (solo per citare alcuni casi presenti nel più ricco repertorio consultato, ossia quello vasariano). Il *focus* cade sul volto, anzi –

51 Cfr. LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, cit., p. 78. Proprio in apertura al saggio lo studioso riprende un’ambigua distinzione tra “ritratto teomorfo” (o ritratto “mascherato”) e “criptoritratto”, proponendosi di trattare solo quest’ultima manifestazione. In realtà, proprio l’inclusione tra i primi dei casi, singolarissimi quanto celebri, delle effigi di Commodo in veste di Ercole (che risale al mondo antico) e di Andrea Doria nei panni di Nettuno (quest’ultimo del Bronzino), non giustifica tale ulteriore sottocategoria.

52 In merito al problema della somiglianza e alla possibilità di rinvenire ritratti nascosti anche al tramonto dell’epoca medievale – punto di partenza come detto delle riflessioni sia di Ladner che di Castelnuovo – si veda G. SOMMERS WRIGHT, *The reinvention of the Portait likeness in the fourteenth century*, in «Gesta», 39, 2000, 2, pp. 117-134.

53 POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 7.

verrebbe da ribadire – sui due volti: quello funzionale alla storia dipinta – che sia esso un santo singolo o un martire in una composizione di gruppo – e quello reale plasmato sulla base dei tratti specifici del modello. Ciononostante, non sono mancati pure in questo frangente i fraintendimenti, causa di ulteriore confusione. Leggere nelle parole di Bellori, stese nel 1672 a corredo della *Maddalena* di Caravaggio – realizzata tra 1594 e 1595 e ora alla Galleria Doria Pamphilij di Roma (*fig. 8*) – una dichiarazione d'intenti e un primo tentativo di codificazione e sistematizzazione del fenomeno, può infatti portare fuori strada. E istituire una forzatura pericolosa per i successivi contributi in merito. Ricorda l'autore come il Merisi

dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola, con le mani in seno in atto di asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera, ed aggiungendovi in terra un vasetto di unguenti, con monili e gemme, la finse per Maddalena. Posa alquanto da un lato la faccia e s'imprime la guancia, il collo e 'l petto in una tinta pura, facile e vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia e la veste gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca di damasco fiorato.⁵⁴

Il riferimento è niente di più che a una modella, forse al pari di altre conosciute anche "intima" del pittore. Scelta tra tante in virtù della sua grazia, quest'ultima posa per lui al fine di visualizzare una composizione che prima di quel momento era viva forse solo nella testa dell'artista. Caravaggio, campione nei criptoritratti (come si avrà modo di ricordare innanzi), non *finse* un ritratto "in veste di" ma semplicemente ribadì l'uso frequentissimo di servirsi di modelli per rappresentare i personaggi sacri.⁵⁵ Cento anni prima già Vasari – di fronte tra l'altro alla medesima iconografia – aveva annotato tale consuetudine, giustificandola in tal caso sulla base di un affetto e di una familiarità che si può immaginare costante tra il pittore, nello specifico Andrea del Sarto, e la moglie (*fig. 9*).

54 G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea e G. Previtali [Roma 1672], Torino 1976, p. 215.

55 "Il grande scrittore d'arte ci spiega, pur senza diretta intenzione, cosa s'intenda per ritratto allegorico, cosa voglia dire 'mettersi nei panni di un altro'": cfr. Lucia IMPELLUSO in *Il ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità*, a cura di Stefano Zuffi, Milano, 2000, p. 239. Sulla tela, in merito alla consuetudine di servirsi di modelli, si veda ora A. DONATI, "... *la finse per Maddalena*" *Il quadro della Galleria Doria Pamphilij alla luce dei primi anni di Caravaggio a Roma*, in *Caravaggio e il suo tempo*, Catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 2015-2016), a cura di V. Sgarbi e A. D'Amico, San Secondo di Pinerolo 2015, pp. 29-46.

Èvvi anco un S. Lorenzo, che ascolta come giovane e pare che ceda all'autorità di coloro. Abbasso sono ginocchioni due figure, una Maddalena con bellissimi panni, il volto della quale è ritratto della moglie, perciò che non faceva aria di femine in nessun luogo che da lei non la ritraesse; se pur avveniva che da altre tallora la togliesse, per l'uso del continuo vederla e per tanto averla disegnata e, che è più, averla nell'animo impressa, veniva che quasi tutte le teste che faceva di femmine, la somigliavano.⁵⁶

Altrettanto chiaro si rivela Malvasia in merito a Ludovico Carracci.

Che se poi amò egli tanto bellissima de' Giacomazzi, non fu per questo fine, ma perché di fattezze altrettanto singolari, quanto Paolino di lei fratello, e di Lodovico scolare, siccome da questi ordinariamente vedeva teste d'Angeli che gli occorressero, così ottenne il potere da quella ricavar talora teste di Beate Vergini, di Santine, e simili.⁵⁷

56 VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, 1880, pp. 27-28. La moglie poteva ricoprire non solo il ruolo della Maddalena ma anche quello più impegnativo della Vergine, come attesta ancora l'aretino: "Fece in sul canto che fuor della porta a Pinti voltava per andare agl'Ingesuati, in un tabernacolo a fresco una Nostra Donna a sedere con un Putto in collo et un San Giovanni fanciullo che ride, fatto con arte grandissima e lavorato così perfettamente, che è molto stimato per la bellezza e vivezza sua; e la testa della Nostra Donna è il ritratto della sua moglie di naturale." (*ivi*, pp. 32-33). A Vasari fanno eco le parole, all'interno della vita dell'Empoli, dedicate da Baldinucci ancora ad Andrea e alla moglie: "Diedesi questi di gran proposito agli studi del disegno, e fu suo costume fin da' primi anni di sua gioventù andare a studiare in diversi luoghi della nostra città le bellissime opere d'Andrea del Sarto, e con grand'applicazione tante ne disegnava, quante gnene potevan mai dare alle mani, ma particolarmente quelle del chiostro piccolo della Santiss. Nonziata, d'onde avvenne, che e' s'affezionò tanto alla maniera di quel tal gran maestro, che egli poi riuscì uno de' più esquisiti copiatori dell'opere di lui che fosse stato mai. Soleva, fatto vecchio, raccontare, che nel disegnare, ch'ei faceva da giovanetto la storia della natività di Maria Vergine in esso chiostro, venendovi a sua devozione Lucrezia allora di grave età, stata moglie d'Andrea, si fermava quivi con gran piacere a vederlo operare, e andavagli accennando i ritratti, che sono in quella storia stati cavati al naturale dal volto di lei medesima, discorrendo col giovinetto (forse non senza lagrime) del tempo e luogo ed altre circostanze del suo stare al naturale al marito quando gli faceva.", cfr. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., III, 1846, p. 6. Non manca di annotare la consuetudine anche Ridolfi alle prese con la sfortunata esperienza amorosa di Felice Brusasorci: "Ma perche l'houmo benche di eccellente ingegno dotato non può schermirsi da lacci d'Amore, usando maggiormente la forza sua ne gli animi gentili, invaghitosi Felice di bellissima donna detta Toscana, con quella sen visse amorosamente per lungo tempo, la cui bellezza riportò spesso nelle Veneri e ne' corpi delle femmine da lui dipinte". Purtroppo la giovane moglie infedele, che si chiamava correttamente Rosana, lo avvelenò per fuggire in Romagna con un altro amante. Cfr. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., II, p. 125.

57 C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [Bologna 1678], a cura di G. Zanotti, ristampa dell'edizione Bologna 1841, 2 voll., Bologna 2004, I, p. 329. L'uso di un modello che presentasse il fisico 'adatto' viene annotato anche da Baldinucci in merito a due realizzazioni scultoree di Valerio Cioli da collocarsi nel giardino di Boboli: "[...] anno 1599 essere stata data al Cioli un'istruzione per portarsi a Carrara. E provvedere 4 marmi, due per un Morgante ed un Margutte, uno per un villano che vota una bigoncia, ed uno per altro simile in atto di vangare. Per lo Morgante e

All'affetto per i giovani si mescola l'opportunità di servirsi delle fattezze "angeliche" dei due fratelli ideali per realizzare le teste di alcuni protagonisti della fede calati all'interno di narrazioni pittoriche sacre.⁵⁸ In alcuni casi il ricorso a un modello, così come narrato dalle fonti, non può che far sorridere il lettore e, al contempo, lo spettatore moderno. Due curiose testimonianze si devono alla penna – per altri versi sempre molto seria – di Giovan Pietro Bellori. In un curioso *mix* che coinvolge i fratelli Carracci, a proposito di Agostino il biografo nota come

La statura e forma di esso era proporzionata; se bene egli era grasso in modo, che Annibale, con poca alterazione, lo disegnò per la figura di Sileno nella Baccanale della Galleria Farnese.⁵⁹

L'aneddoto ha il sapore di una burla tra fratelli e l'identificazione tra il profilo non proprio atletico di Agostino e la figura del Sileno farnese non può in nessun modo guadagnarsi un posto nell'universo, seppur variegato, del criptoritratto.⁶⁰

Mescolando spinte di natura amorosa a un inedito, almeno su tela, "cambio di genere" lo scrittore riporta anche tale, tutt'altro che banale, episodio legato alla vita di Domenichino.

Margutte doveansi fare i ritratti ignudi di due nani di quella corte, uno de' quali chiamavasi Barbino, i quali erano bassi di statura, erano altrettanto grossi, grassi e panciuti, che però davano di se stessi la più ridicola vista che mai immaginare si potesse. Intagliaronsi dal Cioli sì fatte figure quanto il naturale, che riuscirono per somiglianza, morbidezza e diligenza, due statue meravigliose, e fu dato loro luogo per entro il giardino di Boboli." (BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., III, 1846, pp. 505-506).

58 Le fonti restituiscono invece testimonianza di un particolare criptoritratto in cui compaiono, rari se non unici nel panorama del genere, degli angeli fanciulli, e musicanti, che non solo denunciano istanze ritrattistiche nei volti ma vestono delle candide gorgiere alla moda. Si tratta dei figli di Luigi Mocenigo che si fa immortalare da Jacopo Tintoretto, tra 1573 e 1575, con la famiglia al completo in adorazione della Vergine. La tela, che ora si conserva alla National Gallery di Washington, viene ricordata da Ridolfi in questi termini: "[...] in lunga tela, è il medesimo (*Luigi Mocenigo*), con la moglie adoranti la Regina de' Cieli con altri ritratti de' Senatori e putti della stessa famiglia, figurati in Angeli à piedi di nostra Signora, che suonano stromenti". Sull'opera si vedano *Tintoretto*, a cura di T. Pignatti e F. Valcanover, Milano 1985, p. 40; R. PALLUCCHINI-P. ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Milano 1990 (ed. orig. Milano 1982), II, pp. 199, n. 326; S. RUTHERGLEN in *Tintoretto, 1519-1594*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale-Washington, National Gallery of Art 2018-2019), a cura di R. Echols, F. Ilchman, Venezia 2018, pp. 256-257, n. 144.

59 BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., I, 2009, p. 125.

60 Bellori fa riferimento all'affresco con il *Trionfo di Bacco e Arianna*, realizzato da Annibale tra 1597 e il 1606 circa, all'interno del grande programma decorativo della Galleria Farnese. A riguardo, con l'inserimento del fratello come modello, si legga S. GINZBURG, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano 2008, pp. 38-55.

Nel tempo che Domenico fece dimora nella Badia di Grotta Ferrata, impiegato alle pitture di questa cappella, praticando vicino a Frascati, dove le donne sogliono pregiarsi di bellezza, invaghissi d'una zitella, la quale un giorno venendo con la madre alla Badia, egli ascostamente la ritrasse in chiesa, e la colori nell'istoria d'Ottone che visita San Nilo, in quel giovine nobile che si ritira dalla furia del cavallo. E benché in ambito virile, con la piuma bianca su la berretta turchina, si riconosce l'aria di donzella, abbigliata gentilmente, in veste di damasco giallo fiorato aperto al petto sopra la camicia, col manto turchino sopra il braccio e la mano posata la spada. Desiderava di avere questa giovane per moglie, ma non poté ottenerla, anzi ebbe a pericolarvi per lo sdegno de' parenti, essendo il ritratto stato conosciuto in chiesa, onde egli ben presto a Roma fece ritorno.⁶¹

Apparentemente in linea con le istanze del criptoritratto, il pittore "ascostamente" ritrasse l'amata, celandola in panni non solo altrui ma, per l'appunto, maschili.⁶² Tuttavia il travestimento non dovette riuscire così perfetto "essendo il ritratto stato conosciuto in chiesa" con conseguente frustrazione e repentino ritorno a Roma. La fanciulla amata, ancora una volta poco più di una modella, viene qui tuttavia catapultata in una situazione quanto meno straniante.

Sul problema degli astanti silenziosi nelle rappresentazioni di gruppo – seconda grande questione evocata in modo vago da Ladner e presenti in maniera cospicua soprattutto nelle grandi scene narrative – può invece essere utile riferirsi a un esempio pittorico realizzato nell'ultimo quarto del XV secolo e celebre per i molti volti "noti" che vi compaiono. Dell'*Adorazione dei Magi* di Botticelli (fig. 10), che in origine trovava posto nella controfacciata della chiesa di Santa Maria Novella e ora si conserva agli Uffizi, è di nuovo Vasari a sottolineare come

fu allogato a Sandro in questo tempo una tavoletta piccola, di figure di tre quarti di

61 BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., I, 2009, pp. 316-317.

62 L'opera cui si fa riferimento (che nasconderebbe anche altri ritratti *velati*) è l'*Incontro di san Nilo e Ottone III*, realizzata dal pittore tra 1608 e 1610 per l'abbazia di Grottaferrata; cfr. A. MIGNOSI TANTILLO, *Domenichino a Grotta Ferrata. La decorazione della Cappella dei Santi Fondatori*, in *Domenichino. 1581-1641*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1996-1997), a cura di C. Strinati, Milano 1997, pp. 197-223: 216-219.

braccio l'una, la quale fu posta in S. Maria Novella fra le due porte, nella facciata principale della chiesa, nell'entrare per la porta del mezzo, a sinistra: et evvi dentro la adorazione de' Magi; dove si vede tanto affetto nel primo vecchio, che baciando il piede al Nostro Signore e struggendosi di tenerezza, benissimo dimostra avere conseguita la fine del lunghissimo suo viaggio. E la figura di questo re è il proprio ritratto di Cosimo Vecchio de' Medici, di quanti a' di nostri se ne ritruovano, il più vivo e più naturale. Il secondo, che è Giuliano de' Medici, padre di papa Clemente VII, si vede che intensissimo con l'animo, divotamente rende riverenza a quel Putto e gli assegna il presente suo; il terzo, inginocchiato egli ancora, pare che adorandolo gli renda grazie e lo confessi il vero Messia, è Giovanni figliuolo di Cosimo. Né si può descrivere la bellezza che Sandro mostrò nelle teste che vi si veggono; le quali con diverse attitudini son girate, quale in faccia, quale in profilo, quale in mezzo occhio, e qual chinata, et in più altre maniere e diversità d'arie di giovani, di vecchi, con tutte quelle stravaganze che possono far conoscere la perfezzione del suo magisterio; avendo egli distinto le corti di tre re, di maniera che e' si comprende quali siano i servidori dell'uno e quali dell'altro: opera certo mirabilissima; e per colorito, per disegno e per componimento ridotta sì bella, che ogni artefice ne resta oggi maravigliato.⁶³

Tra le "teste che qui si veggono" e che suscitarono l'ammirazione dell'aretino, a quasi un secolo di distanza dalla loro realizzazione, sono stati riconosciuti dalla critica i profili di una serie di personaggi illustri della Firenze del tempo.⁶⁴ Dal committente, Gasparre di Zanobi Del Lama – presentato in posizione defilata sulla destra, non più giovane e ammantato d'azzurro – ad alcuni alleati politici di casa Medici quali Filippo Strozzi, Lorenzo Tornabuoni e Giovanni Argilopulo. Dal lato opposto invece due uomini di lettere, confusi tra la folla, ma in atteggiamento amichevole l'uno con l'altro: Agnolo Poliziano e Giovanni Pico della Mirandola. Due celebri membri della famiglia Medici, già incontrati ma qui coevi al pittore, si fronteggiano ai lati della scena: all'estrema sinistra Giuliano, mentre sulla destra, in atteggiamento riflessivo e veste rossa e nera,

⁶³ VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., III, 1878, pp. 315-316.

⁶⁴ Per i riconoscimenti dei volti il rimando è alla scheda del dipinto in Alessandro CECCHI, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico: Filippo Lippi, Antonio e Piero del Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino, Leonardo, Filippino Lippi, Piero di Cosimo, Fra' Bartolomeo*, Cinisello Balsamo (Milano) 2007, pp. 136-139, e (in modo più sintetico) a CASTELNUOVO, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, cit., pp. 50-51.

proprio Lorenzo il Magnifico.⁶⁵ Dal punto di vista dei "riconoscimenti" illustri il dipinto è però celebre anche per la figura in primo piano che avvolta in un ampio mantello di color giallo dorato guarda verso lo spettatore: si tratta verosimilmente dello stesso Botticelli, impegnato in un autoritratto a rivendicare con orgoglio – lo sguardo è rivolto ai suoi contemporanei e concittadini – il proprio ruolo di artefice dell'*inventio*.⁶⁶ Egli incarna qui l'astante che non ricopre un ruolo specifico all'interno dell'*historia figurata*, se non quello, di nuovo, del testimone o – per dirla con Baxandall – del "festaiuolo".⁶⁷ Con la differenza, però, che ciò che comunica non è solo la sua partecipazione emotiva all'evento ma anche il proprio fiero profilo professionale nel solco di una progressiva autocoscienza liberale della statura dell'artefice.⁶⁸

Ben diverso lo *status* delle figure centrali che – impegnate a vestire i panni dei Magi in adorazione davanti al Bambino – hanno le fattezze rispettivamente di Cosimo dei Medici, Giuliano e Giovanni, figlio di Cosimo. I tre sono presentati in scala gerarchica (con gli ultimi due inginocchiati) e non vi è, inutile negarlo, grande attenzione alla

65 In particolare per la figura di Giuliano si conserva uno studio preparatorio – realizzato verosimilmente nello stesso anno del dipinto – presso il Musée des Beaux-Arts di Lille; cfr. CECCHI, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 139, 141.

66 Sull'autoritratto dipinto quale snodo significativo nel processo di emancipazione della figura dell'artista si vedano J. WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, New Have-London 1998 (l'autrice è tornata sull'argomento nel 2008 in occasione del saggio *El autorretrato del Renacimiento*, in *El retrato del Rinascimento*, cit., pp. 91-107, in cui si concentra pure sulle figure degli astanti), e C. KING, *Italian Self-Portraits and the Rewards of Virtue*, in *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, a cura di G. Schweikhart, Köln 1998, pp. 69-91. Da integrare, nella prospettiva propria al genere, anche con POMMIER, *Il ritratto d'artista nell'arte italiana del XVI secolo*, cit. (in cui si presenta una lunga panoramica di casi in cui figurano numerosi cripto-autoritratti definiti sempre quali ritratti "mascherati"); *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, Catalogo della mostra (Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 2007), a cura di G. Giusti, M. Sframeli, Milano 2007; BROWN, *The painter's reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, cit., e W.R. REARICK, *The venetian selfportrait. 1450-1600*, in *Le metamorfosi del ritratto*, cit., pp. 147-180. Gli ultimi due contributi ricordati sono orientati soprattutto verso il caso lagunare. Da ultimo una trattazione di ampio respiro, ma in forma prettamente divulgativa, spetta a J. HALL, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino 2014.

67 M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 2001 (ed. orig. Oxford 1978), p. 75. Per certi versi tali profili incarnano pure le figure dell'*advocator* (o mediatore) descritte da Leon Battista Alberti incaricate, per il tramite di una gestualità esplicita, di invitare lo spettatore a entrare in un contatto empatico con la scena rappresentata (a riguardo si legga V. LA PORTA, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, Roma 2006, pp. 90-101).

68 Verosimilmente mezzo secolo prima di Botticelli, alle prese con la medesima iconografia, già Gentile da Fabriano scelse di fermare le proprie sembianze nell'attimo in cui si volge verso lo spettatore, almeno stando alle parole di Baldinucci: "In Firenze nella sagrestia di Santa Trinita è di sua mano una tavola, entrovi l'adorazione de' magi, e in essa ritrasse, se stesso di naturale" (cfr. *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, 1845, p. 514).

questione della somiglianza (erano tutti morti prima della conclusione del dipinto).⁶⁹ La differenza tra le loro figure e quelle degli altri è però grandissima. Se agli astanti viene chiesto di presenziare quali testimoni immobili e comprimari silenziosi della *storia depicta*, i tre signori di Firenze sono parte attiva della scena sacra: il *Pater patriae*, posto non a caso al centro della direttrici oblique della composizione, viene colto in atto di toccare il piede del Bambino. I primi si mescolano ai fedeli anonimi garantendosi così una sopravvivenza, nei nomi e nei volti, anche attraverso la pittura. I secondi sono invece dei veri e propri protagonisti della dinamica narrativa. Se pare naturale che la loro convocazione e collocazione preminente risponda a evidenti motivi celebrativi,⁷⁰ nell'ambito di una logica dinastica volta ad affidare alle generazioni successive messaggi chiari e incontrovertibili, colpisce come Vasari – senza dubbio in grado d'identificare anche tutti gli altri volti celebri – citi solo i loro nomi, di fatto dei veri e propri criptoritratti.⁷¹

Ai ritratti in veste di astanti va riconosciuto un ruolo fondamentale nella tappa di affermazione della pratica ritrattistica. "Che dipingano il mio viso nelle loro storie", lascia scritto Leon Battista Alberti, sottolineando il portato simbolico del fenomeno che diventa ancor più alto nel caso degli autoritratti degli artisti.⁷² Queste figure di contorno

69 "La loro presenza sarebbe una specie di santificazione *post mortem*": cfr. F. POLETTI in *Botticelli e il suo tempo*, a cura di C. Acidini, Milano 2009, p. 84.

70 Sulle rappresentazioni dell'*Adorazione dei magi* e le diverse letture proposte, anche in prospettiva criptica, F.O. BÜTTNER, *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlino 1983, pp., 19-33, 197-199, e POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 71, il quale le ragiona invece riscontrandovi un'analogia transpersonale della sovranità.

71 Spetta a un suo predecessore infatti, l'autore dell'*Anonimo Magliabechiano*, aver ricordato la loro presenza all'interno della scena sacra: "Et (*in*) Santa Maria Novella dipinse una tavoletta di altare, che è acanto alla porta del mezo, de magi, che vi sono più persone ritratte al naturale." (cfr. *Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17, contenente Notizie sopra l'Arte degli Antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritta da Anonimo fiorentino*, a cura di C. Frey, Berlino 1892, pp. 104-105, n. 14). BALDINUCCI – nelle sue *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, 1845, p. 514 – si concentra invece solo sull'autoritratto ("In Firenze nella sagrestia di Santa Trinita è di sua mano una tavola, entrovi l'Adorazione de' magi, e in essa ritrasse, se stesso di naturale").

72 L.B. ALBERTI, *Della Pittura*, a cura di L. Mallé, Firenze 1950, p. 114. Burckhardt usa il termine "partecipanti" e giustifica la loro convocazione in nome del "piacere di venire ritratti", di poter cioè salire alla ribalta sulla scena in quanto "cittadini", cfr. J. BURCKHARDT, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, introduzione di C. Cieri Via, Roma 1993 (ed. orig. Basilea 1898), pp. 66-68, 120-128. Di astanti celeberrimi si discute al pari anche in A. WARBURG, *La Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze 1966, pp. 106-146. Sulla loro presenza massiccia, a Firenze come a Venezia, in termini di "culto della personalità" si leggano invece POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 12-24; WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the*

tuttavia – benché spesso tanto individualizzate dal punto di vista fisionomico da risultare assolutamente riconoscibili – non rientrano nella categoria in oggetto. La loro presenza nella storia dell'arte è nutrita e indiscutibile, ma ai fini di questa ricerca poco interessante: non vi sono ragioni ultime da indagare che giustifichino una convocazione all'interno di una folla o di un corteo religioso che non sia una spinta alla promozione personale, all'autocelebrazione, al ricordo, o – come spesso è accaduto dalla prospettiva opposta dell'artista – all'omaggio (cortese e dovuto) al signore di turno.⁷³ Si tratta, in un certo senso, di un'ulteriore sottocategoria del genere ritratto, affine sotto alcuni aspetti a quella criptica, non ultimo il suo presentarsi spesso quale unica presenza "vivente" in una scena che ha i propri riferimenti temporali in un orizzonte religioso lontanissimo.⁷⁴

I.2 Di ritratto e di criptoritratto

La differenza tra astanti – che ricoprono di fatto sempre e solo lo stesso ruolo, quello delle spalle narrative – e criptoritratti non fa altro che aggiungere un tassello, che si

artist, cit., pp. 43-53 (definiti, coerentemente, “witness in religious narrative”); BROWN, *The painter's reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, cit., pp. 57-67 (facendo proprio il termine “participant” inaugurato da Burckhardt); C.M. ROSENBERG, *Virtue, piety and affection: some portraits by Domenico Ghirlandaio*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 173-195: 173-187 (per le cappelle Sassetti e Tornabuoni). Sul tema si sofferma anche C. ACIDINI LUCHINAT, *Viaggio nel sacro. Ritratti di Medici e d'altri contemporanei nella Cappella dei Magi*, in *Stanze segrete raccolte per caso. I Medici santi. Gli arredi celati*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 2004), a cura di C. Giannini, Firenze 2004, pp. 3-24: 14-23. L'inserimento di volti “noti” all'interno delle narrazioni dipinte quale tratto peculiare del nuovo spirito rinascimentale si affronta ancora in C. STRINATI, *Il mestiere dell'artista. Da Giotto a Leonardo*, Palermo 2007, pp. 92-99, 148-155.

73 Sul ruolo dell'artista e il suo processo di riscatto sociale in età moderna, anche attraverso l'autoritratto in veste di astante, si vedano i due contributi presenti all'interno della *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino 1979 di P. BURKE, *L'artista: momenti e aspetti* (pp. 83-113), e A. CONTI, *L'evoluzione dell'artista* (pp. 117-263: 117-223). Fanno eccezione in questo ragionamento tutte quelle figure di astante “in veste di” testimone *necessario*, ovvero quei momenti in cui il miracolo o l'apparizione divina richiedono obbligatoriamente la presenza di “spettatori” perché l'evento si compia. È il caso, per esempio, delle *Cene in Emmaus* (alcune delle quali saranno trattate più avanti), in cui lo svelamento si fa addirittura doppio: non solo le effigi degli astanti nascondono dei volti riconoscibili e necessari all'episodio religioso narrato, ma la loro convocazione è, ovviamente, finalizzata a un riconoscimento devoto di un volto ben più significativo. Sulle rappresentazioni del tema, nella prospettiva delle nuove istanze religiose nate in età moderna, si veda A. OLIVIERI, *Emmaus e la spiritualità religiosa nel Cinquecento. L'«utopia» del «convito»*, in *Incontrarsi a Emmaus*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 1997), a cura di G. Mariani Canova, A.M. Spiazzi, C. Valenziano, Padova 1997, pp. 99-106.

74 “Tra il ritratto da protagonista [...] e il ritratto da comprimario [...] c'è una differenza storica fondamentale: quella che intercorre, in un'immagine, tra il valore attuale, strumentale, funzionale e il valore puramente commemorativo”, cfr. A. GENTILI, *Bessarione sì e no nel ciclo di Vittore Carpaccio per la Scuola degli Schiavoni*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, cit., pp. 197-206: 205.

auspica chiarificatore, alla vasta opzione terminologica dispiegata in apertura di capitolo. Vale la pena, a questo punto, di ripercorrere, dalla prospettiva della storiografia e delle implicazioni teoriche alla base del genere, le caratteristiche assegnate nel tempo al ritratto, al fine di seguire la sua linea di sviluppo all'interno delle dialettiche rinascimentali. Va da sé, infatti, che per certi versi l'*impasse* lessicale relativa alle immagini *velate* trova la sua ragione d'essere nell'origine stessa del genere 'ritratto' di cui quello criptico rappresenta una delle sue manifestazioni più emblematiche: del primo infatti, e delle riflessioni che lo hanno accompagnato nei secoli, porta con sé tutte le più fertili problematiche.

L'etimologia e la definizione del termine, così come la si può leggere ed evincere dai trattati e dai primi vocabolari del Seicento, classificano il ritratto sotto le rubriche della somiglianza e della caratterizzazione.⁷⁵ Lungo queste due cifre si può seguire la linea di sviluppo del genere, così com'è stata ampiamente ricostruita dalla storiografia degli ultimi due secoli (la quale ha potuto attingere a quanto ricevuto in eredità dagli autorevoli teorici precedenti).⁷⁶

La letteratura artistica coeva aveva, infatti, già individuato e isolato tale aspetto significativo. Una sorta di dualismo, dalla natura pratica prima che teorica, traspare a chiare lettere negli scritti dedicati al tema da Leon Battista Alberti e Gian Paolo Lomazzo (e fra il 1436 del *De pictura* e il 1590 dell'*Idea del tempio della pittura* è racchiuso ben un secolo e mezzo),⁷⁷ per trovare codificazione nella definizione che del termine "ritratto" si può leggere nel vocabolario della Crusca. Nella prima edizione, del

75 Riassumono orientamenti cronologici e approcci critici, in un quadro complessivo sul genere, Claudia CIERI VIA nella premessa a J. BURCKHARDT, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, cit., pp. 7-15; EAD., *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, cit., pp. 45-50, e A. ARCANGELI, *Il ritratto e i miti dell'individualismo*, in *Il ritratto e l'élite: il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, a cura di L. Olivato e A. Zamperini, Rovereto 2012, pp. 11-20.

76 Può essere utile integrare le voci "enciclopediche" antiche con alcune curate da autorevoli specialisti del genere presenti nelle edizioni moderne. Bastino a riguardo G.C. ARGAN in *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XXIX, Roma 1936, pp. 468-481: 477-481; E. BATTISTI in *Enciclopedia universale dell'arte*, XI, Roma 1963, coll. 564-613: 583-592, e E. CASTELNUOVO, *Enciclopedia europea*, IX, Milano 1979, pp. 772-779, tutte *ad vocem* Ritratto.

77 ALBERTI, *Della Pittura*, cit., pp. 76-114. Riassumono e puntualizzano la concezione ritrattistica dell'Alberti POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, cit., pp. 30-33, e ora anche R. PREIMESBERGER, "The face that is known draws the eyes of all spectators... Leon Battista Alberti on the impact of the face in a painting", in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, Catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum-New York, Metropolitan museum of Art 2011-2012), a cura di K. Christiansen e S. Weppelmann, New Haven-London 2011, pp. 77-84.

1612, il rimando è sintetico, ma comunque atto a cogliere l'essenza propria del fenomeno ("effigiar che fanno i Pittori, cavando dal naturale, che diciamo propriamente ritrarre").⁷⁸ Con la terza, uscita nel 1686 e ora forse non a caso a Firenze, l'accento cade ancora sulla necessità di "trarre fuori", ovviamente dalla natura, allo scopo tuttavia di perfezionare in un secondo momento l'impressione ricevuta. Tale processo ha luogo proprio nella mente dell'artefice la quale "assembla" e restituisce. Il rimando all'ovidiano *ut pictura poësis* si palesa, in questo contesto, quasi come obbligato.⁷⁹

Ritrarre è vocabol fiorentino, che significa esemplare, doviamo sapere, che la mente del poeta finge e compone, ritrae e assembla dal suo semplice concetto, cioè da quel che pensato, e mette poi fuori, o con voce o con iscrittura.⁸⁰

Malgrado il ritratto, tra Quattro e Cinquecento, attraversi una profonda e felice mutazione – sulla scorta di sperimentazioni, dell'emergere di nuovi sottogeneri e sull'onda di rinnovate teorie – le sue prerogative principali paiono non esserne state intaccate.⁸¹ Esso non può prescindere dal principio di somiglianza, dato preliminare ad

78 *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera*, Venezia, presso Giovanni Alberti, 1612, p. 729. Come ha notato Pommier l'Accademia fiorentina prende atto del lessico dettato dalla letteratura artistica, Vasari *in primis*, e vi si adegua; cfr. POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, cit., p. 6.

79 Sul rapporto tra parola e immagine, pittura e poesia (in merito al carattere delle *Vite* del Bellori, pressoché coeve a tale definizione) si veda anche P. SABBATINO, «La guerra e la pace tra 'l celeste e 'l vulgare amore». *Il poema pittorico di Annibale Carracci e l'ecfrasi di Bellori (1657, 1672)*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma 2004, 2 voll., II, pp. 477-511: 484- 488, 505-511.

80 *Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa terza impressione nuovamente corretto, e copiosamente arricchito*, 3 voll, Firenze 1691, III, p. 1399. Riprendono e contestualizzano l'autorevole definizione presente nella Crusca anche POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, cit., pp. 3-21 e CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e la sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, cit., p. 46. Nulla aggiunge invece, a riguardo, il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno. Opera di Filippo Baldinucci fiorentino*, rist. facs. dell'ed. Firenze 1861, a cura di S. Parodi, Firenze 1985, p. 137 (*ad vocem* Ritratto: "figura cavata dal naturale").

81 Se Burckhardt coglie solo di sfuggita tale aspetto – sottolineando di fatto solo una diminuzione dell'individualizzazione (*Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, cit, pp. 198-200) – spetta a Castelnovo discutere e articolare il fenomeno con chiarezza (*Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, cit., pp. 75-82). A tali argomentazioni vanno aggiunte quelle di Federico Zeri in grado di tracciare un'efficace panoramica del Cinquecento attraverso il filtro offerto dal ritratto: "In Italia, almeno fino al 1560 non accadrà mai che la persona dell'artista ceda al paradigma iconografico e tenda a minimizzare e ad annullare la propria presenza; o che nel personaggio effigiato i tratti fisionomici vengano a sortire il medesimo piano gerarchico delle vesti, degli ornamenti e dei segni della condizione sociale [...]", cfr. F. ZERI, *Pittura e controriforma. L'«arte senza tempo» di*

ogni auspicata identificazione del personaggio effigiato: risalire a un nome da assegnare, in modo univoco, a un volto si è sempre palesato necessario di fronte a un ritratto. Soprattutto se a tali creazioni si accompagna la volontà di tramandare memoria di sé, in quanto individuo ben preciso, ai posteri.⁸² Il ritratto nasce a servizio dell'identificazione, anche in quei frangenti in cui accanto alla somiglianza ha iniziato a farsi progressivamente largo una tensione idealizzante in grado di armonizzare e temperare il realismo proprio a ogni volto. Con la graduale democratizzazione del genere si avverte infatti forte l'urgenza da parte delle *élite* predominanti di allestire nuovi strumenti per differenziarsi ed emergere, anche grazie alla pittura, rispetto alle altre classi sociali.⁸³ La spinta verso la caratterizzazione, che diventa evidente a partire soprattutto dalla seconda metà del XVI secolo, avviene progressivamente e in concomitanza con lo sviluppo, all'interno di una società in evoluzione, di una tensione individualizzante. La velocità e il raggio d'azione di questo mutamento sono difficilmente misurabili, escluse poche avvisaglie precedenti, ma il cambiamento è sensibile e riguarda il fenomeno nella sua essenza.

Davanti a un ritratto – concepito tra la fine del Quattrocento e gli albori del Seicento – si è pertanto immancabilmente di fronte al risultato di un duplice procedimento: da un lato l'imitazione (la *mimesis* della tradizione classica) del dato reale, a diversi livelli e gradi; dall'altro, e in contemporanea, la selezione di alcune sue parti, traslate in un linguaggio via via sempre più simbolico e allegorico. L'aderenza al reale non è mai stata abbandonata del tutto ma la si è, di volta in volta, arricchita, confusa e abbellita inserendo sulla tela molto più di quanto un semplice ritratto richiedesse.

Alla luce delle domande poste in apertura, il cortocircuito – che scaturisce nel momento in cui i due aspetti si trovano mescolati in quell'oggetto, per alcuni versi straniante, che è il ritratto "in veste di" – è dietro l'angolo. La maggior parte dei dubbi tuttavia può essere fugata osservando il fenomeno da un diverso punto di lettura privilegiato: ovvero quello che fa riferimento allo scopo ultimo per il quale sono state commissionate,

Scipione da Gaeta, Vicenza 1997 (ed. orig. Torino 1957), p. 13.

82 Dalla prospettiva dell'autoritratto e con lo sfondo le considerazioni sulla pittura di Leon Battista Alberti, riflette di memoria e 'sfida' al tempo C. FILIPPINI, *Ritratto e autoritratto: qualche riflessione sull'humanitas tra Quattro e Cinquecento*, in *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, cit., pp. 51-55.

83 CIERI VIA, *L'immagine dietro al ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e la sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, cit., pp. 9-29.

formulate e realizzate siffatte opere. Il potere esemplare della rappresentazione di un volto risiede infatti nella sua capacità di parlare con forza e incisività allo spettatore delle imprese, delle qualità e della storia di quell'individuo particolare.⁸⁴ Non solo: la resa sulla tela dei tratti di una determinata persona diventa a un tempo depositaria privilegiata di un vissuto nonché mezzo per evocare il passato dell'effigiato rievocando e ricostruendo quindi con i colori una vita che si connota per essere stata quanto meno significativa, e quindi da imitare. Nell'alludere alla ragguardevolezza del soggetto, il ritratto finisce per sostanziare con forza anche il concetto chiave di fama (tra le aspirazione più tipiche dell'epoca), chiamata a perpetuarsi in eterno. Il solco nel quale si trovano a interagire spinte idealizzanti e parimenti forti necessità di riconoscimento è infatti sempre quello della *memoria*. E questo avviene a prescindere dal valore – affettivo, morale, eroico, esemplare o, al contrario, anche diffamante – che si conferisce al ricordo.⁸⁵ Il ritratto, che è rappresentazione *in assenza* di qualcuno, e pertanto spesso anche nostalgia, nel momento in cui riesce a colmare un vuoto trascende il tempo e si fa risposta vincente persino sul distacco più definitivo incarnato dalla morte.⁸⁶ L'interlocutore privilegiato di un'effigie dipinta, in ultima istanza, può perciò considerarsi il tempo stesso inteso quale dimensione lunghissima in cui si dispiegano passato nostalgico a cui alludere, presente attivo che ferma i lineamenti di un volto preciso, e futuro che si fa speranza di fama e memoria eterna.⁸⁷

84 A riguardo si veda POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, cit., pp. 8-19.

85 Celebre è il caso del non-ritratto (un drappo nero in cui campeggiava una scritta eloquente) che vide coinvolti a metà Trecento il doge Marin Falier, decapitato per giusta causa, e il Maggior consiglio lagunare. Si trattava di trovare la soluzione migliore per “ricordare” colui che a Venezia si era macchiato del crimine di cospirazione e tradimento nei confronti della Repubblica e dargli visibilità, in negativo, accanto agli illustri ‘colleghi’ sulle pareti di Palazzo Ducale. Il risultato fu un “efficacissimo espediente, massimo deterrente per tutta la durata del governo aristocratico; sublime invenzione retorica che nega il diritto all'immagine infliggendo alla memoria stessa del doge la condanna a un'assenza ignominiosa e perpetua.”, cfr. G. ROMANELLI, *Il ritratto assente: Marin Falier a Palazzo Ducale*, in *Le metamorfosi del ritratto*, cit., pp. 51-62: 52.

86 Sul binomio morte-ritratto si legga ancora POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, cit., pp. 33-37.

87 Visivamente il concetto ha trovato espressione perfetta nell'*Allegoria* di Tiziano ora alla National Gallery in cui ai tre volti corrispondono tre ritratti specifici della famiglia Vecellio (tra cui quello del pittore stesso) e tre diversi animali a simboleggiare lo scorrere del tempo e le peculiarità proprie a passato, presente e futuro. Per una lettura in tal senso si rimanda al celebre contributo di E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia 1992 (ed. orig. New York 1969), pp. 147-168, per i riconoscimenti dei profili in particolare alle pp. 165-168; da integrare con A. GENTILI, *Ancora sull'Allegoria della Prudenza*, in «Studi Tizianeschi», IV, 2006, pp. 122-134, e con la scheda curata da Luisa ATTARDI in *Tiziano*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 2013), a cura di

Da questo punto di vista, di fronte a un ritratto (palese o criptico), accanto alla necessità di indovinare il "chi" sta sulla tela, diventa altrettanto interessante e suggestivo capire il "come" per giungere finalmente al "perché". Conviene tornare un attimo alla definizione di Castelnuevo: per criptoritratto s'intende "la rappresentazione del volto riconoscibile di un contemporaneo adattato all'immagine di un personaggio del passato". Vi si ritrova il soggetto (*chi*), il volto riconoscibile (quindi somigliante) di una persona reale e coeva all'artista e il *medium* dispiegato (*come*), singolarissimo. Vi è sottinteso il motivo (*perché*), che non potrà che rispondere alle regole e alle logiche della memoria. Non va a riguardo dimenticato come Ladner avesse definito tale mascheramento come una sorta di "segreto volutamente rivelato",⁸⁸ il che, con un felicissimo ossimoro, preannuncia come la volontà di riconoscimento del ritrattato predomini sull'aspetto "nascosto" sotteso a queste realizzazioni. Il tentativo di mitigare il realismo, connaturato all'identificazione dell'effigiato, al fine di idealizzare il soggetto e conferire allo stesso una *facies* più armonica ed esteticamente più convincente (ed emozionante), sfocia – alla luce di un'opzione che si connota come la più originale nel segmento storico-culturale preso in considerazione – in una resa che non può che essere allusiva, e in ultima analisi criptica.

Anche così il "mascherarsi" continua a rispondere in modo forte alla vocazione esemplare della ritrattistica, mescolando non solo le virtù personali ma anche quelle della maschera che si va ad incarnare, non perdendo quella peculiarità identificativa che lo qualifica. Il travestimento non suggerisce alcuna disparità fra la maschera e il volto, tra apparenza e dato reale. Denuncia, al contrario, una profonda adesione che si concretizza, in ultima istanza, in un'immedesimazione fortemente voluta e rivendicata a gran voce con l'altro, con l'*alter ego* eletto di volta in volta per l'occasione. La lettura corretta e decodificatrice del travestimento non potrà che condurre a uno smascheramento a tutto tondo del personaggio sulla tela. Riallacciando i fili tra biografia personale e "corredo emblematico"⁸⁹ di contorno si può così aspirare a una conoscenza, paradossalmente, più autentica dell'effigiato che trascende, senza

G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2013, pp. 258-261, n. 38 .

88 LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, cit., p. 78.

89 L'espressione è in GENTILI, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*, cit., p. 160.

annullarla, la sua apparenza esteriore. Nell'abdicare alla rappresentazione diretta di sé stessi, a ben vedere, accanto alla ricercata ambiguità di partenza vi è spesso un'operazione complessa, intelligente, erudita e affascinante che ricorre alla metafora e all'allegoria portate ai loro estremi. Anche se lo strumento retorico di cui si fa maggior uso, al fine di combinare insieme personaggi contemporanei e storici, è senza dubbio l'analogia. Ereditata dal Medioevo, vera e propria arma a disposizione degli intellettuali e in genere degli uomini colti del Rinascimento, permetteva di visualizzare – in letteratura come nelle arti figurative – quel parallelismo che, nato in seno all'esegesi dei testi biblici, era in grado di sostanziare e giustificare il rapporto tra Sacre scritture e condotta morale del credente.⁹⁰

All'origine di ogni ritratto che si presenti criptico viene da pensare pertanto vi possa essere stata una cerchia collegata e aggiornatissima sui gusti del tempo, costituita da artisti, committenti e intellettuali impegnati in un'operazione di montaggio sofisticata. Il risultato è un condensato pittorico e retorico in grado di superare la frammentarietà dei singoli attributi emblematici convocati sulla tela e di restituire un'immagine che, anche grazie al travestimento, si configura come unitaria e semanticamente ricca. Il tutto ovviamente appannaggio di una classe egemone al potere (politico, economico, sociale, militare), benestante e influente, che usa l'espedito pittorico del ritratto "in veste di" per autocelebrarsi tramite una referenzialità *altra*.

Questioni che pertengono alla somiglianza, alla riconoscibilità, all'individualità del protagonista di un ritratto sono da sempre, come s'è visto, alla base delle ricerche che ruotano intorno al "genere" e risultano essere quesiti fertili, benché complessi, in grado di sviscerare la tematica sotto molteplici punti di vista, ognuno dei quali porta con sé un grado di validità e un portato di conoscenza nuovo. Allo stesso tempo i concetti di tipizzazione, grado d'idealizzazione, stereotipia sono entrati a far parte del dibattito sul tema, soprattutto quando questo viene affrontato dalla prospettiva del mascheramento.

90 LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, cit. p. 97. Al contempo, gli uomini del Rinascimento non paiono essere rimasti indifferenti – almeno per quanto concerne i criptoritratti con soggetti profani – ai concetti di "doppio" e "sdoppiamento", fertile eredità proveniente dal mondo antico da tramutarsi su tela in raffinate soluzioni *velate*. Sul tema, basti M. BETTINI, *Costruire l'invisibile. Il doppio nella cultura antica*, in *Il ritratto dell'amante. L'artista, la musa, il simulacro*, Atti del convegno (Padova, 2007), a cura di S. Chemotti, C. Grazioli, F. Polato, R. Salvatore, Padova 2009, pp. 47-63. Di doppio, maschera e simulacri si discute anche in C. VIRDIS LIMENTANI, *Simulazioni e simulacri*, in *Tempo e ritratto. La memoria e l'immagine dal Rinascimento a oggi*, Padova 2012, pp. 9-27.

Agli occhi dei biografi antichi tali problematiche paiono tuttavia passare in secondo piano: gli interrogativi si spostano altrove (come quello ossessivo, e tipicamente rinascimentale, in merito alla resa "al naturale"),⁹¹ restituendo una panoramica della consuetudine che se si fa, senza dubbio, più pragmatica non perde al contempo il suo fascino. Ripartire dalle vive parole di Vasari e dei suoi colleghi può aiutare ad aprire il quadro e definire, con ancor maggiore precisione, i confini del fenomeno.

91 "L'uso del ritrarre dal naturale, cioè di far le immagini de gl'uomini simili a loro, sì che da chiunque gli vede siano riconosciuti per quei medesimi, credo io che sia tanto antico, che nascesse in un punto insieme con l'arte stessa el dipingere", cfr. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, cit., II, cap. LI, p. 374. Sulla clausola del ritrarre di/al naturale in età rinascimentale si soffermano, tra gli altri, BURCKHARDT, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, cit., pp. 31-63 (che ne fa, intrecciandola alle parole di Vasari, uno dei punti fermi della sua trattazione in nome della somiglianza); J. WOODS-MARSDEN, "Ritratto al naturale": *questions of realism and idealism in early Renaissance portraits*, in «Art Journal», 47, 1987, 3, pp. 209-216, e S. WEPPELMANN, *Some thoughts on likeness in Italian early Renaissance portraits*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cit., pp. 64-76.

II. Dalle biografie degli artisti alla ricostruzione di un fenomeno

*Stendo qui vite, non tesso elogi:
stendo relazioni, non formo panegirici.*
(Carlo Cesare Malvasia)

II.1 Nero su bianco: le immagini *velate*

Il quadro d'insieme che emerge dall'analisi delle fonti provenienti dalla letteratura artistica è ricco e multiforme per numero di occorrenze e modalità in cui esse si presentano. Premesso come non si tratti di una panoramica esaustiva di tutti i casi di immagini *velate* esistenti, la ricognizione operata sulle biografie d'artista, tuttavia, è stata la prima occasione per entrare in contatto con i ritratti "in veste di", attraverso il tramite di una voce autorevole. E al contempo per mettere a fuoco preliminari spunti – soprattutto di natura iconografica – tra i diversi artisti (quasi sempre registrati dagli attenti compilatori) al fine di recuperare agganci significativi da un volume all'altro quanto, a volte, mancanze parimenti sintomatiche. Non mancano altresì, all'interno dei repertori consultati, lacune, spesso dicerie, nonché accenni solo indiziari che di frequente non hanno prodotto apporti rilevanti.⁹² Le informazioni sovente si sono rivelate vaghe o non del tutto corrette, come gli studi moderni hanno avuto modo di dimostrare in seguito; le imprecisioni non sempre hanno permesso di ricollegare l'occorrenza scritta a un'opera reale o ancora esistente; non da ultimo la suggestione dettata da un gusto o dal cedere a una moda del momento, ha autorizzato letture rivelatesi alla prova dei fatti del tutto prive di fondamento. In talune occasioni è lo storiografo stesso a palesarsi, per i motivi più disparati, come poco attendibile. Spesso infine la lontananza temporale, non di rado nel contempo anche materiale, dalle opere e dagli artisti di cui tratta ha influito minando la veridicità, per esempio, delle affermazioni di Carlo Ridolfi in merito ai protagonisti del palcoscenico lagunare a

⁹² Ragiona in negativo registrando, accanto a un cospicuo numero di occorrenze, le mancate citazioni di criptoritratti nell'opera di Vasari in relazione al contesto veronese A. ZAMPERINI, *In competizione con l'antico e la natura: il ritratto a Verona nel Quattro e Cinquecento*, in *Il ritratto e l'élite: il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, cit., pp. 21-69: 51. La studiosa usa, indifferentemente, il termine ritratto *allegorico* e criptoritratto per elencare una serie di opere che, con diversi gradi di plausibilità, possono ben rientrare nella categoria dei ritratti "in veste di".

cavallo tra '400 e '500 sollevando più di qualche dubbio sulla sua conoscenza effettiva delle dinamiche sottese alla nascita di determinate creazioni.⁹³

L'interesse per la tematica ritrattistica, che si sostanzia nella volontà di indicare le fattezze precise di un dato individuo, è nondimeno pronunciato. Non per niente, infatti, nelle gallerie di uomini illustri – felice ripresa in epoca rinascimentale di una tradizione antica che ha le sue radici nel mondo greco-romano – si vedono sfilare uno dietro l'altro i profili, generalmente le teste, d'individui celebri.⁹⁴ Al pari di quanto accade in apertura delle più significative biografie d'artisti nel Cinquecento, in cui sono i volti dei pittori (ma anche degli scultori e degli architetti) a guadagnarsi una visibilità e una ribalta fino ad allora inedite.

Un approccio di natura lessicale innegabilmente difficoltoso accomuna tutti i testi presi in esame e invita al contempo a tenere in giusta considerazione la temperie culturale in cui questi videro la luce. Come anticipato, nessun storiografo antico usa il termine “criptoritratto” ma si affida a locuzioni *altre* (per il lettore autentiche parole-chiave e spie fondamentali) che individuano nondimeno, quasi sempre in modo chiaro, la prassi del farsi ritrarre in vesti altrui. Questa auspicata ricerca di un volto “noto” all'interno di un dipinto sembra però talvolta confondersi e, immancabilmente, complicarsi con la

93 Per un inquadramento sulle biografie del vicentino si leggano L. PUPPI, *La fortuna delle Vite nel Veneto dal Ridolfi al Temanza*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 1974), Firenze 1976, pp. 405-437, e P. SOHM, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, a cura di M. Lucco, Milano 2001, pp. 725-726; da integrare ora con A. POLATI, *Il Cavalier Carlo Ridolfi (1594-1658). La vita e l'opera pittorica*, Vicenza 2010, pp. 53-61, e ID., *Da Ridolfi a Boschini: il contesto, le strategie e il pubblico*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 2014), a cura di E. Dal Pozzolo, P. Bertelli, Treviso 2014, pp. 176-189. Per l'aspetto ritrattistico si legga anche ID., *Nel cantiere delle Maraviglie dell'arte. Genesi, contesti e peripezie delle Vite di Carlo Ridolfi (1648)*, tesi di dottorato in Beni Culturali e Territorio (XXVII ciclo), a.a. 2015-16, tutor B. Aikema, Verona 2016, pp. 99-111.

94 Cfr. POMMIER, *Il volto di Lomazzo*, cit., pp. 61-68. Sulle gallerie degli uomini illustri (a partire da quella di Paolo Giovio, ma non soltanto) – a cui si affianca la tematica relativa ai cicli pittorici umanistici in cui si mescolano indifferentemente eroi romani, profili medievali e volti coevi – bastino M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 95-152; D. ARASSE, *Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valeriano-Hector au château de Manta*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, cit., pp. 93-112; T. CASINI, *La questione fisiognomica nei libri di ritratti e biografie di uomini illustri del secolo XVI*, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, cit., pp. 103-117; l'introduzione di Franco MINONZIO a P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino 2006, pp. XIX-LXXXVII, e ID., *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2008, pp. 77-146.

parallela registrazione della presenza di un ritratto eseguito “di/al naturale”. Tutti questi letterati, inevitabilmente figli del proprio tempo, paiono dover scontare la propria formazione teorica “classica” tesa a individuare l’eccellenza nella capacità mimetica messa in campo, di volta in volta, dai diversi artisti al momento di affrontare i tratti di un viso. Ciò che viene a volte a mancare è, quindi, l’affondo preciso intorno alla funzione di quel volto *naturale*: se esso sia cioè un ritratto “palese” o che all’attenzione per i lineamenti specifici si accomuni una volontà di camuffamento criptico. Il redattore purtroppo non sempre si sofferma su tale dettaglio; anzi, sfumandolo, impedisce al lettore di capire la vera natura del ritratto considerato. In misura più o meno accentuata, nessuno degli autori presi in esame sembra sfuggire a tale possibile fraintendimento. Che è al tempo stesso, a spese dell’auspicato svelamento di un criptoritratto, indice di come forse all’epoca fosse più importante sottolineare la maestria dell’artista che leggere correttamente tutti i dati, iconografici e di committenza personale, dispiegati su tela.

Le informazioni ricavate restano, tuttavia, fondamentali. E sono state, e si palesano tuttora, quale punto di partenza imprescindibile per chiunque si appresti a studiare tali immagini *velate*. In quanto garanzia scritta di una tradizione diffusa all’epoca, le biografie artistiche sono state interrogate sotto diversi aspetti. Sebbene si tratti di testi accomunati dall’appartenere tutti allo stesso “genere” letterario – collezioni di *Vite* raccolte al fine di ripercorrere l’esistenza di un artista che, mescolando dati “certi” agli immancabili aneddoti e giudizi morali, si sostanziano nella presentazione delle opere attribuite a ognuno – vi sono comprensibilmente sfumature diverse da storiografo a storiografo anche per quanto concerne i ritratti “in veste di”.⁹⁵

I primi volumi consultati si sono rivelati, giocoforza, poveri d’informazioni: il *Libro di Antonio Billi*, *L’anonimo Gaddiano* (o *Magliabechiano*) e le *Venti vite d’artisti* di Giovan Battista Gelli sono testi sommari (e, per noi, lacunosi) che si caratterizzano per un’estrema sintesi sia nella scelta degli artisti di cui occuparsi che nei dati raccolti

⁹⁵ Sulla natura sotto molti aspetti aneddotica delle biografie degli artisti il primo rimando è a E. KRIS-O. KURZ, *La leggenda dell’artista. Un saggio storico*, Torino 1998 (ed. orig. Yale 1979), pp. 13-59. Per il caso specifico di Vasari anche M. CAPUCCI, *Forme della biografia nel Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, cit., pp. 299-320, e E. CARRARA, *Reconsidering the authorship of the Lives. Some observations and methodological questions on Vasari as a writer*, in «Studi di Memofonte», rivista on-line, 15, 2015, pp. 53-75.

intorno a ciascuno di loro.⁹⁶ Le poche, e tuttavia preziose, occorrenze che ci hanno consegnato – una decina in tutto – sono tuttavia spia di come già in pieno Quattrocento si sentisse la necessità di registrare questa particolare consuetudine. Le annotazioni presenti in tali antecedenti letterari del genere (toscanocentrici *ante litteram*) sono poi passate nel testo di ben più ampio respiro di Vasari che, a quel punto, ha potuto riprenderle per ampliarle e contestualizzarle in un discorso più articolato. Un'operazione di collazione, letteraria e artistica, delle esperienze precedenti sulla quale innestarsi forte della mole di dati e nozioni in suo possesso, nonché di una cultura artistica vastissima atta a organizzarli e discuterli.

Non sempre però la possibilità di avere molte pagine a disposizione ha sortito il medesimo effetto. Lo stesso numero di occorrenze (all'incirca una decina) si rintraccia infatti nel vasto repertorio messo insieme da Giovanni Baglione il quale, indubbiamente poco interessato alla descrizione delle opere e quindi alla ricerca di volti palesi o nascosti all'interno di esse, sconta anche la scelta di concentrarsi solo su realizzazioni visibili in edifici pubblici di Roma per finire coll'offrire poco più che un elenco freddo e poco fruttuoso per il presente lavoro.⁹⁷

Lo stesso risultato, per motivi diversi, emerge dal compendio di Bellori. Delle dodici lunghe e selezionatissime biografie (nove pittori, due scultori e un architetto) ci si è soffermati, in conformità al taglio cronologico adottato, sullo spoglio e l'analisi di cinque di loro, escludendo gli artisti non italiani.⁹⁸ La descrizione che lo storiografo

96 Come anticipato, la scelta è stata effettuata sulla base delle osservazioni di J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, (3ª ed. italiana aggiornata da Otto Kurz), Scandicci (Firenze) 1996, pp. 189-201. Si vedano, per un inquadramento generale, anche le introduzioni alle diverse edizioni consultate: *Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17, contenente Notizie sopra l'Arte degli Antichi e quella de' Fiorentini*, cit., pp. I-XCIX; *Il libro di Antonio Billi, esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di C. Frey, Berlino 1892, pp. III-XXI (ora anche *Il libro di Antonio Billi*, a cura di Benedettucci, Anzio (Roma) 1991, pp. 9-22); le *Venti Vite d'artista di Giovan Battista Gelli*, a cura di G. Mancini, Firenze 1896, pp. 5-7. Da integrare, per quanto concerne gli antecedenti dell'aretino, anche con G. TANTURLI, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, cit., pp. 275-298. Per una panoramica della storiografia dedicata alle *Vite* degli artisti, dal Rinascimento all'abate Lanzi, si rimanda invece a P. BAROCCHI, *Storia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 3-81.

97 Si è letta la prima edizione; il rimando è quindi a G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642.

98 Sul testo si vedano SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, cit., pp. 464-465, 472-473, e l'introduzione critica all'edizione moderna stesa da Giovanni Previtali in BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., pp. IX-LX. In merito all'autore e al clima in cui videro la

dedica a ogni singola opera citata (ubicazione, soggetto, iconografia, ragioni della committenza, addirittura misure dettagliate) è articolata e molto esaustiva ma poca, se non nulla, attenzione viene riservata alla tematica dei ritratti *in disguise*. L'apporto degli storiografi romani si è rivelato pertanto, per la presente ricerca, innegabilmente di minor peso.

Un discorso a parte merita l'ultimo repertorio preso in considerazione: il monumentale, ricchissimo, e per certi versi ridondante, testo di Filippo Baldinucci. Dopo i pionieri del genere torna un fiorentino che, nell'affrontare un arco di tempo molto vasto (da Cimabue ai suoi giorni) non può che ricollegarsi con molta onestà intellettuale alla tradizione (Vasari *in primis*),⁹⁹ riprendendone dati e giudizi qualitativi. Senza di lui tuttavia verrebbero a mancare – intervallate da divagazioni e saggi di erudizione letteraria – tutta una serie di indicazioni, precise e motivate, sulla presenza di criptoritratti soprattutto nella seconda metà del Cinquecento e agli albori del secolo successivo.

I capisaldi per la presente ricerca, ai quali si farà più spesso riferimento, sono stati quindi i tre grandi storiografi intermedi ai due estremi appena delineati che, tra il 1568 (anno della giuntina) a metà Seicento circa, hanno stilato e consegnato alle stampe le loro *Vite*: Giorgio Vasari, Carlo Ridolfi e Carlo Cesare Malvasia.¹⁰⁰ Raccolte biografiche volte a coprire l'intero assetto della Penisola in età moderna ma, inevitabilmente, orientate verso le loro regioni d'origine, ossia nell'ordine di pubblicazione la Toscana, il Veneto e l'area emiliana. La struttura narrativa adottata dai tre, al fine di ripercorrere le biografie degli artisti, è analoga e coincidente si rivela la modalità con cui essi

luce le *Vite* si sofferma la postfazione curata da T. Montanari dal titolo *Bellori, trent'anni dopo* nella nuova edizione del testo del 1976, cfr. G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Roma, 1672], a cura di E. Borea e G. Previtali, 2. voll., Torino 2009, II, pp. 657-729.

99 "Al tempo stesso egli rimane sempre il perfetto «cruscante» fiorentino; ne è esempio tipico la sua difesa del primato dell'arte toscana contro i dubbi critici del bolognese Malvasia, difesa oltremodo diligente, e ancor oggi pregevole per l'accurata raccolta delle fonti scritte.”: così in SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, cit., p. 467 (in merito alle *Notizie*, anche pp. 466-470, 473-475). Per un inquadramento dello studioso e della genesi delle sue biografie si legga anche E.L. GOLDBERG, *After Vasari. History, art, and patronage in late Medici Florence*, Princeton (New Jersey) 1988, pp. 89-183

100 Di nuovo, il primo rimando per tutti e tre i nomi ricordati è SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, cit., nello specifico pp. 289-346 (Vasari); p. 531 (Ridolfi); pp. 529-530 (Malvasia). Va tuttavia sottolineato che malgrado il contributo di Malvasia sia significativo per alcuni casi sui quali risulta essere la voce più attendibile e vicina (e per alcune sue preziose considerazioni sulla pratica dei ritratti *velati*), il numero di occorrenze registrate nel suo testo è esiguo, soprattutto se paragonato all'apporto di Vasari e a quello di Ridolfi.

registrano l'esistenza di un ritratto *velato* all'interno delle opere prese in esame. Come la critica non ha mancato di sottolineare, essi risultano intimamente legati da debiti reciproci e, in alcune occasioni, da malcelate antipatie che hanno portato a continui riferimenti incrociati, spesso polemici e per nulla velati, soprattutto degli ultimi due nei confronti di Vasari accusato di provincialismo, cattiva informazione e incapacità di cogliere la qualità laddove essa si manifesti anche al di fuori di Firenze.¹⁰¹ Com'è logico tale atteggiamento "battagliero" ha avuto delle ripercussioni anche nell'annotazione della presenza di criptoritratti (a volte palesemente infondata) in tutti quegli artisti che, agli occhi di Ridolfi e Malvasia, erano stati ignorati o sottovalutati dall'aretino. Aggiungere ulteriori informazioni anche in tal senso è sembrato il modo più corretto per riabilitare, di volta in volta, la statura e la fama di un Giorgione o di un Francesco Francia ("è sempre l'arte del loro paese, della loro città, dei loro amici che essi tendono ad esaltare"),¹⁰² Come per le opere d'arte, fondamentale risulta calare tali volumi nel contesto storico-culturale nel quale videro la luce. In tal senso si comprendono pertanto, accanto alle riprese, anche gli *omissis*, alcuni reali (dettati dalla carenza d'informazioni intorno a un'opera o a un pittore) altri invece voluti e ben giustificabili se letti in quest'ottica di pregio e preminenza provinciale.

Preso atto di tali innegabili problematicità, che sono esse stesse tuttavia sintomo della percezione diffusa di una prassi ritrattistica che meritava di essere fermata su carta, all'interno di tali ricchissime miniere biografiche è stato possibile rinvenire, attorno alla semplice registrazione della presenza di un criptoritratto, tutta una serie di dati essenziali – che variano in quantità e qualità – a chiarire il contesto e calare l'opera nella dimensione corretta. Grazie a questi biografi è stato possibile infatti accedere a informazioni relative allo *status* e al vissuto personale dell'effigiato (per esempio, l'appartenenza professionale), rintracciarne alcune attitudini caratteriali che possano giustificare l'opzione in favore di un ritratto "mascherato", scoprire dettagli su interessi

¹⁰¹Sulla polemica a distanza Vasari-Malvasia, incentivata dallo stile tagliente che informa l'opera del bolognese così si esprimeva lo Schlosser: "La sua massima opera è un documento del gonfio stile secentesco e fu considerata con sincero orrore dai classicisti del secolo seguente. Essa è però notevole come una delle puntate più risolte dell'Italia settentrionale contro il primato toscano; la sua polemica contro il Vasari è aspra, non sempre giusta; l'originalità dell'arte bolognese è sostenuta con vera passione." (cfr. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, cit., p. 529).

¹⁰²R. e M. WITTKOVER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 2016 (ed. orig. 1963), p. 6.

personali (private istanze religiose, abiti morali o predilezioni umanistiche). In determinati casi, di certo i più fortunati, si sono svelati i motivi alla base della committenza a chiarire l'ambito in cui venne concepita e realizzata l'opera. Ricostruire pertanto, attraverso le parole dei biografi, le circostanze d'ambiente e di natura personale che hanno favorito nei secoli il ricorso a tali mascheramenti criptici ha gettato nuova luce sul tema. Non da ultimo, fondamentale è stato riuscire a risalire talvolta alla fruizione riservata alle opere, rilevandone il carattere a volte pubblico, in altri casi privatissimo, degli spazi atti a mostrare (o a celare) siffatte realizzazioni.

Consultate con attenzione queste raccolte possono chiarire quindi molti aspetti relativi al *come* e al *perché*, in determinati frangenti, più di un committente si sia mostrato incline ad adottare – in vista del suo ritratto – la veste criptica.

II.2 Un primo setaccio

Un primo dato che affiora dallo spoglio, soprattutto se messo a confronto con i criptoritratti che verranno presentati nella seconda parte del lavoro, è la decisa preponderanza di volti *velati* rintracciabili all'interno di scene corali, prevalentemente di natura religiosa. Colpisce come vengano ricordate con scrupolo le fattezze precise di un determinato committente, o di un membro della sua famiglia, impegnati a ricoprire il ruolo di *dramatis personae*, e quindi parte attiva dell'episodio biblico o evangelico che si sta mettendo in scena. Quasi che, escluse poche eccezioni, ai compilatori non interessasse il ritratto singolo di per se stesso, benché singolare nel suo presentarsi “mascherato”. Quest'ultimo, nell'accezione per così dire “palese”, viene abbondantemente incluso nelle loro trattazioni. Diventa pregnante e interessante, proprio per il suo essere criptico, tuttavia solo nel momento in cui tale figura si mette in azione e partecipa attivamente alla scena dipinta. La vasta e articolata categoria di cripto-santi, quale esempio sintomatico di tale modo di procedere, si compone quasi esclusivamente di immagini singole che non hanno in pratica un parallelo scritto – legato alle biografie d'artista – a sorreggerle. Mentre numerosi sono i volti “noti” che Vasari e i suoi colleghi si impegnano a ricordare all'interno di pale d'altare, quali partecipanti a una santa assemblea riunita intorno alla Vergine o a Cristo stesso, o semplicemente impegnati a dare il proprio contributo all'episodio narrato.

All'interno di tali contesti "di gruppo", un ulteriore elemento che emerge scorrendo le biografie prese in esame è il numero consistente di autoritratti: quasi un'urgenza da parte dell'artista di mostrarsi agli altri, sebbene spesso formalmente *nascosto* nelle fattezze altrui. Rintracciare, dalla prospettiva opposta degli storiografi, un'immagine fedele del volto dell'artista di cui si accingevano a parlare pare altrettanto importante. Di ognuno di loro si cita, o viceversa si evidenzia, l'impossibilità di reperire un ritratto attendibile da accompagnarsi alle parole. Va da sé che dove questo non fosse recuperabile tra gli autoritratti "palesi", non risultava meno funzionale agli occhi dei compilatori ricavarne uno scorgendo i tratti del pittore inseriti all'interno di *storiae pictae*. L'artista ricompariva opportunamente mascherato ma, al tempo stesso, riconoscibile.¹⁰³

Se le fonti della letteratura artistica non hanno mancato di registrare con scrupolo la convocazione cospicua di astanti e figuranti silenziosi (i quali, anche grazie agli storiografi, hanno potuto sottrarsi in tal modo all'oblio del tempo), accanto ai cripto-autoritratti ha iniziato progressivamente a 'svelarsi' pure un'interessante serie di immagini *in disguise* di committenti, mogli, amanti, maestri, discepoli, conoscenti, amici illustri e protagonisti della scena politica, religiosa e intellettuale del tempo. Si tratta di soggetti e figure che ritornano con frequenza, di omaggi e riprese continue (a volte con qualche arresto) di determinate scelte: variazioni iconografiche che attestano e giustificano al contempo una pratica consolidata che permetteva all'effigiato di mescolare sulla tela, grazie al travestimento eletto per l'occasione, il proprio vissuto personale con un aspetto pubblico, condiviso e chiaro agli osservatori.

Alla luce di questi aspetti, un primo censimento, condotto solo sulla base di quanto si può ricavare dal dato scritto, può quindi rispondere almeno preliminarmente alla domanda relativa ai soggetti coinvolti in questo genere di dipinti, ossia *chi interpreta chi* sulla tela. Questi ultimi costituiscono assaggi significativi di quanto è possibile rinvenire all'interno delle *Vite* nel momento in cui esse vengono lette da tale particolare prospettiva d'osservazione. Tali casi al contempo si configurano come occorrenze

¹⁰³Tale circostanza risulta particolarmente interessante nel caso dell'aretino allorquando, verosimilmente in risposta a un'esigenza visiva a integrare la sua fatica, moltiplicò rispetto all'edizione del 1550 le annotazioni relative alla possibilità di scovare il volto dell'artefice (lo stesso poi anteposto in apertura delle sue biografie). Facendo ricorso, se necessario e non sempre evitando fraintendimenti, a immagini criptiche.

interessanti che non hanno dato vita tuttavia a filoni d'indagine sviluppatasi oltre il semplice dato scritto o analizzabili, in virtù di quanto riportato, in un'ottica più ampia.

Si possono prendere le mosse, cronologicamente *in medias res*, da un'annotazione di Vasari il quale – verosimilmente sulla base di quanto indicatogli dal suo principale informatore veronese, Marco de' Medici (la questione implica una riflessione: desunzioni personali o trasmesse?) – ricorda come

[...] ritrasse questo pittore sé stesso in figura d'uno che serve a Cristo a portar l'acqua.¹⁰⁴

Soggetto e, in questo caso, anche attore sulla scena, è Francesco Morone. Il palcoscenico l'episodio della *Lavanda dei piedi*, realizzata intorno al 1503 e conservata nel museo di Castelvechio (*fig. 11*).¹⁰⁵ Il giovane, in ginocchio, è in effetti l'unica figura senza aureola della composizione e si trova a dividere il primo piano con il profilo di Cristo mentre il discepolo all'estrema sinistra esibisce il piede già scalzo. La datazione proposta per il dipinto ben si addice al profilo anagrafico dell'artista che, stando ai documenti d'archivio, all'epoca non doveva essere ancora trentenne. Il pittore, tra i primi casi di una lunga serie, “ci mette la faccia” quasi a firmare in modo più convincente e sentito la propria creazione.

La prassi non riguardava ovviamente solo la pittura. Già l'epoca medievale aveva conosciuto tali tipi di mascheramento significativo. Veste infatti i panni di un apostolo,

104VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, p. 310.

105Sull'opera si leggano A. ZAMPERINI in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, a cura di M. Molteni, P. Artoni, Treviso 2013, pp. 119-125: 121, n. 14, e le schede di Gianni PERETTI in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia 2006-2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, pp. 350-351, n. 104, e in *Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, pp. 272-273, n. 210, in cui viene opportunamente ribadita l'attendibilità delle informazioni di Vasari in merito al caso veronese frutto della presenza *in loco* di una serie di informatori autorevoli e precisi. Com'è evidente, tale circostanza non si ripeterà in modo costante per ogni scuola o realtà artistica locale presa in esame dell'aretino. Valga come caso esemplare lo studio condotto sulla *Vita* di Andrea Mantegna e sul ruolo chiave giocato da alcuni informatori nel passaggio dalla prima alla seconda edizione dell'opera ricostruito da C. HOPE, *Andrea Mantegna nelle Vite vasariane*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Convegno internazionale di studi (Padova-Verona-Mantova, 8-10 novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro, 2 voll., Firenze 2010, I, pp. 3-13, e quello redatto intorno alla vita di Francesco Morone da P. PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, Milano 2012, pp. 121-125.

in atto di assistere all'*Assunzione della Vergine*, un non più giovane Andrea Orcagna nell'opera eseguita un secolo e mezzo prima per la chiesa di Orsanmichele a Firenze. Seguendo Vasari si scopre infatti che egli "ritrasse di marmo se stesso vecchio com'era, con la barba rasa, col cappuccio avvolto al capo, e col viso piatto e tondo, come di sopra nel suo ritratto, cavato da quello, si vede".¹⁰⁶ Di nuovo una scena di gruppo, ancora un artista – mentre esibisce i tratti peculiari del suo volto – che si mette in posa: tuttavia, invece di guardare in direzione dello spettatore come farà di lì a un secolo Botticelli, partecipa attivamente ed emotivamente all'episodio di cui è parte integrante.¹⁰⁷

Tornando alla pittura, ancora un'*Assunzione* offrì ad Andrea Del Sarto l'occasione di ritrarsi *velato* all'interno di un suo dipinto. La tavola si conserva ora alla Galleria Palatina di Firenze ma, come osserva correttamente Vasari, il figlio del committente, Bartolomeo Panciatichi "il giovane" la donò a Jacopo Salviati per la Villa di Poggio Imperiale, o Villa Baroncelli, come la si definiva all'epoca (*fig. 12*).¹⁰⁸

In que' medesimi tempi, facendo in Francia Bartolomeo Panciatichi il vecchio molte facende di mercanzia, come disideroso di lasciare memoria di sé in Lione, ordinò a Baccio d'Agnolo che gli facesse fare da Andrea una tavola e gliela mandasse là, dicendo che in quella voleva un'Assunta di Nostra Donna con gl'Apostoli intorno al

¹⁰⁶VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., I, 1878, p. 606; ripresa anche da BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, p. 267. Nell'edizione del 1550 l'aretino era stato ancora più esplicito: "Fece in San Michele in Orto la cappella della Madonna, lavorata di marmo da uno altro suo fratello che era scultore e condotta al fine da lui nella scultura et architettura. Nella quale opera dietro alla Madonna fece di mezzo rilievo una Morte di Nostra Donna e l'Assunzione sua, et appresso alla fine della storia, a man sinistra, ritrasse sé, il quale è uno che ha il viso tondo e piatto, co 'l cappuccio avvolto alla testa, e sotto a tale istoria mise il suo nome: ANDREAS CIONI PICTOR ARCHIMAGISTER.", cfr. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino* [Firenze 1550], a cura di L. Bellosi, A. Rossi, G. Previtali, 2 voll., Torino 1990, I, p. 167. Discute l'autoritratto anche WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, cit., pp. 43-44. Sull'opera si vedano invece G. KREYTENBERG, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz am Rhein 2000, pp. 97-124, figg. 280-281, e D. FINIELLO ZERVAS, *Andrea Orcagna. Il Tabernacolo di Orsanmichele*, Modena 2006, pp. 41-58 (p. 45 per l'autoritratto).

¹⁰⁷"[...] fece i dodici Apostoli, che in alto guardano la Madonna mentre in una mandorla circondata d'Angeli saglie in cielo", così infatti completa il passo – dopo aver riportato l'annotazione criptica – VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., I, p. 606.

¹⁰⁸Sul dipinto si leggano le schede di Alessandro CECCHI in *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1986-1987), a cura di M. Chiarini, Milano 1986, pp. 122-124, n. XV, e quella redatta da Serena PADOVANI in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, 2 voll., I, Firenze 2003, pp. 50-51, n. 51.

sepolcro. Questa opera dunque condusse Andrea fin presso alla fine, ma perché il legname di quella parecchie volte s'aperse, or lavorandovi, or lasciandola stare, ella si rimase a dietro non finita del tutto alla morte sua e fu poi da Bartolomeo Panciatichi il giovane riposta nelle sue case, come opera veramente degna di lode, per le bellissime figure degl'Apostoli, oltre alla Nostra Donna che da un coro di putti ritti è circondata, mentre alcuni altri la reggono e portano con una grazia singularissima; et a sommo della tavola è ritratto fra gl'Apostoli Andrea tanto naturalmente che par vivo; è oggi questa nella villa de' Baroncelli, poco fuor di Fiorenza in una chiesetta stata murata da Piero Salviati vicina alla sua villa, per ornamento di detta tavola.¹⁰⁹

Da osservatori moderni si sarebbe tentati di individuare le fattezze di Andrea celate nella figura al centro, in primo piano, che si volta verso lo spettatore (al pari del gesto mimato da Botticelli cinquant'anni prima). Le indicazioni di Vasari sono però diverse, e quel "a sommo della tavola" rimanda al profilo dell'apostolo all'estrema sinistra, proprio al margine della composizione.¹¹⁰ Non si è in questa sede interessati a ricostruire i tratti del volto degli artefici ma solo a registrarne la comparsa, mascherata, all'interno delle loro realizzazioni. Sottolineando al contempo la netta differenza tra il ruolo dell'astante, ricoperto da tanti pittori in età moderna, e quello di chi ha osato interpretare una parte (sebbene marginale) nell'opera: qui Andrea del Sarto partecipa, da apostolo, all'evento miracoloso.

Se si allarga il cerchio spostando l'attenzione dalla rappresentazione di sé a quella delle persone più vicine al pittore, è l'ambiente familiare a venire spesso convocato per dare vita a tali immagini *in disguise*. Come si vedrà bene nei seguenti capitoli, inserire più membri della famiglia del committente all'interno dello stesso dipinto, celati in vesti altrui, risultava particolarmente efficace per imprimere alla composizione un *pathos* e una forza espressiva maggiore. In questo frangente si vorrebbe invece illustrare come talvolta le fonti sembrano vacillare, quando non cadere miseramente, al momento di annotare il coinvolgimento, *velato*, della cerchia domestica dell'artista. Almeno un paio di casi meritano di essere ricordati, in virtù del loro essere molto celebri, proprio perché sintomatici di un modo di procedere

¹⁰⁹VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, pp. 33-34.

¹¹⁰Cfr. PADOVANI in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, cit., pp. 50-51, n. 51.

nell'analisi delle opere che non si sottraeva mai alla possibilità di intravedere un possibile ritratto "in veste di".

Si devono entrambi a Carlo Ridolfi e interessano due grandi protagonisti della pittura lagunare tra Quattro e Cinquecento, Giorgione e Tiziano. Di ciascuno, lo storiografo, sulla scorta di quanto già osservato, a onor del vero, già da Vasari individua correttamente alcuni criptoritratti. Ma, se così si può dire, esagera facendosi prendere la mano quando, a proposito della pala realizzata da Zorzi per la sua Castelfranco arriva a sostenere che il pittore

[...] dipinse poi a Tuzio Costanzo, condottiere d'huomini d'armi la tavola di nostra Donna con nostro Signore Bambinetto; per la Parrocchiale di Castel Franco, nel destro lato fece San Giorgio in cui si ritrasse, e nel sinistro S. Francesco, nel quale riportò l'effigie d'un suo fratello, e vi espresse qualunque cosa con naturale maniera dimostrando l'ardire nell'invitto Cavaliere e la pietà nel Serafico Santo.¹¹¹

A prima vista sembrerebbe tutto corretto (committente, ubicazione dell'opera, individuazione del soggetto principale) se non che la lettura dei volti del pittore e del fratello nei due santi ai lati della Vergine si palesa assolutamente priva di fondamento (*fig. 13*).¹¹² Soprattutto se confrontata, per quanto concerne almeno l'effigie di Giorgione, con l'altro cripto-autoritratto – ricordato prima da Vasari e poi dallo stesso Ridolfi – nei panni dell'eroe biblico David intento a mostrare la testa di Golia.¹¹³ L'unica attenuante che interviene a difesa della tesi dello scrittore (e come si vedrà più avanti tutt'altro che secondaria) si deve all'identificazione del milite in san Giorgio e ai

¹¹¹RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, p. 97.

¹¹²Si ricostruisce la vicenda legata alla corretta identificazione del santo nella scheda curata da Alessandra ZAMPERINI in *Giorgione*, Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Giorgione, 2009-2010), a cura di E. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano 2009, pp. 493-495, n. 126. Ragiona sull'inesattezza dell'informazione fornita da Ridolfi anche E. DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, in *Giorgione*, cit., pp. 207-224: 212-214, e successivamente in ID., *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, Treviso 2011, pp. 35-50. Lo storiografo si rivela in realtà piuttosto indeciso su quella che doveva essere la vera *facies* del pittore e lo identifica a volte con la barba, come nell'incisione in apertura al medaglione biografico delle *Maraviglie*, a volte senza, quale si mostra (almeno ai suoi occhi) nella pala di Castelfranco e parimenti in una tela, oggi perduta, rappresentante *David tra Gionata e Saul*. Si tratta di una realizzazione che egli vide in casa di Andrea Vendramin riconoscendo, anche nel David, un autoritratto del pittore. Come si vedrà in seguito tale travestimento riveste, nella vicenda artistica e personale di Giorgione, ben altro peso.

¹¹³*Infra*, pp. 326-348.

rimandi che questo riconoscimento poteva implicare. Era infatti prassi consolidata all'epoca vestire i panni del santo di cui si portava il nome e, verosimilmente sul solco di tale tradizione, Ridolfi raccolse forse una voce locale e mise addosso a Giorgio da Castelfranco l'armatura del celebre guerriero delle fede.

Qualcosa di analogo si verifica anche al cospetto del *Baccanale degli Andrii*, licenziato da Tiziano tra il 1523 e il 1526 e ora conservato a Madrid, al Museo del Prado.

Nel secondo compose un numero de' medesimi seguaci di Bacco misti con altre Baccanti, intorno ad un rivo di vino vermiglio, qual traheva il suo principio dal vicin colle, ove uno di loro disteso premeva copie d'uve, et in una di quelle ritratta haveva il Pittore una donna da lui amata detta Violante, alludendo al di lei nome con fior di viole, che havevale ritratto in seno, e in picciol breve scritto Tiziano.¹¹⁴

L'interpretazione "sentimentale" questa volta coinvolge niente meno che una presunta amante dell'artista, rappresentata nei panni di una discinta baccante in un contesto ebbro e felice (*fig. 14*). Non è la prima volta che si tende a riconoscere *partner* dei pittori all'interno dei quadri e non è la prima occasione in cui la tradizione incrocia i pennelli di Tiziano. *L'allegoria di Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto* ne è esempio lampante, anche per quanto concerne l'approccio della critica moderna: il dipinto è verosimilmente un doppio criptoritratto in vesti mitologiche, ma non vi sono elementi per affermare che vi siano celate le fattezze del cadorino e dell'amata Cecilia.¹¹⁵ Riconoscere in giovani graziose e disponibili a mettere in mostra il proprio corpo delle possibili consorti legittime al pari di meno impegnative compagne di letto dell'artista è stata, a quanto pare a lungo, tentazione forte.

Nondimeno a volte la realtà supera di gran lunga la fantasia – per quanto questa si nutra di romanticismo – e riesce a dare vita a immagini stranianti per uno spettatore moderno, ma evidentemente non così eversive all'epoca: per lo meno per qualche decennio. La curiosa vicenda che ruota attorno all'affresco raffigurante *Il Papa in adorazione della Madonna col Bambino* merita di essere ripercorsa per intero. Partiamo ancora una volta dalle parole di Vasari che, nella *Vita* di Pinturicchio, non manca di annotare come

¹¹⁴RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., I, p. 172.

¹¹⁵PANOFISKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., pp. 128-132.

[...] in detto palazzo ritrasse, sopra la porta d'una camera, la signora Giulia Farnese nel volto d'una Nostra Donna; e nel medesimo quadro la testa di esso papa Alessandro che l'adora.¹¹⁶

Palazzo Farnese, appartamenti del Papa Borgia. Alessandro VI s'inginocchia di fronte alla Vergine in atteggiamento adorante. Nulla di inconsueto se si pensa alle occupazioni, e all'iconografia che le accompagna, consuete a un papa. Se non che, come non manca di sottolineare l'aretino, la Madre di Cristo ha i tratti di Giulia Farnese, celebre cortigiana e all'epoca amante del pontefice. Il dettaglio non dovette sfuggire, oltre che allo storiografo, ai successori di Alessandro VI che in un clima di piena *damnatio memoriae* murarono l'affresco e finirono con lo smembrarlo. Uno di tali frammenti, il cosiddetto *Bambin Gesù delle mani*, mutuando il nome dal dettaglio principale (oltre a quella della Madre ne compare "stranamente" anche una in basso, in atto di accarezzare un piede al Bimbo), è stato considerato per secoli come opera a sé stante, prima di tornare all'attenzione degli studiosi a inizio Novecento.¹¹⁷ Per la presente ricerca preziosa è la copia antica, realizzata dal pittore mantovano Pietro Facchetti all'inizio del Seicento (*fig. 15*), che restituisce il quadro nella sua interezza: accanto al profilo del Borgia è possibile rivedere quello – criptico e, verrebbe da dire, blasfemo – della giovane favorita. In tale circostanza, la prima di una lunga consuetudine, risulta difficile escludere un coinvolgimento diretto del committente nell'ideazione del dipinto.¹¹⁸

116 VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., III, p. 499.

117 Il merito di aver ricostruito la vicenda spetta a F.I. NUCCIARELLI, *Pinturicchio. Il Bambin Gesù delle mani*, Perugia 2006.

118 Sulla committenza, il programma iconografico e i rapporti tra il pontefice e l'artista si rimanda a P. SCARPELLINI-M.R. SILVESTRELLI, *Pinturicchio*, Milano 2004, pp. 112-129. Il recente ritrovamento in collezione privata del secondo – e, verosimilmente, unico altro superstite – frammento del dipinto originale, ha portato una parte della critica a rivedere tale interpretazione e soprattutto negare che nel viso della Vergine si celi un ritratto *nascosto* (declassando così la testimonianza di Vasari a "diceria"). Il volto della Madonna presente nel dipinto ricomparso – a tutta evidenza il tassello mancante a ricomporre il binomio con *Il Bambin Gesù delle mani* – presenta infatti delle significative affinità con altri visi femminili dipinti dal pittore. Al contempo, tuttavia, l'assenza di un'immagine che restituisca i veri lineamenti di Giulia Farnese non esclude ancora del tutto che possa essere lei la donna dell'affresco negli appartamenti del Palazzo Apostolico. Malgrado infatti secondo la critica la "bella" Giulia si candidi a essere forse la donna più ritratta, e criptoritratta, dell'intero Rinascimento nessuna delle effigi chiamate a immortalarla può essere considerata, con un buon grado di attendibilità, una resa oggettiva o quasi delle fattezze del suo volto. Che resta per noi ancora sostanzialmente misterioso, al netto invece di una serie di testimonianze documentarie che lo descrivono nei particolari ma che non avranno mai la forza di un confronto visivo. Efficacia che purtroppo manca anche nel parallelo pittorico presentato a supporto della tesi che accompagna il

Accanto alla famiglia, come si è visto intesa in senso allargato, l'ambiente di lavoro rappresenta il successivo ambito preferenziale al quale attingere in vista di rappresentazioni criptiche. La bottega stessa infatti si prestava, a quanto pare volentieri e di frequente, a tali ritratti *velati*. Discepoli, colleghi e collaboratori sono sovente arruolati quali protagonisti a pieno titolo delle opere del maestro.

Alla moda non sembra sfuggire nemmeno Paolo Uccello, quando nell'allestire intorno al 1446-1448 uno degli affreschi che decoravano il chiostro verde di Santa Maria Novella a Firenze, riservò un posto – non proprio lusinghiero – al collega fiorentino Dello Delli.

Sotto questa storia dipinse ancora l'inebriazione di Noè, col dispregio di Cam suo figliuolo, nel quale ritrasse Dello pittore e scultore fiorentino suo amico, e Sem e Iafet altri suoi figlioli che lo ricuoprano, mostrando esso le sue vergogne.¹¹⁹

Gli esempi sono davvero molteplici e, per fortuna, vi si trovano indicati spesso in modo piuttosto preciso attore e parte recitata.

Dicesi che nella figura del S. Cosimo fra' Giovanni ritrasse di naturale Nanni d'Antonio di Banco, scultore et amico suo.¹²⁰

È ancora Giorgio Vasari, alle prese con la biografia di Fra Giovanni da Fiesole (meglio noto come il Beato Angelico), a ricordare come il pittore "per i meriti suoi, in modo

ritrovamento: un'ulteriore immagine della Farnese, realizzata a graffito nei pressi di Roma, tanto sofferente quanto di difficile, e di certo non dirimente, lettura. Sul tema si vedano F. BURANELLI, *La Madonna del Pintoricchio e il ritratto di Giulia Farnese: la fine di un mito*, in *Pintoricchio pittore dei Borgia. Il mistero svelato di Giulia Farnese*, Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli 2017), a cura di C. Acidini, F. Buranelli. C. La Malfa, C. Strinati, Roma 2017, pp. 101-119, e le schede redatte da Francesco BURANELLI e da Franco Ivan NUCCIARDELLI (*ivi*, pp. 166-172, nn. 30-31).

¹¹⁹VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, 1878, p. 210. L'episodio è ricordato anche da Baldinucci (*Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, 1846, p. 449): "Fu anche cosa in quei tempi degna di ammirazione l'avere Paolo Uccello nell'opera del diluvio, che abbiamo di sopra accennata, diminuite in prospettiva alcune figure distese sopra l'acqua, e disposte in attitudine diversa con bella invenzione. E non è da tralasciarsi, che nella persona di Cam figliuolo di Noè, egli rappresentò al vivo l'effigie di Dello fiorentino, pittore ne' suoi tempi eccellente nel dipingere i cassoni che si usavano fra la nobil gente per riporre in essi gli arredi e abbigliamenti più nobili delle spose novelle: e fu anche rinomato scultore." Discute gli affreschi, datati tra 1425 e 1431, ricordando l'inserito criptico A. PADOA RIZZO, *Paolo Uccello. Catalogo completo*, Firenze 1991, pp. 28-34, n. 3.

¹²⁰VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 507.

amato da Cosimo de' Medici"¹²¹ avesse preso in prestito i tratti di un collega, e come spesso accade amico, per la figura di uno dei santi che compaiono nel grande intervento decorativo per il convento di San Marco, iniziato nel 1441.

Alessio Baldovinetti, maestro – soprattutto per quanto riguarda l'arte del mosaico – di Domenico Ghirlandaio si vide ritagliato dal discepolo un profilo "nella storia dove Giovacchino è cacciato del tempio, nella figura d'un vecchio raso con un cappuccio rosso in testa."¹²² Nella *Vita* dedicata al Ghirlandaio, Vasari aggiunge dettagli alla nostra conoscenza del dipinto, insistendo in particolare su come

sono in questa storia, da la parte verso la finestra, quattro uomini ritratti di naturale, l'un de' quali, cioè quello che è vecchio e raso et in cappuccio rosso, è Alesso Baldovinetti, maestro di Domenico nella pittura e nel musaico; l'altro che è in capegli e che si tiene una mano al fianco et ha un mantello rosso e sotto una vesticciuola azzurra, è Domenico stesso, maestro dell'opera, ritrattosi in uno specchio da se medesimo; quello che ha una zazzera nera con certe labbra grosse, è Bastiano da S. Gimignano suo discepolo e cognato, e l'altro che volta le spalle et ha un berrettino in capo, è Davitte Ghirlandaio pittore suo fratello; i quali tutti per chi gli ha conosciuti si dicono esser veramente vivi e naturali.¹²³

Il confine tra astanti silenziosi e criptoritratti è qui, beninteso, molto labile (*fig. 16*). Le vesti e l'atteggiamento dei quattro, soprattutto nella figura di spalle, indicano tuttavia una partecipazione attiva alla scena, che si esplica in una gestualità chiara nei confronti di Gioacchino appena allontanato dal luogo simbolo di Gerusalemme.¹²⁴

¹²¹*Ibidem*.

¹²²*Ivi*, p. 597. Annota l'affresco, con relativo criptoritratto, anche il BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, 1846, p. 488. Sull'opera si veda l'analisi, atta a riconoscere i profili indicati dall'aretino, di J.K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and artisan*, New Haven and London 2000, pp. 13-14, 242 n. 17.

¹²³VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., III, p. 263. Ricalca la descrizione, di nuovo, anche BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, 1846, p. 563. Al cospetto delle figure di Botticelli, ai suoi occhi tanti tipi snelli e "in ordine", Roberto Longhi non può esimersi dal lodare le capacità ritrattistiche messe in campo dal Ghirlandaio: "Invece, guardate alle assemblee ritrattistiche di Ghirlandajo: gli riconosceremmo per strada uno a uno, se potessimo tuttavia fissarci in mente fisionomie talmente insipide che non s'assomigliano peraltro che per la loro piatta borghesia." (cfr. R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze 1988 (ed. orig. Firenze 1961), p. 61).

¹²⁴L'opera viene discussa anche in WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, cit., pp. 60-61.

I riferimenti incrociati, di pittore in pittore e di opera in opera, sono frequenti all'interno delle biografie prese in esame e sovente parlano la lingua della citazione mascherata. Con queste parole entra nel dialogo anche Carlo Cesare Malvasia, a dar voce al sodalizio umano, oltre che professionale, che si era instaurato tra Raffaello e Marcantonio Raimondi.

[...] il qual [...] non molto dopo la sua partita di Roma, si morì in Bologna, e nel nostro libro sono di sua mano alcuni disegni d'Angeli fatti di penna, & altre carte molto belle, ritratte dalle camere, che dipinse Raffaello da Urbino; nelle quali camere fu Marcantonio, essendo giovane, ritratto da Raffaello in uno di quei Palafrenieri, che portano Papa Giulio II, in quella parte dove Onia Sacerdote fa orazione.¹²⁵

La cacciata di Eliodoro dal tempio, databile al 1511-1512, è uno degli affreschi realizzati da Raffaello per le Stanze Vaticane (fig. 17).¹²⁶ Il *focus* del dipinto, coerentemente col nome che porta, è tutto sulla destra e sulla figura di Eliodoro travolto da un cavallo. Al centro della composizione si colloca invece il sacerdote Onia, correttamente evocato anche dal biografo. Il passo in questione si riferisce al gruppo di persone che irrompono, chi in modo più frenetico chi impassibile, da sinistra. Tra essi vi è Giulio II, sulla sedia papale, portata a spalla da quattro figure (ma solo due risultano ben visibili), tra cui è possibile scorgere – in secondo piano – il profilo dell'incisore.¹²⁷ Lo stesso volto, "ufficialmente" quello di Marcantonio, torna in apertura nel medaglione biografico che Vasari aveva dedicato all'artista bolognese un secolo prima. Per quanto infatti Raimondi fosse bolognese come Malvasia, la vicinanza temporale dell'aretino ha la meglio sull'orgoglio territoriale, e il conte si vede costretto ad ammettere – proprio in apertura del capitolo dedicato all'incisore – di aver tratto le informazioni dall'edizione giuntina dell'opera di Vasari, “che perché compitamente al solito molto ne scrisse, a me toglie ogni briga in ripescarne le troppo a noi remote e scordate notizie”.¹²⁸

¹²⁵MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 68.

¹²⁶Per la lettura della Stanza e dell'episodio che ne fornisce il nome si legga J. SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti, V. Romani, Milano 2007, pp. 65-81, pp. 65-81.

¹²⁷M. CALVESI, *Raffaello pittore*, in *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno 1984-1985), Milano 1984, pp. 163-178: pp. 171-172.

¹²⁸MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 57. Sulla diatriba con Vasari, si legga SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, cit., pp. 529-

Cripto-autoritratto e criptoritratto combinati insieme appaiono invece (in una delle loro primissime manifestazioni) nelle *Storie di Santo Stefano* di Filippo Lippi dove

veggonsi intorno al convito infinite figure con molto belle attitudini e ben condotte, e di panni e di arie di visi, tra i quali ritrasse allo specchio se stesso vestito di nero in abito da prelado, et il suo discepolo fra' Diamante dove si piange S. Stefano.¹²⁹

Il ciclo pittorico si conserva nel Duomo di Prato e il pittore vi lavorò, tra il 1452 e il 1465, in sinergia con alcuni aiutanti tra cui appunto Fra Diamante, di cui fissò i tratti del volto accanto ai propri.¹³⁰

Le occorrenze a riguardo sono davvero numerose e ognuna, a proprio modo, preziosa. Tali riconoscimenti sarebbero infatti per un osservatore moderno impossibili da effettuare senza le parole di chi li ha tramandati. Non sempre è fattibile – va ribadito – verificare con altri documenti la veridicità di quanto riportato che, se non sempre dimostrabile, resta tuttavia sintomo di un gusto. Una prassi che è triplice nel numero dei soggetti coinvolti: l'artista, responsabile dell'*inventio* e della creazione materiale; il collega, immortalato nella scena; e il primo pubblico che, a differenza nostra, con buona probabilità si trovava non di rado nella posizione di saper riconoscere tutte queste personalità artistiche *celate* all'interno delle opere. Le motivazioni alla base di tali inserimenti possono essere diverse ma cadono verosimilmente tutte nel solco della gratitudine. Di certo una sorta di omaggio che si esprime nel bloccare – si auspicava in eterno – all'interno di un'opera d'arte i tratti di un collaboratore con il quale si condivideva la quotidianità lavorativa. Non si può escludere tuttavia che vi fosse anche

530. Va peraltro ricordato come Malvasia si sia servito (sempre citando i rispettivi autori) di molte notizie e documenti reperiti nella letteratura artistica precedente, soprattutto di natura "provinciale", che in area emiliana era piuttosto diffusa. Il passo originale è, come detto, in VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, p. 442; lo storiografo annota il dettaglio anche all'interno della vita di Raffaello ("Egli fece ancora, in una delle pareti nette, il culto divino e l'arca degli Ebrei et il candelabro e papa Giulio che caccia l'avarizia della Chiesa, storia di bellezza e di bontà simile alla notte detta di sopra. Nella quale storia si veggono alcuni ritratti di palafrenieri, che vivevano allora, i quali in su la sedia portano papa Giulio veramente vivissimo.", cfr. *ivi*, IV, 1879, p. 345).

129 VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 624.

130E. BORSOOK, *Fra Filippo Lippi and the murals of Prato Cathedral*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXII, 1975, 19, pp. 1-148: 21-28. Per una sintetica descrizione delle *Storie* e del programma decorativo di Prato si leggano anche M.P. MANNINI-M. FAGIOLI, *Filippo Lippi. Catalogo completo*, Firenze 1999, pp. 115-121, n. 44, e M. HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, New Haven-London 1999, 113-121.

una volontà di autopromozione collettiva, quasi come se fosse la bottega stessa, e non solo il suo esponente di maggior spessore, a mettersi in posa.

Non avevano invece bisogno di sponsorizzazioni due illustri uomini dell'epoca, amici di Tiziano, e da lui inseriti in altrettanti grandi dipinti, uno conservato nel Duomo di Verona e l'altro ora al Kunsthistorischen di Vienna. In entrambi i casi la voce narrante che ricorda gli episodi è quella di Ridolfi che dedica, come c'è da aspettarsi, molte pagine alla biografia del cadorino.

Fece per lo duomo di Verona l'Assunta della Vergine nella Cappella della famiglia Nichisola con figure eccedenti il vivo, et in uno degli Apostoli ritrasse Michiele San Michiele Architetto illustre Veronese, amico suo con le mani giunte, mirandola sollevata sopra lucidi globi di maravigliosa nube.¹³¹

Due sono le figure con le mani in preghiera nella grande tela realizzata intorno al 1535 e collocata, giusta l'indicazione dello storiografo, in una cappella laterale (quella appunto intitolata alle famiglie Cartolari-Nichesola e dedicata all'Assunta, *fig. 18*). Una delle due tuttavia, collocata sul margine destro del dipinto, appare troppo giovane per essere identificata con l'architetto veronese che nato nel 1484, avrebbe avuto all'epoca circa cinquant'anni. Pare corretto quindi riconoscere il suo profilo, sebbene esiguo e in parte coperto dall'imponente massa rossa del compagno che gli sta di fronte, nel quarto discepolo da sinistra dagli occhi rivolti con estasi al cielo, la calvizie pronunciata e una folta barba grigia. Questi ultimi elementi ritornano anche nel profilo del medaglione posto da Vasari in apertura alla *Vita* del veronese (realizzato, al pari degli altri, da Cristoforo Coriolano), e nel ritratto, databile al 1550 circa, che dell'architetto realizzò Paolo Farinati, a conferire un ulteriore grado di plausibilità all'identificazione.¹³² Altri

131RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., I, p. 176. Vasari si limita a ricordare l'opera ("Nel Duomo di Verona, fece nella facciata da piè in una tavola, un'Assunta di Nostra Donna in cielo e gl'Apostoli in terra, che è tenuta in quella città delle cose moderne la migliore.") senza far riferimento al possibile ritratto nascosto, cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, p. 445. Contestualizzano la pala F. VALCANOVER in *L'opera completa di Tiziano*, presentazione di C. Cagli, apparati critici e filologici a cura di F. Valcanover, Milano, 1966, p. 108. n. 171 e H.E. WETHEY, *The paintings of Titian*, 3 voll. 1. *The religious paintings*, London 1969, p. 76, n. 15.

132R. BRENZONI, *Per l'iconografia e la biografia di Michele Sanmicheli*, in *Michele Sanmicheli 1484-1559. Studi raccolti dall'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona per la celebrazione del IV centenario della morte*, Verona 1960, pp. 169-194: 171-177 (in cui, tuttavia, non si cita incredibilmente Ridolfi). Sul rapporto tra Vasari e l'architetto si leggano P. DAVIES-H. HEMSOLL,

motivi, di natura documentario-archivistica, intervengono nel dibattito ricordando come a suo tempo Sanmicheli avesse progettato la pergola che circonda l'altar maggior proprio all'interno del Duomo (risultano infatti pagamenti, a favore della sua bottega, per il lavoro svolto). Il committente dell'intervento fu il vescovo Giberti che si avvale del contributo economico di Ludovico Canossa, e all'architetto spetterebbe anche la costruzione, o per lo meno il disegno, del campanile per la medesima chiesa scaligera.¹³³ Il contesto di riferimento allude quindi a un ambiente congeniale e familiare al Sanmicheli che aveva già diversi illustri agganci in città e poteva ben meritare un ritratto, sebbene criptico, all'interno di un edificio cittadino che aveva visto una sua partecipazione così massiccia. In ogni caso, quello che più interessa rimarcare e che risulta incontrovertibile, è che quella doveva essere, per i contemporanei, l'effigie "ufficiale" di Sanmicheli.

Un'altra figura barbata, ancor più intima al pittore, compare nell'*Ecce Homo* di Vienna, realizzato all'incirca una decina d'anni dopo (fig. 19).

A Giovanni d'Anna, già mentovato, suo compare fece un gran quadro di Christo Ecce Homo, mostrato da Pilato al popolo nella sommità d'una scala. Nella figura di Pilato haveva ritratto Partenio, et in due Cavalieri a piè delle scale Carlo V. Imperadore, e Solimano Rè de' Turchi, e se stesso in altro Personaggio, e sopra la scala era un putto, che riteneva un cane, che eccitato dallo strepito delle turbe, mostrava di latrare, come volesse riprendere la ferità degli Hebrei.¹³⁴

È il 1543 e l'omaggio di Tiziano all'amico, scrittore e polemista sottile, si presenta duplice. Quasi nel tentativo di voler restituire il "favore" per le lodi incrollabili elargite dal letterato nei suoi confronti: il cadorino infatti non solo gli cuce addosso il ruolo di uno dei protagonisti dell'episodio ma lo fa ricalcando la figura – tratteggiata dall'Aretino stesso (*alias* Partenio Etiro) nell'*Umanità di Cristo* – di un Pilato, lontano dagli stereotipi consegnati dalla tradizione, vittima suo malgrado delle circostanze.¹³⁵ Il

Michele Sanmicheli, Milano 2004, pp. 61-62, e M. MOLTENI, «Per sito, costumi et altre parti» molto simile a Firenze: Verona e Vasari, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, cit., pp. 11-28: 21-23.

133 DAVIS-HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 101-114.

134 RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., I, p. 172.

135 F. POLIGNANO, *I "ritratti dei volti" e i "registri dei fatti". L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna*, in «Venezia Cinquecento», II, 1992, 4, pp. 7-54, da integrare con A. GENTILI, *Tiziano e*

suo profilo si oppone a quello di Caifa, vero esponente negativo della vicenda e della storia, prima ancora che del dipinto.

A volte è invece l'occasione, legata alla committenza, alle circostanze e a un ambiente sensibile a determinati temi, a offrire al pittore la possibilità d'inserire nella propria opera dei ritratti "mascherati". È il 1505 e il già menzionato Francesco Morone si sta dedicando alla decorazione ad affresco della sacrestia in santa Maria in Organo, nella sua città natale. Il programma prevedeva una carrellata di illustri uomini politici e papi che avevano vestito, durante i secoli, l'abito benedettino.¹³⁶ Puntuale arriva la precisazione di Vasari che vale la pena leggere per intero.

Intorno poi alla sagrestia, sotto le dette lunette della volta, è tirato un fregio alto quattro piedi e diviso in certi quadri nei quali sono in abito monastico dipinti alcuni imperatori, re, duchi et altri principi, che lasciati gli stati e' principati che avevano, si sono fatti monaci. Nelle quali figure ritrasse Francesco dal naturale molti dei monaci che mentre vi lavorò abitarono o furono per passaggio in quel monasterio. E fra essi vi sono ritratti molti novizii et altri monaci d'ogni sorte, che sono bellissime teste e fatte con molta diligenza.¹³⁷

Qualcosa di analogo si verifica in un affresco del meno celebre Giovanni Antonio Sogliani, *La mensa di san Domenico*, realizzato nel 1536 per il convento di San Marco a Firenze. Rispetto al passo dedicato al pittore veronese, qui a uno dei monaci viene concesso di uscire dall'anonimato e di consegnare alla storia il proprio nome indissolubilmente legato ai tratti precisi di un volto.

Aretino tra politica e religione, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno (Roma-Viterbo-Arezzo-Toronto-Los Angeles 1992), Roma 1995, pp. 2 voll., I, pp. 275-296 e ID., *Il gesto, l'abito, il monaco*, in «Studi Tizianeschi», III, 2005, pp. 46-56: 52-54 per un confronto con l'effigie "palese" del letterato, sempre di Tiziano, che si conserva alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti. Sul dipinto, da una prospettiva diversa, si veda anche L. BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco e scrittura*, Napoli 2012, pp. 231-232. Per possibili altri svelamenti criptici il rimando è invece a H. BORGGREFE, *Titian's Ecce Homo in Vienna – a venetian spy story*, in «Studi Tizianeschi», IX, 2016, pp. 36-47: 43-44.

¹³⁶ Per una contestualizzazione, all'interno del catalogo del pittore, cfr. ZAMPERINI in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari*, cit., p. 123, nota 21 e PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, cit., pp. 121-125.

¹³⁷ VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, pp. 311-312. Sulla decorazione ad affresco e gli inserti criptici si è soffermato L. ROGNINI, *La sacrestia di Santa Maria in Organo. Le vicende storiche e artistiche della «più bella sagrestia che fusse in tutta Italia»*, Verona 2007, pp. 12-14, 43-61.

Laonde, come piacque loro, vi fece quando San Domenico, essendo in refettorio con i suoi frati e non avendo pane, fatta orazione a Dio, fu miracolosamente quella tavola piena di pane, portato da due Angeli in forma umana. Nella qual opera ritrasse molti frati che allora erano in quel convento, i quali paiono vivi, e particolarmente quel converso de' Molletti che serve a tavola.¹³⁸

L'esempio forse più noto di tale ideale sottocategoria di criptoritratti, nonché quello esteticamente più riuscito, si colloca cronologicamente a metà tra quelli appena citati. Al medesimo espediente, calato in un scena dal sapore più drammatico, aveva fatto infatti ricorso una decina d'anni prima il Pontormo nell'episodio della *Cena in Emmaus*, ora agli Uffizi ma destinata al refettorio della certosa di Galluzzo, nei pressi di Firenze.¹³⁹ Qui il pittore, nel 1523, aveva trovato rifugio in un posto tranquillo e riservato per sfuggire alla peste. Il contesto, in cui dominava il silenzio, e la scelta del tema, ideale per un luogo in cui venivano consumati i pasti, offrì al Pontormo la possibilità di onorare e ringraziare sulla tela, a proprio modo, i suoi ospiti (*fig. 20*).

Per la forestiera de' medesimi padri fece in un gran quadro di tela colorita a olio, senza punto affaticare o sforzare la natura, Cristo a tavola con Cleofas e Luca grandi quanto il naturale, e perciò che in quest'opera seguì il genio suo, ella riuscì veramente meravigliosa, avendo massimamente, fra coloro che servono a quella mensa, ritratto alcuni conversi di que' frati, i quali ho conosciuto io, in modo che non possono essere né più vivi né più pronti di quel che sono.¹⁴⁰

Ai lati di Cristo, punto focale della composizione e ideale vertice del triangolo formatosi

138VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, p. 130. Sull'affresco si veda la scheda di Chris FISCHER in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti-Museo di San Marco, 1996), a cura di S. Padovani, Venezia 1996, pp. 233-239, n. 75; sul pittore invece il breve profilo tracciato da Luci BENCISTÀ (*ivi*, pp. 327-328).

139Sull'opera si leggano i contributi di L. BERTI, *Pontormo*, Firenze 1966, pp. 99-100, e P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994, pp. 178-180, n. 46, e la scheda di Andrea NATALI in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza dell'arte fiorentina del Cinquecento fra due repubbliche 1494-1530*, Catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 2005), a cura di A. Cecchi, A. Natali, Venezia 1996, p. 298, n. 105.

140VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VI, p. 270, correttamente riportata anche in BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., III, p. 8.

intorno al tavolo, cinque figure di monaci avvolte nei loro sai bianchi sembrano staccarsi dal fondo per ambire, malgrado la loro consistenza sottile, al primo piano.¹⁴¹ Anche senza la guida del testo vasariano, sarebbe stato difficile non ipotizzare che vi potessero essere celati dei ritratti, sia nelle due figure preminenti che in quelle solo accennate sullo sfondo, tanto decisa e variegata è la resa dei loro volti. L'individuazione di disegni preparatori alla tela che avevano come protagonisti i monaci fiorentini è stata solo un'ulteriore conferma di quanto già l'occhio, in questo caso, non poteva non notare e il biografo correttamente registrare. I certosini, colti dal vero con straordinaria capacità introspettiva da parte del pittore, non sono solo testimoni dell'episodio mistico ma vi partecipano, vivendolo e manifestando gestualità diverse.¹⁴² Nel personaggio in primo piano sulla sinistra è stato riconosciuto Leonardo Buonafè, all'epoca priore della Certosa e responsabile del programma iconografico del chiostro.¹⁴³ Tra i committenti anche di Rosso Fiorentino, viene da chiedersi se spetti a lui il ruolo di ispiratore responsabile quindi dell'inserimento del proprio volto, e di quello degli altri monaci, all'interno della scena sacra. Che in virtù anche di tale espediente risulta ancor più vincente nella sua capacità di "abbassarsi" (mediante l'accostamento tra la figura altissima del Cristo e quelle ben più terrene dei benedettini) e umanizzarsi. Il Buonafè che duplica, come in uno specchio, il gesto di Cristo è l'esempio più significativo di questa religiosità che si fa maggiormente vicina e quindi più comprensibile a tutti.¹⁴⁴ Se religiosi semplici, quali i monaci toscani, non disdegnarono tale forma di rappresentazione di sé, si alza per così dire il tiro se dalla provincia ci si sposta in quello che all'epoca era il centro del mondo e in particolare di quello cattolico: la corte papale romana agli albori del Cinquecento tra le cui stanze si aggirava un giovane Raffaello. Ben due papi chiesero all'urbinate di essere rappresentati nei panni di illustri predecessori e le loro commissioni sono uniche per l'eccezionalità dell'occasione e le implicazioni a esse sottese.

¹⁴¹BERTI, *Pontormo*, cit., p. 100.

¹⁴²*Ivi*. Per i disegni preparatori si leggano i contributi di COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., p. 180, la scheda in *Pontormo, Bronzino and the Medici. The transformation of the Renaissance Portrait in Florence* (Philadelphia, Museum of Art 2004-2005), a cura di C.B. Strehlke, Philadelphia 2004, pp. 77-78, n. 11 e quella curata da Carol PLAZZOTTA in *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, cit., p. 256, n. 83,

¹⁴³"Il volto raggrinzito da bezzuga, ch' esce fuori dalla corazza d'un saio, in cui s'indovinano le sembianze del Buonafede", cfr. NATALI in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza dell'arte fiorentina del Cinquecento fra due repubbliche 1494-1530*, cit., p. 298.

¹⁴⁴COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., p. 180.

Il primo a intuire le potenzialità del ritratto criptico fu Giulio II. Nel *Gregorio IX che consegna le decretali* infatti il papa Della Rovere presta i tratti del proprio viso all'anziano pontefice dalla barba grigio-bianca che, seduto su di un alto trono e in atteggiamento benedicente, si trova a fronteggiare l'imperatore inginocchiato di fronte a lui (*fig. 21*).¹⁴⁵ L'intera scena è un grande ritratto di gruppo e in ogni profilo che circonda la figura del papa sono riconoscibili cardinali e futuri pontefici. Poco importa in questa sede che l'opera, datata proprio sulle base delle fattezze del papa da poco tornato a Roma dopo un voto nell'estate del 1511, sia stata in realtà realizzata da aiuti (verosimilmente Baldassarre Peruzzi) su cartone di Raffaello.¹⁴⁶ Ben più significativo è invece che l'affresco trovi posto in quella che in origine era la biblioteca privata del pontefice: un'allusione al ruolo svolto dalla famiglia Della Rovere nel campo del mecenatismo, sia artistico che umanistico. Come ha osservato giustamente John Shearman, riflettendo sulle caratteristiche dell'affresco e del suo potenziale visivo, "si comprende il messaggio della nuova opera e il meccanismo funziona prima di tutto perché il committente assume un ruolo integrante nel processo creativo"¹⁴⁷.

Le parole di Vasari permettono in questo caso non solo di autorizzare la lettura ma comprendere come tale *escamotage* mascherato sia parso tanto idoneo da essere non solo recepito ma riadattato di lì a poco dal successore stesso di Giulio II, in più di un'occasione.

Dall'altra parte fece il papa che dà le decretali canoniche, et in detto papa ritrasse papa Giulio di naturale; Giovanni cardinale de' Medici assistente, che fu papa Leone, Antonio cardinale di Monte et Alessandro Farnese cardinale, che fu poi papa Paulo Terzo, con altri ritratti.¹⁴⁸

¹⁴⁵Per gli affreschi di Raffaello e i suoi rapporti con i pontefici si rinvia a J. SHEARMAN, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, in *Arte, committenza a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 1990), a cura di A. Esch, C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 213-242: 226-227, e ID., *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, cit., pp. 196-202. A tali contributi si può ora affiancare anche A. ZUCCARI, *Raffaello a Roma: le grandi imprese pittoriche*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 2011-2012), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2011, pp. 52-67: 53-60.

¹⁴⁶In merito all'apporto degli aiuti per la realizzazione degli affreschi si legga J. SHEARMAN, *Raffaello e la bottega*, in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 258-263.

¹⁴⁷SHEARMAN, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, cit., p. 227.

¹⁴⁸VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., IV, p. 337.

Tra i membri del corteo pontificio, stretti intorno al Della Rovere, nella figura alla sua destra, impegnata a sollevare il manto del pontefice, è stata riconosciuto correttamente (anche sulla scorta delle parole del Vasari) il ritratto di un giovane Giovanni de' Medici. Proprio colui che di lì a poco avrebbe preso il nome di Leone X al momento dell'investitura papale. E che, a questo punto, si rivolse nuovamente a Raffaello affinché il suo volto fosse ben riconoscibile nella figura di Leone Magno (evidentemente per lui predecessore di riferimento) immortalato nel suo incontro con Attila. Il cartone per l'affresco, da realizzare nella Stanza di Eliodoro, era già stato preparato dall'urbinate nel 1511. Ma su intervento del papa stesso il "nuovo" volto, il suo, subentrò a quello del pontefice scomparso nel 1513 e Leone X poté così entrare da protagonista nella storia della Chiesa di cui era autorità suprema.¹⁴⁹ Il corteo procede da sinistra e avanza verso il primo piano, guadagnando una posizione preminente come da esplicita richiesta e volontà di emulazione nei confronti di precedenti illustri cari al papa Medici.¹⁵⁰ Le fonti, molto attente e precise nel narrare con dovizia di dettagli il programma decorativo delle Stanze Vaticane, non citano questo caso preferendo soffermarsi invece su quello immediatamente successivo, che ha sempre per protagonista Leone X. Di nuovo sono le parole di Vasari a fare da guida.

L'altra storia è del medesimo S. Leon III dove ha finito il porto di Ostia occupato da una armata di Turchi, che era venuta per farlo prigioniero. Veggonvisi i Cristiani combattere in mare l'armata e già al porto esser venuti prigionieri infiniti che d'una barca escano tirati da certi soldati per la barba con bellissime cere e bravissime attitudini e con una differenza di abiti da galeotti sono menati innanzi a S. Leone che è figurato e ritratto per papa Leone X.¹⁵¹

Cambia leggermente la formula, da un punto di vista lessicale, con cui s'introduce il criptoritratto ma non la circostanza e nemmeno il protagonista principale, sempre il pontefice in carica. Il quale, in questo frangente, si rifà a un celebre precursore (di cui porta di nuovo il nome) e si cala da protagonista nella scena della *Battaglia di Ostia*,

¹⁴⁹Sui precisi rimandi sottesi al significato complessivo, e articolato, della Stanza di Eliodoro si legga SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, cit., pp. 65-81.

¹⁵⁰Per questo episodio specifico il rimando è a M. WINNER, *Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano*, in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 179-193: 191.

¹⁵¹VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., IV, p. 360.

dataibile al 1514 e situata nella Stanza dell'Incendio di Borgo (*fig. 22*). Queste opere, non serve sottolinearlo, ribadiscono con forza le allusioni che il papa stava cercando d'instaurare con tutti gli omonimi predecessori.¹⁵² Tali fili tesi tra l'antichità e la parabola moderna della Chiesa erano atti a ribadire il suo ruolo e le rispettive iniziative, in una carriera politico-religiosa tutta votata a un versante retrospettivo.¹⁵³ La sua figura, nel solco della lunga tradizione dei papi medicei, si sostanzia in modo indelebile grazie a queste identificazioni e "l'affresco conferma un mito con la stessa potenza e articolazione di una pagina scritta."¹⁵⁴

Attraversando le stanze della Segnatura quindi, con gli occhi rivolti di volta in volta agli affreschi e poi alla pagina scritta di Vasari, si possono scorgere alcune delle prerogative fondamentali per la presente ricerca. Come, *in primis*, il fenomeno fosse innanzitutto così diffuso da entrare, da protagonista, nel luogo più eminente della cristianità, alla luce della frequenza del suo impiego e della statura umana e intellettuale dei soggetti coinvolti. Parimenti come esso sia, in determinati frangenti, tanto eloquente quanto difficile da intuire in prima battuta: se l'identificazione con la figura di un santo poteva far scattare subito l'accostamento tra le qualità e le virtù dell'effigiato e quelle del profilo di cui si vestivano i panni qui all'ospite-osservatore (per forza di cose colto, se poteva accedere a quei luoghi) si richiedeva uno sforzo ulteriore. Il suo bagaglio culturale doveva essere tale da cogliere rimandi precisi alla storia antica e a quella personale dei due pontefici e aggiornato al contempo sulle vicende e i legami presenti all'interno dell'*entourage* delle famiglie Della Rovere e Medici. Gli veniva chiesto soprattutto lo sforzo, facilitato dalla suggestione estetica dell'affresco, di scorgervi all'interno un solo episodio con diversi livelli di lettura. Ed è in virtù di tale elaborato processo che questa occorrenza rappresenta un campione ideale di quello che, in

152Cfr. POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 34-35, 64, 293-297, che interpreta tali ritratti *nascosti* sia in rapporto all'analogia sulla base del nome che su quella fondata su di un'idea transpersonale della funzione ricoperta.

153Su questa linea vanno verosimilmente lette e contestualizzate anche le *Adorazioni dei Magi* realizzate in questi decenni a Firenze. Oltre a quella già citata di Botticelli, meritano di essere ricordate le opere di Filippino Lippi (dataibile al 1496, ora agli Uffizi) e il precedente di Benozzo Gozzoli, con i molteplici ritratti *celati* affrescati sulle pareti di Palazzo Medici (tenta di dare dei nomi ai volti, da ultima, C. ACIDINI LUCHINAT, *Medici e cittadini nei cortei dei Re Magi: ritratto di una società*, in *Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi*, a cura di C.A. Luchinat, Milano 1993, pp. 363-370). Per una panoramica complessiva dei casi tra Quattrocento e primi del Cinquecento si legga invece EAD., *Viaggio nel sacro. Ritratti di Medici e d'altri contemporanei nella Cappella dei Magi*, cit., pp. 3-24.

154SHEARMAN, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, cit., p. 228.

apertura dei lavori, si era individuato quale rapporto stretto da instaurarsi tra artista e committente in vista di un criptoritratto: Giulio II e Leone X, volitivi e con un chiarissimo programma promozionale prima ancora che religioso in testa, incarnano alla perfezione la seconda figura del binomio.

Accanto alla testimonianza ammirata, e di parte, di Vasari si leva però, un secolo più tardi, la voce discordante di Malvasia che, tramite le parole di Ludovico Carracci (indiscusso eroe delle sue biografie), liquida la pratica criptica come operazione tipica di chi ha poco talento. Di fronte alle realizzazioni dell'urbinate e in particolare agli affreschi vaticani, tuttavia, si vede costretto a ridimensionare il tiro, chiamando in causa ragioni che si rifanno alle "adulatrici licenze" tanto care agli illustri mecenati del pittore.

Era nemicissimo Lodovico dell'introdurre apertamente nelle storie sacre, massime in pubblico, i ritratti, come che ciò fosse – diceva egli – un refugio degli antichi pittori per iscarsezza d'invenzione, e che avea però in que' primi tempi, ne' quali ogni picciol cosa sembrava un miracolo, incontrato assai, per quella novità e similitudine; onde, per dar gusto alla corte e acquistari la benevolenza de' dotti di quel secolo, avesse convenuto talvolta ciò fare a Raffaello nel palagio del Papa, anzi ritrarlo tesso in persona di un Santo antecessore, imitando anch'egli in tal guisa, ad uso de' poeti, col pennello le adulatrici licenze della penna.¹⁵⁵

Questo breve *excursus* sui soggetti (doppi: reali e dipinti sulla tela) può idealmente chiudersi con una rappresentazione, ancora di un papa, a opera del critico e pittore a cui si deve il maggior numero di immagini *in disguise* rintracciabili nelle fonti. Anche Vasari, e come si vedrà più avanti in molteplici occasioni, ricorse alla maschera criptica sia per se stesso che al fine di delineare con maggior enfasi e carica significativa i protagonisti delle sue opere. Nel 1540 in particolare, nell'allestire la *Cena di san*

155MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., I, pp. 279-280. A Malvasia, ma in realtà a Ludovico Carracci, così risponde Baldinucci, entrando in pieno nell'argomento e invocando la necessità di avere memoria anche 'visiva' degli uomini meritevoli dei secoli passati: "Ma se fusse lecito a me d'opporre mio parere al sentimento d'un tanto uomo, ardirei di dire, che se a gran ragione si loda il bel concetto del Giovio, e di tanti potentati, che ad esempio di lui, e degli antichi empierono loro musei e gallerie di ritratti di celebri uomini, perché non s'hanno a lodare i pittori de' passati secoli, i ritratti de' quali lasciatici nelle loro pubbliche pitture, ne hanno dato il modo di conservarsi l'effigie degli eroi che ne' secoli presenti, con tanto gusto degli amici della virtù, son godute?", cfr. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., III, p. 733.

Gregorio (che si conserva alla Pinacoteca Nazionale di Bologna ma destinata in origine al refettorio olivetano del convento di San Michele in Bosco), sembra seguire idealmente il modello di Raffaello convocando sulla tela un numero notevole di ritratti e criptoritratti (*fig. 23*).¹⁵⁶

Al pari dei resoconti sugli altri pittori, Vasari si dimostra prodigo d'informazioni anche quando affronta il proprio profilo biografico.

[...] e nella terza aveva da essere dipinto S. Gregorio a mensa co' dodici poveri, fra i quali conobbe essere Cristo. Pertanto, messo mano all'opera, in quest'ultima finì San Gregorio a tavola in un convento e servito da monaci Bianchi di quell'Ordine, per potervi accomodare que' Padri, secondo che essi volevano. Feci oltre ciò nella figura di quel Santo Pontefice l'effigie di papa Clemente VII, et intorno, fra molti signori, ambasciatori, principi et altri personaggi che lo stanno a vedere mangiare, ritrassi il duca Alessandro de' Medici, per memoria de' beneficii e favori che io aveva da lui ricevuti e per essere stato chi egli fu, e con esso molti amici miei. E fra coloro che servono a tavola, poveri, ritrassi alcuni frati miei domestici di quel convento; come di forestieri che mi servivano, dispensatore, canovaio et altri così fatti, e così l'abate Serraglio, il Generale don Cipriano da Verona e il Bentivoglio. Parimente ritrassi il naturale ne' vestimenti di quel Pontefice, contrafacendo velluti, domaschi et altri drappi d'oro e di seta d'ogni sorte. L'apparecchio poi, vasi, animali et altre cose, feci fare a Cristofano dal Borgo, come si disse nella sua vita.¹⁵⁷

Come da lui stesso sottolineato, si avvale per esecuzione della tela dell'aiuto di uno dei suoi più validi collaboratori, Cristofano dal Borgo, al secolo Cristofano Gherardi detto Doceno. Nella vita dedicata a quest'ultimo infatti si legge che

avendo poi finito di tirare innanzi i casamenti delle due tavole, mentre che il Vasari conduceva a fine le venti storie dell'Apocalisse per lo detto fregio, Cristofano nella tavola dove San Gregorio (la cui testa è il ritratto di papa Clemente VII) mangia con

¹⁵⁶Si sono occupati della tela U. BALDINI, *Giorgio Vasari pittore "senza stento"*, Firenze 1994, p. 159, e Alessandro CECCHI nella scheda curata in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di G. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2006, pp. 413-416, n. 281a. La tela viene ricordata e discussa anche in POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 313.

¹⁵⁷VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, pp. 664-665.

que' dodici poveri, fece Cristofano tutto l'apparecchio del mangiare molto vivamente e naturalissimo.¹⁵⁸

Tornano di nuovo alcuni anonimi frati residenti nel convento nel ruolo di servitori al tavolo (la scelta iconografica cade ancora una volta su di una *Cena* per un refettorio), accanto a svariate personalità, più note, disseminate lungo tutto il dipinto. Se l'ultima annotazione tuttavia si caratterizza per un'estrema sintesi – in cui trovano posto solamente alcuni estremi della commissione, il soggetto dell'opera e l'apporto del collega – colpisce come non manchi, nuovamente, la sottolineatura della presenza di un criptoritratto.¹⁵⁹ La tela viene così a configurarsi come un vero e proprio ossequio alla famiglia fiorentina per eccellenza, per mezzo di due dei suoi più illustri esponenti. La convocazione di Alessandro risponde, già nelle parole dell'aretino, a ragioni personali e intime (“per memoria de' benefici e favori che io aveva da lui ricevuti e per essere stato chi egli fu, e con esso molti amici miei”)¹⁶⁰; quella del papa Medici, il secondo nella storia, è una riproposizione dell'omaggio celebrativo che il Vasari, assieme ad altri, aveva intessuto al pontefice a Palazzo Vecchio a Firenze una decina d'anni prima. Di Clemente VII si conservano alcuni pregevoli ritratti di mano di Sebastiano del Piombo che ne ha fissato su tela fattezze ben precise: la folta barba (fatta crescere in seguito al drammatico sacco di Roma), il naso deciso, lo sguardo malinconico e cupo. Uno di questi sembra in particolare essersi palesato di fronte agli occhi di Vasari nel momento di dar vita alla sua composizione ora a Bologna. Risale al 1531 circa e si conserva al Getty Museum di Malibù: il pontefice vi appare seduto nella medesima posa di tre quarti, denunciando con l'asimmetria della posizione delle gambe un'ansia da movimento mal celata (*fig. 24*).¹⁶¹ Se l'abito è quello chiaramente tipico di un papa, i due volti sono pressoché sovrapponibili, aggiungendo una garanzia di matrice iconografica alla validità del riconoscimento criptico.

158VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VI, p. 219.

159Per il ritratto del Cipriani si legga MOLTENI, «*Per sito, costumi et altre parti*» molto simile a Firenze: Verona e Vasari, cit., p. 16.

160VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, p. 665.

161Il confronto con la testimonianza diretta di Vasari è confortante anche se condotto sulla replica del dipinto che si conserva al Kunsthistorisches Museum di Vienna, datata tra 1531 e 1532. Discute il ritratto ora Costanza BARBIERI in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cit., p. 301, n. 105.

Già considerando esclusivamente l'apporto fornito dalle fonti scritte della letteratura artistica, e limitando la propria attenzione al soggetto protagonista dell'azione, si comprende come il panorama di riferimento che si delinea sia quanto mai eterogeneo. In alcuni casi ci si è giovati, già in questa veloce carrellata, di spunti provenienti da altre discipline – in particolare il confronto con disegni, incisioni o ritratti “palesi” e ufficiali realizzati dallo stesso artista o altri pittori – ad autorizzare e confermare un'auspicata identificazione. La quale al di là della (o grazie alla) maschera criptica si palesava tuttavia già accettabile e fondata scorrendo le parole di Vasari e dei suoi colleghi.

Il quadro, a questo punto, si fa invece più intricato se, proseguendo nel percorso, accanto ad altri “svelamenti” suggeriti dalle biografie degli artisti (come si è visto, punti fermi a cui ancorare con cautela ogni ragionamento sulle immagini *in diguise*) si accostano una serie di casi in cui è viva l'impressione che i volti, all'interno di talune scene dipinte, possiedano il carattere di autentici ritratti. Sebbene manchi l'appoggio delle fonti, tali occorrenze hanno attirato, in svariate occasioni, l'attenzione della critica che – sulla base di ricerche iconografiche, reperimento di fonti documentarie di altro genere e confronti stilistici – ha suggerito per tali opere il plausibile, per ora solo verosimile ma suggestivo, inserimento nel genere in esame. Prenderle in considerazione, in dialogo le une con le altre, si presenta come occasione fertile tutta da esplorare. E benché lo scenario si articoli ulteriormente, questo è parso l'unico strumento metodologico, al netto di innegabili insidie, in grado di restituire il polso di una consuetudine che – già si è iniziato a comprendere – si presenta, per quantità e qualità, come una vera e propria emergenza in età moderna.

SECONDA PARTE

III. Attorno all'universo religioso: una duplice rappresentazione di sé

Travestirsi vuol dire nascondersi alla luce del sole
(Sherlock Holmes)

III.1 Il punto di vista della Chiesa

Se fino ad ora si è evocato a più riprese, sul piano della trattatistica, l'importante prontuario elaborato a fine secolo dal Lomazzo in merito al ritratto, ai suoi sottogeneri e alle sue prerogative – sottolineando l'accento che l'autore pone soprattutto sul necessario decoro e sulle "convenienze" proprie a questo tipo di realizzazioni – va da sé che prima di addentrarsi nell'analisi di alcuni casi specifici di criptoritratto in veste religiosa, e delle relative problematiche, si impone obbligatoria una riflessione preliminare che ascolti voci provenienti anche da altri ambiti.

Se da un lato infatti, e i casi specifici lo dimostreranno, si avvertiva all'epoca una spinta decisa in direzione di un tipo di religiosità che fosse più partecipata e quindi verso un processo che aveva nell'immedesimazione nei protagonisti della storia sacra uno dei suoi fini più alti (che nella tela si traduce, giocoforza, spesso in un'immagine "nei panni di"), parallelamente non poteva sfuggire a un occhio attento, o essere ignorato, l'aspetto "subdolo", per certi versi pericoloso, insito in tali opzioni *velate*. Il confine tra autentico ardore devoto e possibili scivolamenti nel campo della vanagloria, se non nella blasfemia (come nel caso di Pinturicchio),¹⁶² poteva presentarsi sottile e non sempre ben chiaro a committenti e artisti alle prese con i ritratti *nascosti*. Ed è qui che interviene, in linea con il proprio ruolo e le competenze riconosciutele, una serie di voci impegnate a ricordare come, di fatto, non si dovesse osare troppo: il fine a cui si aspirava era la capacità di far convivere personale militanza religiosa e convenzioni che si ritenevano secolari, o quanto meno ben precise, in merito alle immagini che coinvolgevano la storia sacra.

Si tratta di autori autorevoli, a diverso titolo membri della Chiesa di Roma, e di testi molto noti al tempo i quali, coprendo un segmento temporale che va dalla fine del Quattrocento alla metà del Seicento, testimoniano di come non si sia mai smesso di

¹⁶² *Infra*, pp. 61-62.

tentare di legiferare sul tema ad arginare possibili deragliamenti. Lo si è fatto in maniera apparentemente costante attraversando un secolo fitto di snodi religiosi cruciali – quali la riforma luterana, la diffusione delle eresie, il Concilio di Trento, le mai sopite istanze di rinnovamento interne alla Chiesa – indice di come la spinta a calarsi nelle vesti di un santo o di un personaggio sacro cui si era particolarmente devoti non venne, con gradi e intensità diverse, mai meno. Conviene partire leggendo di seguito, uno dopo l'altro, tali interventi solo in apparenza chiari, efficaci e compatti per comprendere come viceversa la consuetudine, e di conseguenza la pratica, si muovessero sovente in direzione opposta.

Apri la serie uno dei grandi protagonisti della scena religiosa a cavallo tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, ma la cui predicazione godette di un riverbero lunghissimo, anche dopo la morte. È il 1496 e Girolamo Savonarola, all'interno di una delle sue *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, così si scaglia contro quello che ai suoi occhi aveva tutti i caratteri di un ennesimo e rovinoso fenomeno artistico.

Voi fate dipingere le figure nelle chiese alla similitudine di quella donna o di quell'altra, il che è molto male fatto e in grande dispregio delle cose di Dio [...] Che voi sapessi lo scandalo che ne segue, et quello che so io, voi non le dipingeresti. Voi mettete tutte le vanità nelle chiese. Credete voi che la Vergine Maria andasse vestita a questo modo come voi la dipingete? Io vi dico che ella andava vestita come poverella, semplicemente, et coperta che appena se gli vedeva il viso: così sancta Elisabetta andava vestita semplicemente. Voi fareste un gran bene a scancellare queste figure che sono dipinte così disoneste. Voi fate parere la Vergine Maria vestita come meretrice. Or sì che il culto di Dio è guasto. [...] Questi sono gli idoli vostri, I quali havete messo nel mio tempio. L'immagine de' vostri dei sono le immagini et similitudini delle figure che voi fate dipingere nelle chiese; et gli giovani poi vanno dicendo ad questa et quella: costei è la Magdalena; quell'altra è sancto Giovanni.¹⁶³

Il tono, come sempre, è acceso e individua come bersagli ideali lo sfarzo e la vanità che derivano dall'inserire figure “disoneste” – in quanto ri-conoscibili perché tratte dal vero – di individui reali chiamati a impersonare i protagonisti dei racconti sacri. I soggetti

163G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, 3 voll., II, Roma 1971, pp. 25-26.

riprovevoli agli occhi del ferrarese non sono solo quelli che coinvolgono i santi, ma la prassi di compromettere pure l'effigie della Vergine nel momento in cui si aveva l'ardire di presentarla "vestita come meretrice". L'attacco, proprio in virtù di questa insistenza sulla ricchezza delle vesti messe in mostra, non può paradossalmente dal punto di vista del presente studio configurarsi come un semplice rimprovero alla pratica di servirsi di modelli.

All'apparenza tutto tace per quasi un secolo fino a quando, nel 1577, ad alzarsi è la voce di san Carlo Borromeo, cardinale e grande promotore della riforma cattolica, nonché campione del Concilio di Trento.¹⁶⁴

In illis autem sicut sancti, cuius imago exprimenda est, similitudo, quoad eius fieri potest, referenda est, ita cautio sit, ut ne alterius hominis viventis vel mortui effigies de industria rapraesentetur.¹⁶⁵

Il cortocircuito con quanto realizzato ottant'anni prima da Raffaello su commissione papale, proprio sulle pareti vaticane, è tanto reale quanto lampante.

Gli fa eco, solo alcuni anni dopo, la stessa Curia Papale nel medesimo sforzo di guidare o quanto meno orientare, chiamando in causa proprio il principio di somiglianza, le rappresentazioni dei santi.

La rappresentazione di un Santo deve assomigliare all'immagine originale – se è possibile – ma non deve avere somiglianze con i tratti di un'altra persona morta o viva.¹⁶⁶

Ben più articolato l'affondo di Gabriele Paleotti, anch'egli cardinale e parimenti figura

¹⁶⁴Sulla sua figura poliedrica si veda G. SOLDI RONDININI, *Carlo e Federico Borromeo: due cardinali principi nella Lombardia spagnola*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano 2005), a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp. 33-66.

¹⁶⁵"Inoltre, per quanto nella rappresentazione di un santo si debba ricercare, si avrà cura di non riprodurre a bella posta l'effigie di un altro uomo vivente o morto." Il passo è parte del cap. XVII (*De sacris imaginibus picturisve*) delle *Instructiones fabricae ecclesiasticae* uscite a Milano nel 1577; lo si può leggere in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., III, Bari 1962, pp. 42-43. La fortuna e l'autorità del testo all'epoca lo fecero diventare quasi "il Codice della Chiesa per l'arte sacra" (*ivi*, p. 404).

¹⁶⁶Leggo il passo, che traduco dal tedesco, in POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 17.

chiave della Controriforma. Lo stende all'interno del *Discorso sopra le immagini sacre e profane*, in un capitolo espressamente dedicato ai ritratti dei santi. Dopo la clausola sulla necessità di optare per figure la cui santità fosse universalmente riconosciuta, annota quanto segue.

Di poi, che siano ritratti con l'effigie propria, se si può sapere, o verisimile, o almeno con quella che dai buoni et intelligenti suole essere figurata e che porta seco probabile apparenza che così fosse. Ma in nessun modo mai siano ritratti con faccie de particolari e di persone mondane e dagli altri conosciute; perché, oltre l'essere cosa vana et indignissima, verrebbe a rassomigliare un re posto nel trono della sua maestà con la maschera al viso d'un cerettano o d'altra persona ignobile e conosciuta dal volgo per privatissima, tal che chi la riguardasse, subito si movesse a riso, oltre molt'altre inconvenienze.¹⁶⁷

Non può che stupire l'uso del termine “maschera”, qui usato quale deterrente, al fine di evitare di cadere nella realizzazione di immagini ridicole o causa di “molt'altre inconvenienze”.

Si appella invece all'antichità, onde scongiurare vendette criptiche su tela (che, come si vedrà, non erano insolite all'epoca), il cugino di Carlo Borromeo, quel Federico che fu arcivescovo di Milano a partire dal 1595. Il testo in questione risale al 1624, e trova posto nel *De Pictura sacra*.

Mentre lodiamo e raccomandiamo l'usanza e la premura di ritrarre le fisionomie dei vivi, non possiamo poi non rimproverare quegli artisti che scelsero persone di fama perduta per appioppare i volti e gli aspetti loro alle immagini dei Santi, e ciò fanno così squisitamente che tosto vengono riconosciuti. Ricordando in altro campo una simile profanazione degli artisti, Plinio narra che vi fu un pittore che ritraeva i corpi delle sue

¹⁶⁷BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., III, 1977, p. 2735, il testo risale al 1582 e al suo interno si affronta il tema del ritratto nei cap. XIX-XXIII (il cap. XXIII, nello specifico, si occupa *Dei ritratti de' santi*). Sul clima controriformistico che si respirava all'epoca, con un focus proprio nella bologna del Paleotti, si leggano H. JEDIN, *Il significato del periodo bolognese per le decisioni dogmatiche e l'opera di riforma del Concilio di Trento*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Atti del convegno (Bologna, 2-6 settembre 1958), a cura di M. Maccarrone, G.G. Meersseman, E. Passerin d'Entrèves e P. Sambin, Padova 1960, pp. 1-16, e P. PRODI, *Lineamenti dell'organizzazione diocesana in Bologna durante l'episcopato del card. G. Paleotti (1566-1597)*, ivi, pp. 323-394.

donne sotto figure di Dee. E non mancheranno neppure di quelli che vorranno sfogare le proprie ire e i propri rancori prendendo occasione di cose sacre: è nota la malignità di un celebre artista che, dipingendo Giuda il traditore, lo rappresentò simile ad un suo nemico. Un altro ancora rappresentò un demonio col volto e con l'aspetto di uno che gli era molesto. Io esorto quindi caldamente gli artisti a non effigiare alcuno al vivo se non di fama costumata ed onesta, e a far in modo che non siano maledetti per il loro pennello, non tocchino cioè loro i biasimi e i danni che sogliono guadagnarsi le penne velenose degli scrittori.¹⁶⁸

L'uso di condannare la contaminazione delle pitture sacre con l'innesto di tratti profani torna anche nelle ultime due occorrenze, che si devono entrambe al gesuita Gian Domenico Ottonelli.¹⁶⁹

La prima, di carattere più generico, trova posto nel *Trattato della pittura e scultura. Uso e abuso loro*, uscito nel 1652.

So, che'l prudente Lettore intende, che io qui voglio significare, che il soggetto rappresentato sia di cosa sacra: e che poi le sue accompagnature possono essere di persona, o cosa profana; purché il tutto, e ciascuna parte corrisponda con bella convenienza al sacro decoro. Ma quelli, che fanno dipingere se stessi ne' Quadri delle Chiese, possono avvisarsi, che si guardino di non seguitare l'allettamento della vanagloria, o di non havere un'animo alieno dalla Pietà, e dalla Religione.¹⁷⁰

Lo scontro, che ha per campo di battaglia la superficie della tela, è tra il "sacro decoro" e la temuta "vanagloria".

È tuttavia in un passaggio di una lettera inviata nello stesso anno proprio a un prolifico realizzatore di immagini di santi e sante come Guido Reni, che il religioso sembra

168T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma 2013, pp. 222-223, cui si rimanda anche per un inquadramento generale sulla problematica ritrattistica nel Seicento dal punto di vista delle fonti (pp. 47, 217-226). Su Federico Borromeo e il suo rapporto con le arti si legga invece F. BUZZI, *Federico Borromeo uomo di cultura, vescovo e principe mecenate*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, cit., pp. 81-90.

169 Sui rapporti e i debiti tra l'Ottonelli e il Paleotti, si leggano le considerazioni nei *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., II, 1961, pp. 666-667.

170G.D. OTTONELLI-P. BERRETTINI, *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro (1652)*, a cura di V. Casale, Treviso 1973, p. 360, cui si rimanda anche per un inquadramento generale sull'autore e lo spirito dell'opera (cfr. pp. XV-CXLI).

individuare il nodo centrale della questione, inserendosi a pieno titolo nella breve rassegna qui riunita.

Non meno riprovevole è l'utilizzo dei tratti di donne amate nelle immagini di Sante; già l'utilizzo di certi modelli maschili o modelli per la rappresentazione di personaggi santi è pericoloso; la cosa migliore è attenersi alla realtà e utilizzare gli esistenti ritratti autentici dei Santi come modelli.¹⁷¹

Se il bersaglio di tali ammonizioni, o quanto meno accorate raccomandazioni, sono in primo luogo le figure dei santi, non sfuggirà come il timore si allargasse anche a profili religiosi ben più impegnativi e “delicati”. E che tale paura fosse fondata lo testimoniano il numero di casi e la grande diffusione in genere di cui godettero nel Cinquecento le immagini *velate*. Un fenomeno che, se registrato solo dal punto di vista delle voci contrarie, si sviluppò lungo tutto il territorio nazionale, qui esemplificato da alcuni dei suoi centri principali (oltre a Roma anche Firenze, Bologna e Milano). Per certi versi sembra di assistere, con modalità ovviamente diverse, alla mole di provvedimenti emanati dalla Serenissima, sotto forma di “Leggi suntuarie”, contro l’espansione sfrenata del lusso: anche in quel frangente il numero di interventi rifletteva, meglio di ogni altro dato, il polso reale della situazione e se ne rendeva, suo malgrado, testimonianza attendibile.¹⁷²

Sarebbe sbagliato considerare tali esortazioni alla stregua di imposizioni dogmatiche. Al contempo – se l’accento cade molto spesso su una condanna dello sfarzo (e quindi soprattutto dell’abbigliamento) o di immagini poco consone che coinvolgono individui precisi del tutto sprovvisti della statura morale per impersonare le *sacrae personae* – tali moniti, proprio per la loro insistenza sulle possibili conseguenze, non sono generici. Malgrado non le si citi mai espressamente, essi toccano molto da vicino, con tutte le cautele del caso, anche le immagini “in veste di”.¹⁷³

171Leggo di nuovo il passo della lettera in POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 17.

172Una riflessione su quello che fu realmente il peso dell’intervento della Controriforma e la sua incidenza sulla produzione artistica dopo il 1563 – anno dell’approvazione del Decreto che riguardava da vicino le “immagini di culto” – si può leggere in ZERI, *Pittura e controriforma. L’«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, cit., pp. 19-22.

173Di diversa opinione, proprio a commento del passo del Savonarola, è F. FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”*. *Ritratti nascosti nell’Adorazione di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. La Natività*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 2009-2010), a cura di P. Biscottini, Cinisello

L'episodio più eclatante, e forse noto in virtù del suo essere tanto contraddittorio, è di certo il passo di Savonarola. Il ferrarese, infatti, se da un lato pare condannare con vigore tale genere ritrattistico, ne fu egli stesso, e in più occasioni, protagonista sia in veste di oggetto vero e proprio della tela che, non meno significativo, di ispiratore diretto di una serie cospicua di opere nate sulla scorta delle sue predicazioni. Anche in questo frangente, e alla luce della delicatezza e dell'estrema varietà insita all'argomento, si potrebbe ipotizzare che, ad altezze cronologiche diverse e in risposta ai tumulti religiosi che scossero il secolo, si sia cercato da più versanti di raggiungere un equilibrio. Più che di deroghe, pertanto, sarebbe forse corretto parlare di compromessi, in grado di convogliare su tela sincere spinte devozionali e norme proprie al *decorum*, guardandosi al contempo dal rischio di cadere nel peccato di vanagloria.¹⁷⁴

III. 2 Celarsi per apparire

Qualora ci si appresti ad affrontare in modo sistematico la tematica ritrattistica a cavallo tra Quattro e Cinquecento, e quindi nel momento di massima diffusione e affermazione del genere, ci si troverà inevitabilmente spesso davanti a delle catalogazioni, chiamate a fornire risposte adeguate alle traiettorie di analisi messe in campo, nel tempo, da studiosi e scuole diverse. Le differenti prospettive d'indagine hanno infatti aperto varchi e suggerito letture e interpretazioni originali sulla base delle questioni poste di volta in volta intorno all'oggetto *ritratto*. Mettendo in luce – se ancora ve ne fosse bisogno – la fertilità di un tema che non ha mai smesso di suscitare interesse se interrogato da punti di vista sempre nuovi.¹⁷⁵

Balsamo (Milano) 2009, p. 43 nota 11.

174Per la definizione di *decorum*, in età umanistica, si veda M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano 1994, pp. 32-33: “*Decor* è quel tipo di bellezza (applicabile sia alle cose che alle persone) che deriva dal comportarsi in modo adatto e confacente a seconda delle circostanze, sia temporali che di luogo, e sia nell'agire che nel parlare; se si applica anche alle virtù allora si chiama *decorum*: e non consiste tanto in ciò che è giusto in sé, quanto in ciò che sembra giusto, bello e adatto alla gente e all'opinione comune”. Sul medesimo concetto, applicato alla ritrattistica e in bilico tra le indicazioni di Leon Battista Alberti e le direttive in merito al comportamento enunciate da Baldassarre Castiglione, si legga anche G. PATRIZI, *La visibilità della norma: il ritratto e il cortigiano*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali* 3, cit., pp. 91-101.

175La bibliografia sul ritratto è, com'è noto, assai ampia. Per tale ragione invece che riportarla qui per esteso si è preferito fare dei rimandi precisi in nota – a corredo di alcuni ritratti *nascosti*, per segnalarne la presenza (anche con nomi diversi) all'interno di trattazioni più ampie o quando è apparso utile contestualizzare l'ambito sul quale si stava ragionando – rimandando alla bibliografia

Se a queste branche della ricerca e ai risultati cui sono pervenute si sommano, spesso intrecciandosi, le definizioni e le classificazioni esaminate in apertura ma anche i primi apporti provenienti dalle fonti in relazione alle immagini *velate*, ci si rende subito conto di come molteplici e varie possano essere le categorie, sulla carta tutte valide, atte a ordinare e organizzare il *corpus* ritrattistico nel segmento storico che va dagli inizi del Quattrocento agli albori del Barocco.

Tutte queste riflessioni si sono rivelate preziose nell'immaginare una sistemazione

alla fine del lavoro il compito di fornire gli strumenti per affrontare la tematica in età moderna. In questa sede si intende solo ricordare, anche sinteticamente, le principali direzioni prese dalla ricerca per capire se e quale posto, in tale universo, spettò al criptoritratto e quali categorie sono state approntate dagli studiosi nell'ultimo secolo per organizzare il *corpus* dei dipinti. Sistemizzazioni sul genere *ritratto* sono nate infatti in seguito a letture di natura critica in grado di ripercorrere le posizioni e le teorie messe in campo da storiografi ed eruditi del genere – dall'antichità fino ai giorni nostri – interessati soprattutto a definire le coordinate "letterarie" del fenomeno. Costoro, come detto, hanno dovuto spesso muoversi tenendo nella giusta considerazione, al contempo, manifestazioni nate dal richiamo al *decorum* (d'ispirazione classica) e altre frutto del fascino irresistibile dato dal desiderio di lasciare memoria di sé. Categorie che, benché affini, rivendicano una loro peculiarità sono state invece approntate da chi ha affrontato la ricerca cercando di delineare una linea di sviluppo "organica" della consuetudine, all'interno della quale rintracciare nuclei significativi succedutisi nel tempo uno accanto all'altro. Lungo i secoli, è noto, si sono studiati i ritratti anche da una prospettiva "filosofica", che ha sovente messo l'accento sul rapporto fondamentale tra individuo e ritratto inteso in questa sede come *doppio, sostituto, simulacro* del soggetto; quando non, esplicitamente, 'maschera' (diversa da quella criptica), atta a tramandare la propria effigie. Al pari non sono mancate interpretazioni e ricostruzioni di natura iconografica in grado non solo di isolare specifici sottogeneri all'interno del sistema 'ritratto', ma di istituire rimandi tra un'opera e l'altra: il tutto in virtù di innegabili tangenze che vanno dal dispiegarsi di simboli sulla tela all'immancabile teatralità allegorica del soggetto. Chi si è occupato di gestualità e linguaggio muto non ha potuto che eleggere quale *focus* ideale di analisi la presenza o meno delle mani, ben visibili in tanti ritratti nati in età moderna, al fine di riscoprirvi messaggi e rimandi chiari inviati dal soggetto/committente al proprio spettatore. Disamine affini, a partire da questioni inerenti la "messa in posa" del ritrattato (basti qui ricordare solo le implicazioni sottese alla resa di profilo, con tutti i rinvii colti all'antico, nel segno della medagliistica e della numismatica), si riagganciano alle conseguenze di un'opzione che ha saputo esprimersi, di volta in volta, a favore di un ritratto a figura intera, o di tre quarti, in piedi oppure seduto, quando non di uno strettissimo *close up* sul volto del protagonista. Anch'esse svelano molto di che cosa e come s'intenda comunicare sulla tela. Atteggiamento, gestualità adottata, ritualità della posa e, al pari, del portamento sono tutti indici che, allargando il campo, contribuiscono a definire il carattere complessivo del "ritratto" calandolo nella giusta prospettiva di una piattaforma culturale molto ben strutturata e intessuta di convenzioni, per molti aspetti, lontane dalla nostra cultura.

Talvolta si è scelto invece di inseguire sviluppi e caratteri del ritratto in grado di ambire a valenze più universali, anche solo analizzando la produzione di un singolo artista, fosse egli uno specialista del genere o un pittore a tutto tondo. A integrare il quadro si sono succedute naturalmente mostre a tema che, ripercorrendo il fenomeno da un punto di vista cronologico o geografico, hanno evidenziato le peculiarità del genere e dato vita a locali, ma non per questo meno valide, classificazioni. Una particolare attenzione ha goduto, com'è lecito attendersi, quel settore di studi che elegge il volto e le espressioni che lo connotano quale ideale specchio della personalità dell'effigiato: alla fisionomica è spettato un ruolo da protagonista e ad essa va riconosciuto il merito di aver delineato e chiarito le dinamiche insite alla nascita di un fenomeno – l'interesse per i moti dell'animo – che tanta parte ha avuto nella ritrattistica moderna. Ricerche di storia dell'arte in senso "allargato" – abili nel rievocare ampi scenari in cui si situano le opere all'interno del contesto storico-culturale in cui videro la luce e nell'evidenziare al contempo il ruolo di committenti, ispiratori e promotori del genere – hanno saputo

relativa al criptoritratto e a esse si è, giocoforza, attinto per istituire un'originale catalogazione del fenomeno. Nessuna si è tuttavia rivelata coincidente con il presente argomento di ricerca. Il travestimento criptico è infatti, per sua natura, trasversale e va a toccare molteplici aspetti della pratica ritrattistica, coinvolgendo verosimilmente tutti i soggetti e le iconografie dispiegate nel tempo. Con le ricerche precedenti si condividono quindi campi d'azione che si è tentato d'inglobare in un discorso che non più settoriale – atto cioè a sviscerare una specifica tipologia di ritratto – si presti a un discorso a largo spettro: è possibile infatti rintracciare immagini *velate* pressoché in ogni categoria ipotizzata dagli studi nel tempo. Accanto a motivi di sovrapposizione degli ambiti vi sono poi considerazioni che pertengono alle ragioni ultime che hanno visto la nascita del ritratto e, parallelamente, del criptoritratto. Ogni analisi non ha potuto infatti esimersi dall'interrogarsi su questioni relative alla somiglianza e alla caratterizzazione del soggetto coinvolto nel dipinto. La natura stessa del genere lo reclama da qualsiasi prospettiva – iconografica o filosofica, antropologica o critica – si intenda leggere il fenomeno.

Nello specifico articolarsi delle varie categorie pensate per il criptoritratto ci si rende subito conto di quanto la questione, che ruota proprio attorno alla somiglianza e quindi all'identificazione, sia stata declinata sempre in modo diverso. Ogni occorrenza, benché vicina e prossima a quelle con cui condivide un medesimo sottogenere, fa storia a sé proprio in virtù delle particolari circostanze che ne stanno alla base. Per la medesima ragione alcuni casi, inseriti in un reticolo di ragionamento costruito per prossimità e affinità semantiche quando non di natura *altra*, potrebbero agevolmente trovare posto altrove in nome di differenti, ma non meno valide, valutazioni. La fluidità e la ricchezza dell'argomento consentono e incoraggiano continui aggiustamenti del tiro e letture pressoché infinite. La ragione di ciò è semplice e coincide con la circostanza per cui ogni contesto ha saputo eleggere una maschera ideale, idonea a quel determinato

tracciare quadri, articolati e vivi, dello sviluppo e della traiettoria della consuetudine ritrattistica in età moderna. Studi sulla storia del costume, al pari di quelli dedicati alla regolamentazione del lusso tramite leggi suntuarie, hanno restituito l'orizzonte normativo di volta in volta rispettato o violato in nome della necessità di apparire e far “mostra di sé” in una determinata occasione. Dalla prospettiva del fruitore, e dello spettatore in ogni epoca, sono infine scaturite utili considerazioni per comprendere a quale pubblico ci si riferisse nel momento in cui si concepivano e poi si realizzavano tali effigi: quali fossero le aspettative, i luoghi deputati ad accogliere i ritratti, gli usi che si voleva (o ci si auspicava di) fare di un manufatto, la *visibilità* riservata ad ognuno di essi.

frangente storico, atta a tramandare una *facies* di sé ben chiara e per questo insostituibile. In una società nella quale dominavano le logiche legate a specifiche tattiche dell'apparire, suggerendo e favorendo esse stesse la produzione di immagini “convenzionali e idealizzate”, il senso profondo del farsi ritrarre – mantenendo i propri lineamenti fisionomici – in vesti altrui non sfocia paradossalmente in alcun capovolgimento. Lo sdoppiamento, che nasce nel momento in cui l'effigiato diventa attore sulla scena, non porta a nessun reale celarsi o nascondersi.¹⁷⁶ Anzi: la maschera diviene un formidabile alleato per amplificare e restituire profondità al proprio profilo. Ed è fenomeno di metariflessione sul genere che fa sì che la narrazione in atto sulla tela non solo funzioni alla perfezione ma ne esca innegabilmente arricchita. Un'occasione di eloquenza figurativa unica, declinata sempre in modo originale ed eclettico, che finisce per restituire non due personalità, ma una sola al tempo stesso ridondante e potenziata al massimo dal punto di vista semantico. In quanto in grado di incarnare alla perfezione oltre ai tratti (quindi ai segni esteriori) della propria biografia personale anche virtù e prerogative di chi si va a re-interpretare.

Friedrich Polleross qualifica il ritratto identificativo (ma allude alle realizzazioni criptiche) “nella sua forma ideale come rappresentazione della recezione dell'*exemplum virtutis* da parte della persona ritratta”.¹⁷⁷ Se tale osservazione risulta applicabile al fenomeno nel suo complesso, ben più pregnante, com'è logico attendersi, diventa nel momento in cui viene calata sulle immagini *velate* religiose. Travestirsi da santo o personaggio delle vicende sacre significava poter alludere, all'epoca, al desiderio di identificarsi con *quella* figura: l'effigiato in tal modo finiva per reclamare per se stesso virtù e qualità possedute in origine dal modello. Che tale pratica di accostarsi alle

¹⁷⁶Il punto di partenza per queste riflessioni – e per certi versi guida alla comprensione del fenomeno nel suo insieme – resta il contributo di “antropologia storica” di BURKE, *La rappresentazione di sé nel ritratto del Cinquecento*, cit. (strettamente integrato con l'analisi presente nel saggio dedicato a *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*), in cui si ragiona non solo in prospettiva “larga” sul genere, ma immaginandolo quale forma di comunicazione ideale atta a offrire di sé la miglior rappresentazione possibile. In ultima istanza, secondo lo studioso, tramite il ritratto si poteva “fare bella figura in una società d'età moderna in cui il mondo è visto come palcoscenico”: un universo sociale in cui ogni individuo era invitato a vestire una maschera, che spesso veniva a coincidere con la facciata “dipinta”. L'ulteriore maschera indossata in un ritratto *nascosto* rappresenta quell'elemento nuovo che, potenzialmente rivoluzionario, non ribalta le convenzioni del genere ma, paradossalmente, le rinsalda in modo del tutto inaspettato e singolare.

¹⁷⁷POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 14.

immagini, le quali “attraverso gli occhi vengono impresse al cuore”¹⁷⁸ al fine di favorire una sacra imitazione, fosse diffusa fin dal Medioevo lo testimoniano alcuni passi esemplari. Il primo, rinvenibile nel vasto repertorio di fonti raccolte da Michael Baxandall, spetta a Johannes Balbus.¹⁷⁹ Predicatore conosciuto anche come Giovanni Balbi, o Giovanni di Genova (la sua città natale), visse nella seconda metà del XIII secolo vestendo l’abito domenicano. Solo in età avanzata entrò nell’ordine dei frati predicatori.¹⁸⁰ Fu grammatico e teorico ma soprattutto autore del *Catholicon*, un grande trattato-dizionario dato alle stampe nel 1286 la cui eco sarà lunga anche nei secoli successivi. In poche righe vi si trova riassunta, dal punto di vista della Chiesa, quella che doveva essere la funzione dei dipinti religiosi.

Item scire te volo quod triplex fuit ratio institutionis imaginum in ecclesia. *Prima* ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edoceri videntur. *Secunda* ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra essent dum quotidie oculis nostris representantur. *Tertia* ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur quam ex auditis.¹⁸¹

La prospettiva è triplice e coinvolge l’aspetto educativo, la pratica della memoria ma soprattutto la creazione di immagini che fossero vivide al fine di risvegliare uno slancio devoto in colui che si fosse trovato di fronte a un dipinto sacro (le parole chiave dalla prospettiva figurativa sono, ovviamente, i comparativi giocati sia sugli “oculis nostri” che tramite “ex visis”).¹⁸² La vista si pone come il più recettivo dei sensi atto a suscitare sensazioni di devozione che nascono più facilmente da qualcosa che si vede rispetto a qualcosa che si sente.¹⁸³ Allo spettatore-credente veniva chiesto, grazie un processo interiore, di rappresentarsi e visualizzare i temi

¹⁷⁸Ivi, p. 13.

¹⁷⁹BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, cit., pp. 52-56.

¹⁸⁰Si veda il profilo steso da Alessandro PRATESI nel *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma 1963, pp. 369-370.

¹⁸¹BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, cit., p. 52 (Il corsivo è suo).

¹⁸²Il passo, tradotto in tedesco, compare anche in POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 14.

¹⁸³Così BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, cit., p. 53, le cui osservazioni rappresentano il punto di partenza anche delle riflessioni sull’argomento di P. SANVITO, *Imitatio: l’amore dell’immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell’imitazione di Cristo*, Pescara 2009, in particolare pp. 13-34, 120-121.

sacri al momento della preghiera per meditare e arrivare a una comprensione più piena dei misteri della fede.¹⁸⁴

Il teologo luterano Jakob Andrae tornerà, all'incirca due secoli dopo, sull'argomento arrivando a usare, in merito alle effigi dei santi, l'espressione di "immagini viventi", suggerendo a tutti gli effetti pertanto un passaggio tra le due sfere di realtà, quella sacrale e quella reale, da realizzarsi verosimilmente sia nella vita di tutti i giorni così come su tela. All'interno della sua predicazione infatti i santi sono dei modelli in quanto

hanno accolto la parola di Dio con vera fede, hanno vissuto e agito secondo la sua parola e l'hanno professata con gioia e senza timore, e con fermezza e tantissima pazienza hanno sopportato e superato diversi tormenti, cosicché ci vengono presentati per la vita, la fede, la costanza e pazienza nella sofferenza, come immagini viventi per seguire le loro orme e il loro esempio.¹⁸⁵

Da questa prospettiva, anche il rischio adombrato nelle direttive emanate dagli uomini di Chiesa veniva, se non scongiurato, minimizzato e l'*imitatio pietatis* aveva la meglio su una presuntuosa asserzione di meriti. L'azzardo poteva viceversa, e piuttosto ovviamente, risultare più lampante se valutato in base alla collocazione pubblica dell'opera, nel caso in cui cioè il criptoritratto trovasse posto in chiesa, all'interno, o nella forma, di una pala d'altare o di un affresco. La destinazione finale dell'opera – e quindi la fruizione da parte dello spettatore – ha influito in parte anche sulla sua forma: le realizzazioni destinate a una *audience* più intima e ristretta, commissionate spesso dalle stesse persone ritratte o da familiari premurosi, hanno assunto spesso il carattere di opere devozionali mettendosi al contempo al riparo da ogni genere di accusa.¹⁸⁶

184Sul tema – con il celebre esempio tratto dal *Zardin de Oration* – BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., pp. 52-64. Sul ruolo delle immagini, e in particolare dei dipinti devoti, nel primo quarto del Cinquecento anche A. GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512*, Roma 1985, pp. 218-219.

185Ricavo il passo da POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 59, in cui si precisa che la predica, contenuta in *Ein Christliche Predig auff den tag S. Joannis des Tauffers*, venne stampata a Francoforte nel 1577.

186Si è occupato di tale aspetto anche S. RINGBOM, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk (Netherlands) 1984, pp. 11-71. Malgrado la maggior parte delle immagini a corredo del testo facciano riferimento al contesto tedesco, le considerazioni sulle opere devozionali, sul taglio ravvicinato e, soprattutto, sul passaggio/rapporto tra immagini narrative e ritratti (o persino icone) risultano valide anche per il contesto criptico italiano.

Alla luce di tali considerazioni e dal punto di vista dei soggetti coinvolti (di nuovo, doppi: reali e dipinti), rivendicare per sé o quanto meno aspirare alle virtù di un santo o di uno specifico profilo sacro fu prerogativa sia di alcuni religiosi che di moltissimi laici, fossero essi di nascita aristocratica o di provenienza borghese e mercantile. Al contempo, se a prevalere sono innegabilmente i mascheramenti che coinvolgono uomini, vi sono stati casi nei quali alcune figure femminili, che hanno saputo emergere per *status* sociale o cultura, sono diventate protagoniste delle tele e a volte anche responsabili in prima persona della committenza. In talune occasioni, pure favorite – o penalizzate, a seconda delle circostanze – dalla scelta iconografica come nel caso delle rappresentazioni di Salomè e Giuditta. A riguardo, va registrato come le effigi della vedova di Betulia (alle quali vanno immancabilmente affiancate quelle del coraggioso David) occupino da una prospettiva meramente quantitativa un posto minore all'interno della ricerca: in età moderna il travestimento criptico investe di prevalenza i personaggi del Nuovo Testamento, forse perché percepiti più vicini, cronologicamente e spiritualmente, alle proprie esigenze di devozione.¹⁸⁷

Al netto di una varietà su cui non si smetterà mai di richiamare l'attenzione e di innegabili e spesso misteriose ragioni di natura personale sottese a tali realizzazioni, è possibile a questo punto rinvenire, sulla scorta di quanto osservato e raccolto, dei criteri comuni alla base della decisione di vestire i panni di un determinato personaggio sacro. Inutile ribadire come tali parametri vadano considerati, *a posteriori*, alla stregua di utili linee guida atte a organizzare il materiale rinvenuto; *a priori* – per quanto si può presumere – quali spunti che mescolati sovente ad altre ragioni fornivano ai committenti o agli ispiratori iconografici un primo principio di scelta in direzione criptica. La spinta iniziale in grado di orientare, in linea con le parole dei predicatori del tempo, un'opzione decisa pare vada riscontrata in una speciale 'empatia', che diventa analogia su tela, in nome della virtù (in generale) o di una virtù (in particolare) che si sentiva di condividere con una specifica figura sacrale di riferimento.¹⁸⁸ I criptosanti, per esempio, sono da questa prospettiva ben più che semplici intermediari e intercessori tra il mondo

¹⁸⁷Il territorio italiano d'età moderna restituisce tuttavia un numero di occorrenze molto maggiore alla media (in relazione all'Antico Testamento) se considerato nella prospettiva europea in cui si muove la ricerca di POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 77-120.

¹⁸⁸Muove dalle stesse premesse anche POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 55-63.

umano e quello religioso – funzione già svolta da secoli nelle pale d’altare dai santi raccolti, in “sacra conversazione”, attorno alla Vergine col Bambino – ma modelli senza macchia di una vita cristiana virtuosa. Alcuni di loro, in particolare i martiri guerrieri ma non soltanto (basti ricordare i rimandi insiti nelle rappresentazioni dei Padri della chiesa), diventavano essi stessi simbolo di una lotta ben più grande contro il male: chi decideva di portarne le vesti veniva automaticamente arruolato nella *Militia Christi*. Il parallelismo evidente che si era affermato da tempo nei dipinti tra il donatore e il proprio santo protettore cui spettava il compito di introdurlo, spesso in ginocchio, alla Sacra Famiglia poteva ora cadere in quanto al committente – calatosi lui stesso in prima persona nelle sembianze della sua figura-guida in ambito religioso – era concesso di godere di un accesso privilegiato e da protagonista nello spazio sacro.¹⁸⁹ Non solo: anche dopo la morte si convogliavano su di un sé le preghiere dei posteri, colmando, tramite le proprie fattezze ancorché mascherate, un vuoto che aspirava a nutrirsi del ricordo delle persone care.

La seconda ragione – ovviamente non in ordine cronologico o prioritario – invocata quale criterio di adozione della maschera istituiva invece un nesso forte tramite il nome.¹⁹⁰ La scelta programmatica del nome, che avveniva al momento della nascita, si rifletteva infatti poi sovente nel favore e nella devozione riservati a uno specifico personaggio sacro.¹⁹¹ Fu presumibilmente questo il caso che spinse, intorno al 1530, Iacopo Fontani a rivolgersi a Francesco Torbido il quale provvide

et a olio fece la tavola della detta capella dove nella figura d’un San Iacopo ritrasse

189 Sulla figura del donatore e lo sviluppo della sua resa all’interno delle pale d’altare si leggano POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 257-268 e A. CHASTEL, *Favole Forme Figure*, cit., pp. 191-200. In merito al caso veneto anche J. FLETCHER, *Donor portraits in Venetian and Veneto altarpieces during the Renaissance*, in Paolo Veronese. *The Petrobelli altarpiece*, Catalogo della mostra (Londra-Ottawa-Austin, 2009-2010), a cura di X. Salomon, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 25-57, e S. MASON, *La “presenza” dei committenti nei dipinti di Paolo Veronese*, in Paolo Veronese. *L’illusione della realtà*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 2014), a cura di P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, pp. 153-163.

190 POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 64-70.

191 Nei secoli presi in esame era diffusa l’abitudine di dare ai neonati il nome del santo ricordato proprio il giorno della nascita (o del battesimo), cfr. C. KLAPISCH-ZUBER, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari 1988, p. 71. Sull’onomastica dinastica, in quanto memoria del casato e indice di una particolare devozione, si vedano anche M. MITTERAUER, *Antenati e santi. L’imposizione del nome nella storia europea*, Torino 2001 (ed. orig. Monaco 1993), pp. 336-376, e A. SPAGNOLETTI, *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, Bologna 2003, pp. 295-304.

messer Iacopo Fontani che la fece fare, oltre la nostra Donna et altre bellissime figure.¹⁹²

La tela, raffigurante le *Nozze mistiche di santa Caterina*, purtroppo è andata perduta durante la seconda guerra mondiale ma il richiamo evocato dal nome, e certificato da Vasari (e dai suoi preparatissimi informatori veronesi), pare aver avuto in questa circostanza la meglio.¹⁹³

Qualcosa di analogo viene registrato da Ridolfi, in merito a un'opera realizzata in laguna circa una ventina d'anni dopo. Il committente, Bernardo Dandolo, e il figlio Antonio vennero effigiati da Giuseppe Salviati, nella cappella di famiglia che portava il loro nome, all'interno di una tela in cui alla Vergine si affiancano i due santi omonimi, palesi ritratti in posa di fronte allo spettatore.

Sono più tavole di Giosepe nelle Chiese di Venetia. [...] Due in San Francesco della Vigna, in una delle quali è la Vergine sedente col bambino, San Bernardo, e S. Antonio in cui riportò un effigie naturale, e due figure a fresco dalle parti, nell'altra sono quattro santi.¹⁹⁴

In tale frangente, emblematico si palesa il caso dei pontefici. Agli esempi riconducibili agli affreschi di Raffaello in Vaticano va accostata, anzi premessa, la circostanza analoga che coinvolse, in un'opera realizzata verosimilmente a quattro mani da

192 VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, p. 293.

193 Ripercorre le travagliate vicende della pala Thomas DALLA COSTA in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, cit., pp. 85-103: 89. Sull'importanza dell'imposizione del nome in base al santo vale la pena rifarsi alle parole di Michael Mitterauer (*Antenati e santi. L'imposizione del nome nella storia europea*, cit., p. 337): "Il legame con il santo istituito dall'omonimia deve aver assunto un valore del tutto nuovo. Devono essere subentrate nuove concezioni circa il valore salvifico dei santi. E queste concezioni riguardanti la possibilità della salvezza attraverso i nomi dei santi devono esser state esistenzialmente molto importanti, per gli uomini e le donne di quei tempi [...] esisteva un ampio spettro di nomi caratterizzati da motivazioni religiose, eppure, al loro interno, da ultimo andò affermandosi l'imposizione onomastica ispirata ai santi. Ed erano santi ben determinati, quelli il cui nome sempre più frequentemente veniva imposto ai bambini." E, ancora, più oltre: "La credenza nell'efficacia dell'intercessione dei santi per questa vita, ma soprattutto per l'aldilà, e la convinzione che il nome fosse essenziale in questo processo di mediazione salvifica, furono i presupposti della forte diffusione della denominazione derivata dai santi a partire dall'Alto Medioevo. In primo luogo, dunque, era importante la funzione d'intercessione svolta dai santi. Ma anche la loro funzione di modelli dovette avere un suo ruolo nell'imposizione onomastica", *ivi*, pp. 356-357.

194 La *Vergine col Bambino, sant'Antonio e san Bernardo*, licenziata dal pittore nel 1555 si trova ancora nella chiesa veneziana per cui venne realizzata. Cfr. D. McTAVISH, *Giuseppe Porta called Salviati*, New York-Londra 1981, pp. 287-289, n. 23.

Masolino e Masaccio, Martino V – il pontefice che mise fine allo scisma d'occidente – impegnato a vestire sull'altare destinato a Santa Maria Maggiore a Roma i panni dell'illustre omonimo, Martino di Tours.¹⁹⁵ Al papa veniva infatti concesso di scegliere da sé il proprio (nuovo) nome: tale privilegio in pittura non poteva che tradursi in un'identificazione, rivendicata in quanto personalissima, con quel determinato, santo e leggendario, predecessore. Al contempo, quale eccezione significativa, la maschera di san Giorgio ha potuto calarsi su individui che, sebbene non ne portassero il nome, aspiravano a dividerne meriti e valori guerrieri (trasfigurati a questo punto a un livello più simbolico che bellicoso); mentre coloro che potevano ben vantare un'omonimia con il martire, e milite, spesso vi hanno rinunciato, calandosi in figure di altro spessore.¹⁹⁶

Vi poteva essere anche una terza opzione orientata a un mascheramento che affondava le sue ragioni sullo *status* sociale dell'individuo, da applicarsi in particolar modo alle figure dei sovrani o a quelle a essi affini (sostanzialmente coloro che detenevano all'epoca il potere).¹⁹⁷ Mediante tale travestimento non si alludeva solo all'assimilazione morale delle caratteristiche più alte del travestimento adottato, ma anche alla posizione sociale che questo assicurava, mescolando perciò spesso indistintamente spinte devote a imperdibili occasioni di autopromozione. In tale frangente continuo e fertile si palesa lo scambio e l'intrecciarsi con lo *state portrait* e le sue istanze, di fatto uno degli strumenti di propaganda preferiti all'epoca. L'esempio più diffuso di tale analogia basata sullo *status* fu quello che coinvolse potenti uomini politici impegnati a calarsi nelle vesti (ricchissime) dei Re Magi, in un passaggio ideale di sovranità in grado di travalicare i

195Sull'opera si legga P. JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, Londra 1993, pp. 61-80, 414-422, n. 23. L'altare, datato al terzo decennio del XV secolo, è ora smembrato in musei diversi (il pannello in questione si trova al Philadelphia Museum of Art). Viene ricordato e "catalogato" come criptoritratto sia da LADNER (*Die Anfänge des Kryptoporträts*, cit., p. 84) che da POLLEROS (*Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 44).

196In merito alla problematica presenza della pratica criptica in età medievale è proprio nella figura di san Giorgio che sia Ladner che Castelnovo rinvenivano uno dei primi ritratti *nascosti*, in veste naturalmente di *miles christianus*. Federico II avrebbe prestato i tratti del suo volto a impersonare il cosiddetto Cavaliere di Bamberg nella statua equestre posta sul coro della cattedrale della città tedesca, verosimilmente intorno al 1237: cfr. LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, cit., p. 84, e CASTELNUOVO, «*Propter quid imagines faciei faciunt*». *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, cit., p. 40.

197Tale opzione gode naturalmente di molta attenzione in POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 71-75, in virtù del taglio della sua ricerca che individua proprio nelle figure dei sovrani i primi e più numerosi soggetti alla base delle immagini criptiche nel contesto europeo.

secoli. Un'assimilazione affine in base alla condizione sociale, in questo caso decisamente più professionale, ha avuto luogo ogni qual volta che si è deciso di optare per le sembianze dei rappresentanti delle corporazioni di appartenenza, come di fatto avvenne per gli autoritratti dei pittori "in figura" di san Luca. Anche in questo caso tuttavia non è possibile applicare in modo sistematico nemmeno la logica professionale in quanto il campo dei possibili richiami a cui attingere si è spesso allargato, svelando in tal modo in relazione agli artisti e alle loro autorappresentazioni *velate* orizzonti personali e prerogative spesso di natura *altra*.

Aprire la ricca panoramica religiosa proprio un'occorrenza nella quale, con qualche originale accorgimento rispetto al canovaccio che si è tentato di tracciare, si mescolano tutti questi suggerimenti tesi a confezionare una perfetta un'analogia – e quindi un'immagine vincente – proprio in virtù del suo essere criptica.

III.3 "Sub specie sanctorum"

L'*Assunzione della Vergine* per il duomo di Montepulciano, commissionata al senese Taddeo di Bartolo dalla potente famiglia degli Aragazzi, reca impressa, sulla superficie della tavola, la data del 1401 e a quest'altezza, cronologica e culturale, è corretto ricollegare il primo caso di ritratto "in veste di" santo dell'età moderna. Più precisamente, la consuetudine viene inaugurata da un autoritratto che – mescolando abilmente il nome, l'abito criptico, istanze religiose, bagaglio intellettuale nonché aspirazioni professionali – inaugura il secolo e la tradizione con un esempio denso di rimandi sotto diversi punti di vista.

La figura di Taddeo non compare nell'episodio celebrato dal trittico ma all'interno di quello – correlato – in cui si narra l'accalcarsi degli apostoli intorno alla tomba, ormai vuota, della Vergine (*fig. 25*).¹⁹⁸ Tra i profili che si scorgono, tutti impegnati in pose ricche di *pathos* e partecipazione benché piuttosto convenzionali nella resa, quello sull'estrema destra attira subito l'attenzione: i tratti del suo volto appaiono estremamente individualizzati, lo sguardo non corre al sepolcro ma si dirige verso lo

¹⁹⁸Il dettaglio del volto di Taddeo apre significativamente sia il volume di POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 3-4, fig. 1, che il saggio di LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, cit., pp. 88-89 (per quanto concerne l'età moderna). Sulla tavola si leggano le considerazioni di S. SYMEONIDES, *Taddeo di Bartolo*, Siena 1965, pp. 88-91.

spettatore, la stessa trattazione pittorica (più chiara) lo isola dal gruppo. Egli veste tuttavia, al pari dei compagni, abiti consoni alla vicenda di cui è parte e una vistosa aureola ne cinge il capo. Non vi sono dubbi che si sia di fronte a un ritratto che diventa tuttavia autorappresentazione allorquando si scorge il nome inciso a rilievo sul nimbo, quello appunto del santo patrono dell'artista.¹⁹⁹

Non devono, a questo punto, trarre in inganno le occorrenze ricordate in precedenza: gli autoritratti degli artisti sono esigui in età medievale, e rarissimi i casi in cui si è optato per la maschera, per lo più religiosa.²⁰⁰ Anche la scelta della storia in cui celarsi appare tutt'altro che casuale se considerata nell'ottica di quello che le fonti hanno tramandato del pittore. Il vistoso gesto che compie con la mano destra – quasi a tirare con forza l'anulare della sinistra – ha infatti un rimando preciso, religioso prima ancora che iconografico. Si rifà a una gestualità/mimica insita al ragionamento dialettico in seno alla Scolastica, tipica di chi letteralmente “conta con le dita” gli argomenti al momento di un dibattito.²⁰¹ E vanta un precedente celebre, che risale al 1320, nella figura di san Giovanni Battista nel polittico di Simone Martini per il duomo di Pisa.²⁰² Al pari di quest'ultimo, di molti oratori coevi e del santo di cui porta il nome qui Taddeo si presenta nei panni di persona dotta e colta che predica, al cospetto dell'evento miracoloso, enumerando le tesi a favore della speranza in una vita dopo la morte. Lo fa calandosi nel vivo della scena, proprio nel momento in cui assiste da protagonista all'abbandono delle sembianze corporali da parte della Vergine. Non è un caso che l'opera si connoti per un deciso sviluppo verticale-ascensionale: la parte alta infatti si chiude, dopo l'uscita dalla tomba e l'assunzione al cielo, con l'incoronazione della Madonna.

199SYMEONIDES, *Taddeo di Bartolo*, cit., p. 90.

200Come si è visto indossata, tra gli altri, da Andrea Orcagna, cfr. *infra*, pp. 57-58.

201Sul computo digitale, tra oratoria antica e sviluppi medievali, si vedano J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel medioevo*, Roma-Bari 1991 (ed. orig. Paris 1990), pp. 35-36, 228-232, e V. LA PORTA, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, cit., pp. 39-46: in una vasta panoramica che comprende anche l'arte moderna l'autrice lo rinviene sia nella *Disputa di santa Caterina d'Alessandria* di Masolino nella basilica di San Clemente a Roma (cronologicamente datato al 1428-1431, e quindi vicino all'opera di Taddeo), così come nei ritratti di *Duns Scoto* e *Boezio*, realizzati da Giusto di Gand per lo studiolo di Federico da Montefeltro (1476), fino a ricomparire nell'intreccio di mano allestito da Dürer per il *Cristo tra i Dottori di Madrid* (del 1506).

202Secondo Symeonides, già Simone Martini aveva rappresentato il Battista come un predicatore; al contempo pure il patrono del pittore era celebre per aver ricoperto il medesimo ruolo. Taddeo poteva così, per il tramite del nome e della maschera, assumere su di sé tale prerogativa (cfr. SYMEONIDES, *Taddeo di Bartolo*, cit., p. 90).

La maschera scelta sottolinea devozione e cultura sottese alla profilo del pittore e le accentua. E a siffatta preparazione intellettuale non va sottratta una precisa autocoscienza di sé e della propria professione, elemento inscindibile in ogni autoritratto a tutte le altezze cronologiche, che ha in questo frangente la possibilità di manifestarsi in occasione di una grande opera nata da una commissione prestigiosa. Qui tuttavia si assiste a un deciso salto in avanti – anche per i tempi – nel percorso di emancipazione della figura dell’artista all’interno della società. Benché apparentemente egli si estranei dal contesto e dall’emozione collettiva del gruppo di cui è parte, non è un astante: la veste criptica lo ricolloca invece da protagonista al centro della scena, in quanto portatore non di reazioni convenzionali (benché molto accentuate), ma di tesi e argomenti imbattibili. La *disputatio* religiosa tramite computo manuale è artificio retorico dalle radici classiche, ma ancora fertile nel medioevo e oggetto di svariate riprese anche iconografiche in età moderna. L’artefice si mostra impegnato in un discorso pittorico-filosofico in cui gli argomenti dispiegati – che Taddeo, *pictor doctus*, dimostra senza dubbio di saper padroneggiare – si susseguono in una logica strettissima, codificata a propria volta secondo un chiaro linguaggio simbolico.²⁰³

III.3.1 L’abito come specchio dell’anima

A questo punto però è necessario attendere un secolo abbondante prima che la consuetudine si riaffacci, almeno per quanto concerne questa specifica sottocategoria. E lo fa in un contesto e con protagonisti completamente diversi. Se ci si limita a scorrere la segnalazione rintracciabile nella lista dell’inventario dei beni della famiglia Pesaro – si è dunque ora in laguna – all’interno della quale compare, per l’appunto, un «Giovanni Bellini, *San Domenico col giglio*, su tela»²⁰⁴ senza osservare il quadro, e le iscrizioni

203WOODS-MARSDEN (*Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, cit., pp. 48-62), sottolinea come il processo di emancipazione dell’artista sia passato anche attraverso tale aspetto.

204La scheda più completa sul dipinto è ancora quella in M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian school*, London 1951, pp. 61-64. Sulla tela si vedano tuttavia anche i contributi di R. PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, Milano 1959, p. 158, fig. 230; POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 238-239; A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Milano 1988; R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, Milano 1990, pp. 214-217; J. DUNKERTON-S. FOISTER-D. GORDON-N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early Renaissance painting in the National Gallery*, London 1991, pp. 103-105; S. WEPPELMANN, “A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro.” *Giovanni Bellini pittore di ritratti privati*, in *Giovanni Bellini*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 2008-2009), a cura di M. Lucco, G.F.C. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 77-89: 85, e la

che lo completano, non è possibile cogliere la singolarità del dipinto che si ha dinnanzi (fig. 26). Innanzitutto la firma, autentica, IOA(N)NIS BELLINI OP., su di un cartellino apposto sul parapetto da cui si sporge il santo. Il quale, come se non bastassero gli attributi dispiegati sulla tela – l’aureola ma, *in primis*, il giglio – esibisce il proprio nome sul libro stretto al petto (Sanct’s. Dominic). L’impressione però di trovarsi di fronte non a una consueta immagine di santo ma a un ritratto è forte, tanto sono particolari e specifici i lineamenti del volto del non più giovane religioso che campeggia all’interno dell’opera. Ad avvallare tale sospetto vi è un’altra iscrizione che la critica ha dimostrato essere non di mano del pittore, ma coeva al dipinto, che recita IMAGO FRATIS / M.DXV / THEODORI VRBINATIS.²⁰⁵ Si tratta quindi, verosimilmente, della rappresentazione di fra’ Teodoro da Urbino nei panni del fondatore dell’ordine di cui faceva parte. Il religioso e teologo urbinato risiedeva assieme ai confratelli ai Santi Giovanni e Paolo e lì è documentato nel 1514. I legami di Giovanni Bellini con tale contesto domenicano risalgono invece a lunga data. Come è stato giustamente osservato il dettaglio con l’aggiunta, di poco successiva all’ultimazione della tela, del nome di Teodoro, si giustifica plausibilmente con la volontà di ricordare in modo più preciso la figura che ha prestato i tratti al santo e che verosimilmente fu il primo proprietario dell’opera.

Sulla tela si mescolano in modo coerente due identità, entrambe riconoscibili, che traggono forza l’una dall’altra: il, per noi, quasi oscuro fra’ Teodoro, che porta tuttavia con sé i lineamenti riconoscibilissimi di un volto preciso, e il celebre san Domenico. La biografia del primo si sostanzia nell’effigie del secondo e con essa esprime un’aspirazione, che è cifra di ogni ordine religioso, a seguire le orme tracciate dall’illustre fondatore.²⁰⁶ A tale riguardo pare non essere estranea allo spirito del dipinto una formula retorica di modestia, che tornerà a rivendicare attenzione anche più avanti,

scheda in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cit., pp. 371-373, n. 167.

205 Sulla presenza del cartellino e dell’iscrizione si è interrogata molto Rona Goffen. A riguardo si legga GOFFEN, *Giovanni Bellini*, cit., p. 217, in cui si suggerisce che in virtù di tale aggiunta il ritratto sia stato volutamente trasformato in un’immagine devozionale, mentre in EAD., *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi 1999), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano 1999, pp. 115-131: 125, riflette sul carattere illusionistico dell’inserito e sul ruolo rivendicato dal pittore tramite esso.

206 POLIGNANO, *Ritratto e biografia: due insieme a confronto, dalla parte dell’iconologia*, cit., pp. 221-224.

atta a sintetizzare sulla superficie pittorica segni e rimandi chiarissimi a un individuo ben preciso senza però cadere nella trappola dell'autocelebrazione più aperta.

Non aveva invece bisogno di notorietà, nella Firenze degli stessi anni, Girolamo Savonarola, i cui tratti del volto conferiscono quella forza, che può derivare solo dal dato reale, all'immagine di *San Pietro martire* realizzata da Fra' Bartolomeo per il convento della scuola di san Marco (fig. 27).²⁰⁷ Non era la prima volta che il pittore si confrontava con l'effigie del predicatore ferrarese: un ritratto analogo, sempre di profilo, con un *focus* deciso sui lineamenti specifici del viso, si data infatti in apertura di secolo, quindi un decennio circa prima del criptoritratto in esame (fig. 28).²⁰⁸ Il parallelo con questa effigie è d'obbligo, non solo per riscontrarvi un'indubbia convergenza sul piano dell'identità, ma per sottolineare come la versione *velata*, sebbene mitigando in parte il realismo fisiognomico, risulti comunque efficace e vincente nel restituire non solo la *facies* esteriore del predicatore, ma i tratti peculiari alla sua stessa personalità: la forza del carattere, la fierezza che nasceva dal fervore religioso, la decisione e l'instancabilità insite al proprio operare.

All'epoca del ritratto nelle sembianze del santo martire, Savonarola era già morto (nella stessa circostanza era nata, peraltro, anche l'effigie "palese"),²⁰⁹ ma con lui non si era spenta, all'interno dei muri conventuali, l'eco della sua opera di predicazione.²¹⁰ Si tratta quindi di un'opera *post mortem* che si caratterizza nel restituire "non più il profeta tuonante dal pulpito ma il martire consegnato alla storia".²¹¹ Ecco quindi come, in netto contrasto con il primo ritratto, al nero dello sfondo subentra un più pacato verde a incorniciare un inaspettato sorriso che traspare dagli occhi e dalle labbra. Fra' Bartolomeo condensa la devozione che condivideva con gli altri monaci nei confronti

207 Sulla tavola si veda la scheda di Giovanna DAMIANI in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 284-285, n. 101.

208 Per questa effigie si rimanda alla scheda sempre di DAMIANI, *ivi*, pp. 281-283, n. 100. Tale versione è ricordata anche da VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., IV, p. 179.

209 Lo suggerisce, anche in assenza di riscontri stilistici, la resa di profilo: l'effigie "palese" si data intorno al 1498 e precede quella criptica del 1508 circa. Sulle implicazioni della resa di profilo, si vedano POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 35-50, 74-71; CASTELNUOVO, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, cit., pp. 31-42, e CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e la sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, cit., 59-66.

210 Sui rapporti fra il ferrarese e la scuola che si sviluppò intorno al convento di San Marco si legga anche P. SCAPECCHI, *Bartolomeo frate e pittore nella congregazione di San Marco*, in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 19-27.

211 DAMIANI in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., p. 285.

dell'illustre e amato predecessore in una resa allusiva che ne celebra le virtù (in particolare la lotta contro le eresie), in un parallelo con quelle del santo di cui veste i panni. In perfetta sintonia con le condizioni storiche e “biografiche” in cui il dipinto vide la luce.²¹² A differenza del meno noto fra' Teodoro da Urbino di Bellini, infatti, la ricostruzione del vissuto preciso del Savonarola permette, anche a un osservatore lontano secoli, di cogliere rimandi specifici da una esistenza esemplare all'altra.

Savonarola poteva però anche cambiare di ruolo nel giro di qualche anno e passare da maschera a soggetto del dipinto, sempre in una tela che deve all'aspetto criptico il suo tratto più evidente e singolare. Pare corretto infatti riconoscere la “fisionomia grifagna”²¹³ del predicatore anche nel misterioso dipinto, ora a Castelveccchio, realizzato dal Moretto verosimilmente negli anni venti del Cinquecento (*fig. 29*).²¹⁴ Al netto di oggettive e forse insormontabili difficoltà di lettura, e quindi di decifrazione dell'opera, vi compaiono senza dubbio quelli che per la presente ricerca rappresentano gli elementi indispensabili dai quali prendere le mosse: un'innegabile vena ritrattistica innestata su di un soggetto sacro (l'assenza dell'aureola viene compensata dalla vistosa palma del martirio). Tra le varie letture avanzate – tutte a loro modo valide, in assenza di appigli di natura *altra* ai quali affidarsi – quella che vi vedrebbe un ritratto del Savonarola nei panni di un santo martire sembra la più indicata.²¹⁵ Come nel dipinto di Fra' Bartolomeo, la popolarità che circondava il nome del domenicano poco dopo la sua morte aveva portato a una sorta di pre-santità, senza dubbio legata al supplizio che egli

212Vi si leggeva invece un chiaro “clima antimedicco” e quindi un sostrato politico nella scheda presente in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo*, Catalogo della mostra (Firenze, 1980), Firenze 1980, pp. 72-73, n. 77.

213Leggo tale perfetta definizione nella scheda al dipinto curata da Mariolina OLIVARI in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., pp. 434-436: 435, n. 338.

214Oltre all'analisi nel catalogo del museo, si vedano P.V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, pp. 182-184, n. 24, e la scheda in *Alessandro Bonvicino. Il Moretto*, Catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia 1998), a cura di G.A. Dell'Acqua, Bologna 1988, pp. 72-73, n. 15. Da integrarsi, più recentemente, con quelle redatte da Ada MAGNANI in *L'Anima e il Volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1998-1999), a cura di Flavio Caroli, Milano 1998, p. 119, e da Maria Cristina PASSONI in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, cit., p. 156, n. 45.

215Riassume le diverse posizioni assunte dalla critica OLIVARI in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., p. 435. La proposta alternativa, e non meno valida, vi vedrebbe invece un ritratto di religioso “in veste di” Savonarola, e viene sottolineata nella scheda notando come la palma sarebbe incongrua in un semplice ritratto di religioso per trovare invece “giustificazione solo interpretando il dipinto come un ritratto di monaco 'in veste' di martire o 'in veste' dello stesso Savonarola”.

aveva dovuto patire: tale condanna appariva agli occhi dei seguaci niente meno che un martirio e come martire il monaco viene celebrato anche in questa tela. Da tale punto di vista “l’effetto respingente” dato dall’impostazione austera ed essenziale della figura appoggiata a un libro che funge da balaustra, trova giustificazione ipotizzando, come per il profilo nell’opera fiorentina, una realizzazione dopo la morte del soggetto: il quale, anche grazie a questi accorgimenti, denuncia, più che astrazione, una reale assenza.

Il vero campione della ritrattista *en travesti* per l’ambiente domenicano fu senza dubbio però Lorenzo Lotto che, con scrupolo e attenzione, annotò anche questo genere di opere nel suo *Libro di spese diverse* e in ben quattro occasioni diverse.²¹⁶ Della prima, che non vede coinvolti esponenti dell’ordine religioso, si sono perse al momento completamente le tracce, ovvero quel “misser Alexandro dito el Robaza per un quadro de retratto suo in forma de santo Alexandro armato”.²¹⁷ È possibile farsi però almeno un’idea di come avrebbe potuto presentarsi l’opera osservando un dipinto che si conserva all’Accademia Tadini di Lovere. *Il ritratto d’uomo in veste di san Sigismondo*, copia antica da un originale del maestro, rappresenta per l’appunto l’effigie di un giovane uomo – che dal taglio degli occhi alla forma del naso, dall’ordinata piega dei capelli ricci alla cura con cui vengono resi barba e baffi denuncia a gran voce la sua origine ritrattistica –

²¹⁶Com’è noto, il *Libro* copre dal 1542 (ma alcune annotazioni risalgono già al 1538) all’anno della morte del pittore, cfr. L. LOTTO, *Il«Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d’altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma 1969. Sul documento ora anche F. DA CAROLIS, *Il Libro di spese diverse: le vicende critiche e la sua funzione*, in *Un maestro del Rinascimento: Lorenzo Lotto nelle Marche*, Catalogo della mostra (Venaria Reale 2013), a cura di G. Barucca, Torino 2013, pp. 47-53, e *Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse*, introduzione, commento e apparati di F. De Carolis, Trieste 2017. Vi sono in realtà validi motivi per ritenere che i criptoritratti citati nel *Libro* non siano solo quattro ma bensì cinque. Nell’aprile del 1544, da Treviso, Lotto infatti annota che “die dar misser Hieronimo Mocenigo, tiene el vescovato a fito in Treviso, per un quadro grande di san Hieronimo con el suo retratto, del qual non fu fato precio, fu anche guasta la prima inventione” (LOTTO, *Il«Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d’altri documenti*, cit., pp. 90-91). Sulla base della descrizione fornita – in cui si sottolinea “retrato” – e dell’iconografia del san Girolamo che prevede di norma una sola figura, è possibile supporre che anche in questo caso potesse trattarsi di un ritratto nascosto. Il sospetto era stato già avanzato da FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”*. *Ritratti nascosti nell’Adorazione di Lorenzo Lotto*, cit., p. 42, nota 5, mentre DE CAROLIS (*Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse*, cit., p. 342), suggerisce ora di poter identificare il committente in un tale Girolamo Mocenigo, podestà di Vicenza dal 1555.

²¹⁷LOTTO, *Il«Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d’altri documenti*, cit., pp. 14-15; la coordinate storico- geografiche dell’annotazione la collocano ad Ancona nel 1551.

impegnato a vestire i panni del primo re cristiano di Borgogna (*fig. 30*).²¹⁸ La messa in posa del soggetto ripreso di spalle nell'atto di voltarsi²¹⁹ – con la forte torsione del busto ad attraversare illusionisticamente (grazie alle braccia) spazio reale dello spettatore, superficie dipinta e orizzonte lontano, e divino, in cui si situa l'apparizione religiosa²²⁰ – conferisce all'opera un aspetto narrativo che sebbene possa risultare non del tutto chiaro in ogni suo aspetto focalizza deciso verso alcuni elementi. Malgrado le vesti militari ancora ben visibili sotto il mantello, armi e corona sono infatti state posate, e l'indice punta diritto oltre la grande tenda rossa, verso l'esterno.²²¹

Il riferimento lottesco alla messa in scena nelle vesti del santo guerriero, secondo la tradizione vittima del martirio a Bergamo, potrebbe evocare l'ambiente che fa, verosimilmente, da sfondo anche alla seconda occorrenza ricordata dal pittore.²²² Il 13 maggio 1542 Lotto licenziava il ritratto di un domenicano bergamasco accompagnandolo con queste parole.

Fra Lorenzo de Bergamo, el predicator de l'ordine de santo Domenico [...] per un quadro de santo Thomaso d'Aquino, in essa figura el retrato de dito fra' Lorenzo.²²³

L'opera è stata identificata con il dipinto ora alla Walters Art Gallery di Baltimora

218 Sulla tela si veda, da ultimo, la scheda curata da Mauro Lucco in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, Catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara 2001), a cura di F. Rossi, Milano, 2001, pp. 100-101, n. II.7; lo studioso ritiene l'opera della fine del Seicento, se non successiva, e ipotizza, in modo piuttosto logico, che l'uomo ritratto potesse chiamarsi Sigismondo. Purtroppo nessun committente di Lotto a noi noto porta questo nome. Il protagonista del dipinto viene invece identificato, erroneamente sia dal punto di vista biografico che iconografico, in re Venceslao nella scheda curata da Ornella MAGNABOSCO RICCIARDI in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia-Francoforte, Schirn Kunsthalle, 1990), Milano 1990, pp. 246-257, n. IV.4.

219 Richiama prototipi giorgioneschi MAGNABOSCO RICCIARDI in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, cit., p. 246.

220 Quale "evento di modesta quotidianità"; *ivi*, p. 247.

221 Utile si palesa un confronto con le realizzazioni europee nelle vesti di san Venceslao e san Sigismondo (anche in merito alla confusione intorno alle due figure di "santi regnanti"), raccolte da POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 238-239.

222 Depone contro questa ipotesi la circostanza che l'appunto lottesco sia stato steso nelle Marche. A meno che non si immagini una commissione a distanza legata a uno dei tanti esponenti della borghesia mercantile bergamasca in contatto col pittore, frutto di un contatto precedente o di un rapporto coltivato nel tempo, e portata a termine pertanto lontano dalla città lombarda. A riguardo si parla di "an unknown Bergamask" con una datazione per l'originale lottesco intorno al 1523-1525 in E. DAL POZZOLO, *Three portraits of Lorenzo*, in *Lorenzo Lotto. Retratos*, cit., pp. 43-61: 51.

223 LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, cit., pp. 120, 337, citato anche in CAROLIS, *Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse*, cit., p. 416.

datato, sulla scorta dell'appunto lottesco, al 1542, e non pare vi possano essere incertezze o titubanze, anche qui, sul fatto che si sia di fronte a un ritratto (*fig. 31*).²²⁴ Fra' Lorenzo, al secolo Lorenzo Gherardi (1495 circa- 1554), predicatore prolifico e autore di un volume dal titolo *Tratadello della disposizione che si ricerca a receverla gratia del Spirito Santo*, era in documentati rapporti con il pittore che ne fissa su tela lo sguardo serio e pacatamente malinconico, incorniciato dalla barba sottile.²²⁵ Il loro incontro potrebbe essere avvenuto in concomitanza della realizzazione della grande pala d'altare per la chiesa domenicana dei santi Giovanni e Paolo a Venezia, che si data, al pari del ritratto in esame, al 1542 (e in cui Fra' Lorenzo, dal 1514 presente nel convento di san Domenico di Castello, ebbe parte attiva);²²⁶ o in occasione di un ritorno di Lotto a Bergamo, da cui proveniva anche il religioso e centro della terraferma in cui regolarmente si recava per svolgere le sue prediche. Se irrefutabile risulta la circostanza per cui si è al cospetto di un'immagine sacra – ovvero all'effigie di un santo con tanto di aureola e giglio – proprio la particolare sensibilità ritrattistica della messa in scena rende singolare il dipinto. Il quale tuttavia reclama attenzione pure per un altro aspetto.

L'opera, che versa per tre quarti della sua superficie in condizioni estremamente danneggiate, rappresenta un caso curioso per un'immagine criptica, in quanto viaggia in

224Il merito dell'identificazione della tela con l'annotazione presente nel *Libro di spese* si deve, come si vedrà a breve, a F. ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milano 1988 (ma lo studioso aveva dedicato al dipinto in precedenza altri due contributi in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI, *Census of the Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972, pp. 558 e F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimora 1976, II, pp. 396-397). L'opera, 'solo' ricordata (e inserita nella categoria "allegorica") da BURKE, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, cit., p. 1110, viene analizzata ora in F. DE CAROLIS, *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel Libro di spese diverse. Casi di studio e spunti per una ricerca*, in *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in Area Adriatica. Esempi e vicende*, Atti della giornata di studio (Loreto, Museo-Antico Tesoro della Santa Casa, 22 giugno 2013), a cura di D. Frapicini e V. Punzi, Camerino 2015, pp. 65-93: 76-77, e nella scheda, per certi versi riassuntiva, curata da Miguel FALOMIR in *Lorenzo Lotto. Retratos*, cit., pp. 308-310, n. 37. Stupisce la constatazione in merito all'opera di POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 319: "Due anni dopo, Lorenzo Lotto rappresentò il predicatore domenicano Fra Lorenzo da Bergamo come San Tommaso d'Aquino, ma il dipinto non si è conservato." Nella recensire la mostra madrilena, infine, Peter Humfrey ha avanzato l'ipotesi che il dipinto, gravemente danneggiato, addirittura non spetti al pittore; cfr. P. HUMFREY, *Lorenzo Lotto: Portraits*, in «The Burlington Magazine», 160, 2018, 1385, pp. 669-672: 272.

225Per queste e altre informazioni biografiche sul protagonista della tela si rimanda a SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, cit., p. 260 e D. ZARU, *Art and observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their artists (1391-ca. 1545)*, Roma 2014, pp. 150-151.

226Sui rapporti di Lotto con l'ordine domenicano si leggano G. MARIANI CANOVA, *Lorenzo Lotto e la spiritualità domenicana*, in *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 337-345, e B. AIKEMA, *Lorenzo Lotto: viaggi, committenze e vicende domenicane*, in «Venezia Cinquecento», X, 2000, 19, pp. 133-151.

direzione opposta alla convenzione, assai diffusa già dall'antichità, del riuso tramite mascheramento.²²⁷ Come è stato evidenziato da Federico Zeri,²²⁸ a una data imprecisata, un inopportuno intervento di restauro aveva compromesso tutta la parte inferiore della tela, eliminando le mani e il giglio e intervenendo in modo così deciso da impedire di riconoscere la natura dell'abito indossato dal religioso (*fig. 32*).²²⁹ Per fortuna, a eccezione significativamente dell'aureola, si è risparmiato il volto, non solo “di qualità altissima”²³⁰ ma chiaramente un ritratto. Si erano pertanto cancellati tutti gli attributi che connotavano l'effigie non solo come immagine “in veste di” santo ma finanche quasi come religioso. La corruzione della superficie pittorica aveva portato con sé anche una perdita totale dell'assunto semantico alla base della committenza e parimenti della realizzazione del ritratto. Ogni ragionamento sul dipinto prima del secondo intervento “risanatorio” si sarebbe pertanto dimostrato viziato da una resa ormai compromessa nei suoi elementi principali.

Per le ultime due occorrenze registrate dal pittore conviene invece ragionare a ritroso: partire in questo caso dal dipinto per tentare di ancorarvi in modo univoco la nota lasciata da Lotto. Si conserva al Fogg Museum di Cambridge (Massachusetts), un ritratto di religioso di mano del pittore in veste di san Pietro Martire (*fig. 33*). Anche in questo frangente, in virtù d'innegabili lineamenti fisionomici alla base della raffigurazione precisa del profilo del martire (la barba, il taglio degli occhi, la forma decisa del naso), non sussistono dubbi circa le intenzioni ritrattistiche. Ancora una volta però, in parallelo, si è di fronte all'effigie del celebre santo inquisitore che, oltre

227Si tratta di immagini che sono diventate “criptiche” solo in un secondo momento della loro esistenza, in risposta a esigenze di diversa natura: nuove mode, recupero di soggetti che altrimenti sarebbero ‘scaduti’ e finiti dimenticati per sempre, inedite spinte devozionali. La re-invenzione è passata anche tramite il mascheramento, indice di quanto comunque la prassi fosse non solo diffusa ma ampiamente accettata e apprezzata all'epoca. Un caso emblematico, per restare in ambito domenicano, è la tela, assegnata dalla critica alla bottega di Giovanni Bellini, che si conserva alla National Gallery di Londra e che per anni si è creduto rappresentasse un *Ritratto di domenicano in veste di san Pietro martire*. Analisi diagnostiche hanno in realtà dimostrato che gli attributi che connotavano l'immagine, a tutta evidenza un ritratto, in tal senso (la palma, il pugnale, la spada e l'aureola) erano frutto di aggiunte successive atte a trasformare l'effigie di un anonimo predicatore nell'immagine dell'illustre predecessore. Cfr. M. DAVIES, *Un dipinto belliniano radiografato a Londra*, in «Arte veneta», 4, 1950, p. 169, e ID., *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian school*, cit., pp. 67-68, n. 808.

228ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, cit., pp. 100-101.

229In merito alle mani nei ritratti di Lotto, Veronica La Porta ha osservato come – al pari del caso in oggetto – il movimento verso l'interno della sinistra abbia una “chiara valenza introspettiva: attraverso di esso la persona ritratta si riferisce a se stessa, dà un'indicazione sulla propria personalità” (cfr. LA PORTA, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, cit., p. 115).

230ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, cit., pp. 100-101.

all'aureola, mentre regge nella mano sinistra il *Nuovo testamento* mette in evidenza il pugnale tra le scapole.

La critica si è divisa in quanto due annotazioni, molto simili, presenti nel *Libro di Spese* potrebbero ben adattarsi a tale effigie. Risale all'ottobre 1548 l'appunto che fissa la consegna

a Gian Andrea, frate in San Giovanni e Paolo, il ritratto da naturale in mezza figura, in figura di San Pietro Martire.²³¹

Undici mesi dopo, nel settembre del 1549, invece

A frate Angelo Ferretti da San Domenico (di Ancona) un San Pietro grande quanto lui in ritratto suo.²³²

La tela ora a Cambridge è un po' più di una mezza figura e infatti l'orientamento prevalente degli studi tende a far corrispondere il dipinto con la seconda nota lasciata dal pittore, di cui si registrano in seguito anche i pagamenti.²³³ Al di là di un corretto riconoscimento del profilo dell'effigiato, va detto che di entrambi resterebbero però quasi anonime le biografie, almeno nei dati salienti, a giustificare l'assunzione della maschera simbolica. Dal punto di vista del presente studio l'opera si presenta tuttavia emblematica, e al contempo singolare, per la capacità di fondere in un'unica effigie una moltitudine di rimandi diversi. Come detto nella mano destra il domenicano regge una copia del *Nuovo Testamento*; ne siamo a conoscenza grazie al cartiglio bianco che ne completa la copertina. Questo prezioso inserto 'didascalico' è però collocato in modo tale da risultare del tutto incoerente con la resa del libro (troverebbe infatti posto sul retro invece che nella zona frontale). È piuttosto lampante il valore allusivo attribuito

231 LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, cit., pp. 196-197, 344.

232 *Ivi*, pp. 346, 354.

233 Sul dipinto, da ultimo, si legga la scheda di Miguel FALOMIR in *Lorenzo Lotto. Retratos*, cit., pp. 333-336. In precedenza, vanno ricordati i contributi in *Fogg Art Museum. Collection of Mediaeval and Renaissance Paintings*, Cambridge 1919, pp. 227-228, n. 47 e quello di AIKEMA, *Lorenzo Lotto: viaggi, committenze e vicende domenicane*, cit., 19, 2000, pp. 133-151: 148, fig. 11. Va segnalato infine che Berenson e Mariani Canova ritenevano che l'opera a Cambridge fosse da identificare con il primo appunto, dell'ottobre del 1548, cfr. B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, Milano 1955, p. 143, e *L'opera completa del Lotto*, presentazione di R. Pallucchini, apparati critici e filologici a cura di G. Mariani Canova, Milano 1975, p. 120, n. 256.

dal pittore a un oggetto che non è più solo un elemento realistico e consona con la raffigurazione di un religioso, ma che deve saper parlare all'osservatore anche dell'interiorità dell'effigiato (se necessario, come in questo caso, forzando il dato di natura). Il *Vangelo* non era infatti attribuito di san Pietro martire e viene qui convocato quale simbolo chiaro del suo possessore reale, Angelo Ferretti, a trasformare l'immagine in una "doppio ritratto", in cui "il committente intende far coincidere le proprie fattezze a quelle del santo di riferimento, attraverso attributi da tutti riconoscibili".²³⁴ Il santo aveva incontrato la morte proprio nel difendere la vera fede rappresentata dal volume che esibisce in primo piano nel quale si narra la vita e, soprattutto, la passione di Cristo.²³⁵ E il parallelo ultimo, che diventa analogia e poi imitazione sulla tela, travalicando anche l'assimilazione di partenza col martire, è proprio con la figura del Salvatore di cui il domenicano assume idealmente anche la posa quasi iconica. Stagliato su di un fondo nero, lo sguardo fisso sull'osservatore, gli strumenti della tortura bene in vista, appare bloccato mentre indica con la mano una scritta in rosso – che non può che alludere al sangue – sulla parte destra ("Credo in te unum", ovvero l'inizio della professione del "Credo" della fede cristiana).²³⁶ A ricalcare un'*imago pietatis*, di segno cristologico, la quale oltre a essere segno distintivo della *devotio moderna* diffusa all'epoca risulta accentuata sia dalla dimensione totale della tela ("grande quanto lui") che dal tono quasi drammatico – a evocare per l'appunto un *Cristo passo* – che la pervade.²³⁷

Non è possibile affermare con certezza che tale immagine sia nata per una devozione

234Spetta a Francesco De Carolis il merito di aver notato tale dettaglio significativo (F. DE CAROLIS, *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel Libro di spese diverse. Casi di studio e spunti per una ricerca*, cit., pp. 65-93; per la citazione precisa il rimando è a p. 76). Lo studioso nota come l'*escamotage* del cartiglio si presenti, con lo stesso fine, anche nel *Ritratto di fra' Teodoro da Urbino in veste di san Domenico*, di Bellini sopramenzionato.

235Sul libro e la preminenza che gli viene accordata all'interno del dipinto si legga R. RUGOLO, *Come un libro aperto. Lorenzo Lotto e fra Gregorio Belo*, in *Per il Cinquecento religioso italiano. Clero cultura società*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 27-30 giugno 2001), a cura di M. Sangalli, Roma 2003, 2 voll., I, pp. 205-229; 228-229.

236La mano ricalca quello che viene definito – in LA PORTA, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, cit., p. 69 – gesto dal valore deittico il cui compito è di "attirare l'attenzione dello spettatore sull'oggetto stesso della rappresentazione, o su un particolare rilevante di essa".

237ZARU, *Art and observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their artists (1391-ca. 1545)*, cit., pp. 150-158, in cui si ragiona l'opera in parallelo con altre realizzazioni criptiche coeve. Per l'*imago pietatis* (soprattutto medievale) e le sue funzioni il rimando è invece a H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986 (ed. orig. Berlino 1981), pp. 1-11, 67-72, 101-102.

privata;²³⁸ tanto meno se si tratti dell'effigie di un santo a cui è stato aggiunto il dettaglio realistico di un viso 'vivo' oppure del ritratto di un religioso coevo a cui sono stati aggiunti in un secondo momento gli attributi del martire di riferimento (trasfigurandolo così nel cosiddetto ritratto "travestito"). Come accennato in apertura, è pressoché quasi impossibile stabilire ciò in mancanza di informazioni precise sulla committenza. Al contempo, l'apice altissimo toccato da Lotto resterebbe immutato in entrambe le circostanze. Ciò che rimane innegabile è invece come nell'ambiente domenicano che gravitava intorno al pittore, tra le Marche e Venezia (ritorna continuamente il riferimento ai Santi Giovanni e Paolo, in cui è documentato anche il fra' Teodoro da Urbino ritratto da Giovanni Bellini) si sia manifestata a più livelli una sensibilità – che poi forse è diventata imitazione all'interno e all'esterno della bottega – decisa e soprattutto diretta immancabilmente verso tale opzione ritrattistica.

Ancora in occasione di un restauro, realizzato nel 1950, è stato invece possibile avanzare delle ipotesi atte a identificare il santo dipinto, verosimilmente a metà Cinquecento, da Girolamo Mazzola Bedoli e ora conservato presso la Pinacoteca di Brera (*fig. 34*).²³⁹ La scritta a lettere d'oro (BENE SCRIPSISTI DE ME THOMA), a incorniciare il capo dell'anziano monaco domenicano dal lato rimasto scoperto dall'aureola, denuncia senz'ombra di dubbio la presenza di san Tommaso d'Aquino. La posa di tre quarti, col busto leggermente rivolto a sinistra, facilita la presentazione degli attributi del santo che cadono tutti in primissimo piano: allo scrittoio disordinato nel quale trovano posto diversi libri e fogli con appunti (sintomo dell'attività di studioso di Tommaso), si ricollega la piuma stretta nella mano destra. Con la sinistra il teologo invece regge un crocifisso verso il quale rivolge uno sguardo di contemplazione mista a profonda intensità. Si tratta di una

²³⁸Come viene suggerito in ZARU, *Art and observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their artists (1391-ca. 1545)*, cit., pp. 152-155, in cui si sottolinea come il dipinto rappresenti in pittura un analogo dei contemporanei *specula virtutis* medievali. Il richiamo per tale effigie all'*imago pietatis*, punto di partenza per tali considerazioni, spettava già a P. SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, cit., pp. 260-261.

²³⁹Sul dipinto, oltre alla scheda di Salvatore FILONI in *Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana*, Milano 1991, pp. 42-44, n. 13, e alla monografia di M. DI GIAMPAOLO, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Firenze 1997, pp. 23, 139-140, si veda ora anche *Brera mai vista: Girolamo Mazzola Bedoli e il San Tommaso di Brera*, Catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 2012), a cura di E. Daffra, Milano 2012, espressamente dedicato all'opera in questione.

resa diversa e iconograficamente lontana da quella di Lotto e del suo monaco bergamasco, ma parallela nello scopo che si propone di illustrare.

È stata proprio l'introspezione psicologica, unita a una descrizione del volto così accurata – un profilo ossuto non solo anziano ma quasi emaciato, con la barba trascurata e gli zigomi pronunciati, le occhiaie segnate e il naso aquilino sotto la testa calva – a far supporre, già sul finire degli anni '70, che adombrato in tale rappresentazione si potesse celare il ritratto di un religioso, forse un ecclesiastico locale, ben riconoscibile. La profondità umana, indice di una presenza reale, viva, quasi sofferente per l'età e lo sforzo spirituale, che si respira nel dipinto pare invero innegabile. In anni recenti è stato suggerito un convincente confronto con le fattezze del volto di un altro celebre domenicano, Michele Ghislieri, futuro papa Pio V.²⁴⁰ Del pontefice non sono noti ritratti precedenti l'ascesa al soglio del 1566, quindi purtroppo ogni raffronto, in termini di stringente analogia, si può istituire solo fra opere distanti verosimilmente almeno quindici anni dalla realizzazione del Bedoli.²⁴¹ Malgrado più di un pittore abbia fermato sulla tela i tratti del pontefice,²⁴² il confronto più puntuale pare tuttavia possa istituirsi con Scipione Pulzone e la tela ora alla Galleria Colonna di Roma: medesimi vi appaiono gli occhi infossati nelle orbite, il volto tirato, la fronte calva (*fig. 35*).²⁴³

Accanto a un'innegabile somiglianza, che resta tuttavia dato labile considerate le contingenze, vi sono anche alcune circostanze di natura biografica e storica di cui non si

240La proposta si legge in E. DAFFRA, "*Bene scripsisti de me Thoma*". *Girolamo Mazzola Bedoli e il San Tommaso di Brera*, in *Brera mai vista: Girolamo Mazzola Bedoli e il San Tommaso di Brera*, cit., pp. 11-47, alla quale spetta il merito di aver ricostruito la biografia del religioso prima dell'ascesa al soglio papale intrecciandola alle vicende note che riguardano la vita dell'artista.

241La tela di Brera viene datata ai primi anni del 1550 in virtù dello stretto rapporto che la lega alla *Santa Tecla* realizzata sempre dal pittore per il Duomo di Modena, cfr. FILONI in *Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana*, cit., p. 42, e DI GIAMPAOLO, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, cit., p. 139.

242Li ripropone a supporto della sua tesi DAFFRA, "*Bene scripsisti de me Thoma*". *Girolamo Mazzola Bedoli e il San Tommaso di Brera*, cit., pp. 26-27.

243Sul dipinto si vedano A. DERN, *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598)*, Weimar 2003, pp. 104-105, n. 13, e la scheda curata da Mauro Vincenzo FONTANA in *L'eterno e il tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, Catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico 2018), a cura di A. Paolucci, A. Bacchi, D. Benati, P. Refice, U. Tramonti, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, p. 383, n. 87. Agli stessi anni risale il ritratto, leggermente più frontale, realizzato da Giulio Clovio e ora in collezione privata milanese (sulla tela si veda la scheda di Franco MORO in *L'Anima e il Volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, cit., p. 113). Un'altra effigie che può servire da incoraggiante confronto, datata leggermente prima dell'opera alla Galleria Colonna, è il *Ritratto di Pio V* realizzato intorno al 1566 (anno della nomina papale) da Bartolomeo Passerotti e ora alla Walters Art Gallery di Baltimora. Resta il problema, non indifferente, dello scarto di una quindicina d'anni rispetto al dipinto in esame. Per l'opera di Passerotti il rimando è A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti. Pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini 1990, pp. 152-154, n. 5.

può non tener conto. A esse spetta il merito – per quanto si tratti di informazioni di contorno che non possono e non avranno mai la forza di un documento o di una fonte scritta – di avvallare una tangenza spirituale forte protrattasi per anni tra i due religiosi e una particolare dedizione mostrata dall'inflessibile pontefice verso l'illustre predecessore. Oltre a vestire lo stesso abito monastico, il biografo di Pio V ricorda la sua particolare affezione al crocifisso, vero perno del dipinto a cui si volgono gli occhi del santo in adorazione. I due si scoprono inoltre vicini, al contempo, in virtù dell'impegno profuso da entrambi, ad altezze cronologiche e contesti diversi, nella lotta contro le eresie in nome dell'unica vera fede. Il legame che univa il papa al santo non si esaurì, infine, solo in una preparazione culturale e religiosa maturata sui suoi testi basilari ma si palesò indiscutibilmente, e davanti agli occhi di tutti, quando nel 1567 Pio V nominò san Tommaso dottore della Chiesa.²⁴⁴ Si sarebbe di fronte perciò a un criptoritratto che, se ha come protagonista un pontefice (situazione non inconsueta, come s'è visto), ferma il tempo in un frangente storico-biografico che pre-esistendo all'elezione al soglio romano, restituisce l'immagine umanissima di un monaco e delle sue profonde convinzioni religiose che non mancò di difendere strenuamente quando ne ebbe in seguito la possibilità. Quasi un palesare, in anticipo sui tempi, i tratti distintivi tipici di una religiosità personale tanto rigorosa e coerente e della relativa consapevolezza a riguardo.²⁴⁵

244 D'AFFRÀ, "Bene scripsisti de me Thoma". Girolamo Mazzola Bedoli e il San Tommaso di Brera, cit., pp. 26-27.

245 Qualche anno prima delle occorrenze appena viste, pare corretto riconoscere i tratti del domenicano fra Salvo Avanzi anch'egli nei panni di Tommaso d'Aquino – in virtù del sole sul petto, l'aureola e il libro – nel ritratto realizzato da Antonio Badile e ora a Venezia, alle Gallerie dell'Accademia. Accanto a ragioni iconografiche si può supporre che in quest'occasione un ruolo importante sia stato giocato dal legame che univa pittore ed effigiato: i due risultano infatti essere stati, secondo i documenti d'archivio, così intimi che nel 1553 fra Salvo fece testamento proprio a casa di Antonio. È stato suggerito pertanto che, al di là dell'evidenza visiva, tali circostanze possano giustificare la scelta del religioso quale modello per rappresentare il più illustre tra i domenicani, ordine del quale anch'egli faceva parte. Sull'opera – solo ricordata in G. NEPI SCIRÉ-F. VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1985, p. 81 – si leggano S. MARINELLI, in *Veronese e Verona*, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988), a cura di S. Marinelli, Verona 1988, pp. 280-281, n. 33. Da integrare ora con A. ZAMPERINI, *Paolo Veronese a san Bernardino a Verona*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», 262, IX, 2012, 2 (fasc. I), pp. 211-244: 226, nota 34; EAD., *In competizione con l'antico e la natura: il ritratto a Verona nel Quattro e Cinquecento*, cit., p. 51, e ZARU, *Art and observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their artists (1391-ca. 1545)*, cit., p. 157. Nel ricordarlo, Polleross (*Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 318) sottolinea sia la venerazione verso il predecessore che la volontà di imitarne, come suggerito dal foglio in bella mostra sul muro, l'erudizione.

Chiude questa ideale carrellata di religiosi impegnati a vestire gli abiti di santi, il profilo realizzato sullo scadere degli anni '60 del Cinquecento da Paolo Veronese a ornare una delle due portelle d'organo commissionategli per la chiesa di San Geminiano a Venezia. Il santo titolare del complesso si riunisce infatti idealmente a Severo nel momento in cui l'organo si chiude, e i due dividono lo spazio illusionistico all'interno di una nicchia decorata con stucchi e pitture (*fig. 36*).²⁴⁶ Ma se la convocazione di Geminiano (a cui, come detto, era intitolato l'edificio religioso al pari di san Menna, che compare infatti sul lato opposto) si spiega con facilità, qualche dubbio ha generato l'identificazione e con essa le conseguenti motivazioni insite alla scelta di Severo. Il quale, sebbene fosse stato vescovo di Ravenna, a differenza del compagno viene rappresentato con il pastorale ma privo di mitria. Anzi, a ben vedere, al di sotto dell'uniforme vescovile s'intuisce con chiarezza una veste talare tipica degli abiti sacerdotali coevi all'epoca del pittore.

Le circostanze della committenza sembrano chiarire entrambi questi aspetti: nei panni di Severo, convocato in virtù di un sodalizio mistico con Geminiano, si celerebbero le fattezze ben precise di Benedetto Manzini, all'epoca impegnato personalmente sia nella realizzazione dell'organo che nella chiamata del pittore.²⁴⁷ Il religioso fu infatti rettore della chiesa di Maser e molto vicino alla famiglia Barbaro negli anni che videro la decorazione della villa palladiana. E a un circolo virtuoso – composto di letterati, religiosi aggiornati e artisti – sembra doversi riconnettere anche tale effigie. La quale ha un *pendant*, datato all'incirca negli stessi anni, che funge nella presente occasione da confronto obbligato e preciso nel busto che Alessandro Vittoria (anch'esso in relazione con tale ambiente colto) scolpì del pievano (*fig. 37*).²⁴⁸ L'opera si conserva ora alla Cà d'Oro di Venezia ma all'epoca della sua realizzazione trovava posto nella medesima chiesa lagunare delle portelle d'organo veronesiane.²⁴⁹ Qui il Manzini aveva iniziato ad

246 Sulla tela, datata tra il 1558 e il 1561, si leggano T. PIGNATTI-F. PEDROCCO, *Veronese*, 2 voll., I, Milano 1995, I, pp. 137-138, n. 102, e la scheda di Claudia TERRIBILE in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, cit., pp. 132-134, fig. 2.6a.

247 Il merito di aver legato il busto di Vittoria all'effigie di san Severo va riconosciuto invece a X.F. SALOMON, *Veronese*, Catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 2014), Londra 2014, pp. 95-99.

248 Sul marmo si veda il contributo di Luca SIRACUSANO in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, cit., p. 138, n. 2.8.

249 In precedenza, la proposta di riconoscere nel busto di Alessandro Vittoria il volto del Manzini era stata avanzata da T. MARTIN, *Grimani patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII, 1991, 1065, pp. 825-833.

allestire già dagli anni '50 il proprio monumento e una doppia effigie del suo volto, con la caratteristica barba e lo sguardo sereno, vi aveva verosimilmente trovato posto, in un dialogo silenzioso e fertile tra pittura e scultura.

Escluso il caso di Savonarola quindi, già celebre in vita, quella che si compone è una serie di effigi *velate* di monaci e sacerdoti che scelgono di fondere la propria immagine, e quindi al contempo la loro statura umana e religiosa, con quella di illustri predecessori. L'identificazione assolve a un doppio compito: conferisce forza alla propria immagine, diversamente destinata all'anonimato,²⁵⁰ ed esalta al contempo la figura spirituale di riferimento. Al pittore viene chiesto di tradurre, ancor prima dei tratti fisiognomici (che vi sono, ma non sempre risultano specifici o determinanti), le istanze di una fede sincera e profondamente interiorizzata. San Tommaso, al pari di san Pietro martire e di san Domenico, vengono eletti a guida, modello esemplare di vita, figure in cui si sono incarnate tutte le virtù che si vorrebbero ora ricalcare.

Non è da escludere osservando tali effigi e in controtendenza con le voci ricordate in apertura di capitolo, sebbene manchino dati oggettivi a conferma di tale supposizione, che la veste santorale si sia presentata, in tali frangenti, paradossalmente quale *mise* perfetta per sfuggire al peccato di vanità, umanissima debolezza che ogni uomo, in particolare se religioso, doveva evitare. La maschera, o comunque il ricorso a una cifra agiografica, ammantando l'immagine di un'aura devota riusciva nel tentativo di spostare l'accento da se stessi al modello prescelto per l'occasione. Tramite questi esempi si delinea così un preciso percorso virtuoso che poteva avere il suo ultimo anello proprio nel criptoritratto: resa visiva della volontà di indossare un abito che diventa, immancabilmente, specchio dell'anima.

III.3.2 La maschera entra nello studio

In questa sequenza di santi, tutti declinati al maschile e immancabilmente *velati*, si ritagliano un posto particolare due dipinti, spesso letti l'uno vicino all'altro anche perché divisi solo da un quarto di secolo, sui quali la critica molto si è spesa alla ricerca di un nome che restituisca una biografia concreta ai volti, dai tratti fisionomici così

²⁵⁰Secondo Polignano (Ritratto e biografia: *due insieme a confronto, dalla parte dell'iconologia*, cit., p. 21) da attuarsi tramite "adesione incondizionata nell'altro".

precisi, dei loro protagonisti. Conviene partire dal secondo, in termini cronologici, in quanto enigma all'apparenza più semplice da sciogliere.

Intorno alla tela di Carpaccio, *La visione di Sant'Agostino*, che si conserva nel luogo per cui fu commissionata e realizzata, ovvero la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, in realtà per molto tempo ci si è interrogati pure sul soggetto (*fig. 38*).²⁵¹ Non una rappresentazione di san Gerolamo, che sarebbe tuttavia parsa coerente con il programma iconografico affidato al pittore, ma la visione che di costui ebbe Agostino mentre si trovava nel suo studio. L'episodio narrato, sebbene non abbia un parallelo agiografico rintracciabile nella *Leggenda aurea* di Jacopo da Varazze e quindi risulti "mancante" di un sostrato letterario di riferimento, coglierebbe l'attimo in cui, proprio mentre sant'Agostino sta scrivendo a san Gerolamo, questi gli compare davanti sotto forma di luce, improvvisa e soprannaturale, a preannunciare un destino di sofferenza a cui sarebbe però seguita la meritata ascesa al cielo.²⁵²

Il dottore della Chiesa, dai lineamenti bruni e caratterizzato come un uomo di mezza età, tradisce nei tratti del proprio volto un'inclinazione ritrattistica che ha portato la critica a riconoscerlo, per lunghi decenni, il profilo ben preciso del defunto cardinale Bessarione, intellettuale, uomo colto e in stretto rapporto con l'ambito di committenza.²⁵³ Carpaccio stesso non era nuovo a soluzioni di questo tipo: è stato dimostrato come l'umanista Ermolao Barbaro presti i tratti del proprio viso alla figura togata di rosso accanto al pontefice nell'episodio dell'*Incontro col Papa*, appartenente al ciclo di Sant'Orsola e datato un decennio prima della tavoletta con il sant'Agostino nello studio.²⁵⁴ Anzi: proprio il contesto riallestito attorno al dipinto e all'auspicato riconoscimento del volto – forte del rinvenimento di un'indulgenza concessa dal Bessarione, datata però

251 Sulla tela si leggano, per iniziare, P. ZAMPETTI, *Vittore Carpaccio*, Venezia 1966, p. 72, n. 35 e V. SGARBI, *Carpaccio*, Bologna 1979, n. 22.

252 Tale singolarità nella soluzione iconografica emerge dal confronto con il catalogo delle altre immagini del santo approntato in L. DAINA, *S. Agostino nella pittura dal XIV al XVIII secolo*, in *S. Agostino. Il santo nella pittura dal XIV al XVIII secolo*, a cura di L. Daina, D. Funari, Cinisello Balsamo (Milano) 1988, pp. 49-74.

253 L'ipotesi era stata avanzata nel 1956 da Pedrocco, ripresa in modo dubitativo da Vittore Branca (V. BRANCA-R. WEISS, *Carpaccio e l'iconografia del più grande umanista veneziano (Ermolao Barbaro)*, in «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 35-40), e accettata senza riserve da Zampetti (*Vittore Carpaccio*, cit., p. 72). Riassume l'iter delle varie tesi GENTILI, *Bessarione sì e no nel ciclo di Vittore Carpaccio per la Scuola degli Schiavoni*, cit., pp. 197-206.

254 BRANCA-WEISS, *Carpaccio e l'iconografia del più grande umanista veneziano (Ermolao Barbaro)*, cit., pp. 35-40.

quarant'anni prima della realizzazione dell'opera – hanno suggerito e ribadito più volte tale identificazione.²⁵⁵ La quale tuttavia viene a cadere piuttosto decisamente se al viso ritratto agli Schiavoni si affianca l'effigie *ufficiale* del cardinale, di mano di Gentile Bellini e quindi, per motivi professionali, si suppone accessibile con facilità anche a Vittore. Il nome nuovo, chiamato in causa di recente da Augusto Gentili, a cui spetterebbe il compito di assumere le sembianze dell'illustre predecessore, è quello di Angelo Leonino.²⁵⁶ Un altro vescovo, sulle orme di Agostino, anch'egli benefattore della Scuola in una data coincidente quasi con quella della tela e, al pari del predecessore, uomo colto che poteva ambire a tale prestigioso travestimento criptico.

L'aspetto più interessante della vicenda – che è ancora in attesa di un qualche rinvenimento archivistico o della comparsa di almeno un ritratto “palese” di tale intellettuale che permetta un confronto visivo tra le due fisionomie e sostanzi la suggestiva ipotesi – resta tuttavia, dalla prospettiva di questo studio, un altro. Il disegno preparatorio per la tela, ora al British Museum, restituisce un foglio estremamente dettagliato negli elementi incaricati di delineare l'ambiente in cui si colloca l'episodio ma che difetta, improvvisamente, di precisione proprio là dove dovrebbe collocarsi il volto del santo-committente (*fig. 39*).²⁵⁷ Al pari dei sarcofagi antichi legati alla dimensione funeraria, qui il pittore sembra aver immaginato la sua composizione fin dove gli era permesso farlo per poi fermarsi in attesa di una personalità reale che meritasse di ricoprire il ruolo al centro della scena, incarnando virtù e competenze di Agostino.²⁵⁸ In uno ambiente lontano e del tutto diverso rivive una pratica attestata e diffusa, per quanto concerne la produzione di “immagini”, in epoca classica. In pieno Quattrocento non solo si continua a trovare nella maschera criptica la risposta

255Sul nome di Bessarione si allinea anche POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 304.

256Sul telero in generale, e sul volto di sant'Agostino in particolare, molto ha scritto negli anni Augusto Gentili. Oltre al già citato contributo (*Bessarione sì e no nel ciclo di Vittore Carpaccio per la Scuola degli Schiavoni*, in particolare alle pp. 202-204 per un tentativo di svelamento del volto *nascosto*), si leggano *Carpaccio e Bessarione*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana 1994), a cura di G. Fiaccadori, Napoli 1994, pp. 297-302, e *Le storie di Carpaccio. Venezia, i turchi, gli ebrei*, Venezia 1996, pp. 85-90. A tali testi va aggiunto anche il contributo di P. FORTINI BROWN, Sant'Agostino nello studio di Carpaccio: un ritratto nel ritratto?, in *Bessarione e l'Umanesimo*, cit., pp. 303-318.

257Per un'analisi del disegno si rimanda alla scheda di Bernard AIKEMA in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit., p. 219, n. 18.

258In merito si consulti il ricchissimo repertorio approntato in P. ZANKER-E.B. CHRISTIAN, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino 2008.

congeniale alla propria richiesta di sopravvivenza “personalizzata”, ma lo si fa ricorrendo a un modulo, noto e a quanto pare ancor valido, sviluppatosi secoli e secoli prima.

Non vi sono invece mai stati dubbi, a partire dalla corretta lettura effettuata nel 1529 da Marcantonio Michiel, sul fatto che il protagonista della tela di Antonello da Messina, ora alla National Gallery di Londra, sia *San Girolamo nello studio* (fig. 40).²⁵⁹ Circondato da tutti gli attributi che ci si aspetterebbe di trovare attorno alla sua figura, il cardinale – secondo un'iconografia poco battuta ma che, come dimostrato, vanta comunque una tradizione trecentesca ripresa in ambito fiammingo all'inizio del Quattrocento²⁶⁰ – si appresta a leggere, seduto e visto di profilo. Quest'ultimo dettaglio non è trascurabile: nell'ottica di una rappresentazione tipica anch'essa dell'età antica e ripresa con dovizia di esempi in età rinascimentale, si connota di inequivocabili rimandi celebrativi tanto quanto, al contempo, commemorativi. Di nuovo comunque un interno, un ambiente dedicato alla lettura e al silenzio, nel quale fanno bella mostra, come nel dipinto di Carpaccio, libri e strumenti di studio.

Uno scarto iconografico seppur minimo rispetto alla tradizione (l'assenza della barba dal volto dell'uomo)²⁶¹ e l'impressione che le fattezze del protagonista siano così singolari da svelare un intento ritrattistico alla base dell'opera, hanno pertanto autorizzato gli studiosi a indagare il viso nella prospettiva che vi possa essere celato un criptoritratto. Ed è qui che il quadro esegetico si è complicato in virtù di una serie di ipotesi identificative – ognuna presentata e sorretta da una mole di argomenti a supporto – che hanno finito inevitabilmente anche per influire sulla datazione dell'opera e sul

259M.A. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, ed. critica a cura di T. Frimmel (Vienna 1896), a cura di C. De Benedictis, Firenze 2000, p. 56.

260Sulla tavola si veda la scheda di Mauro LUCCO in *Antonello da Messina. L'opera completa*, cit., pp. 212-214, n. 31. Del piccolo dipinto si è occupato in più occasioni, tra gli altri, Lionello PUPPI ai contributi del quale si rimanda per rinvenire contesto, tradizioni iconografiche nonché possibili svelamenti criptici. Si vedano pertanto L. PUPPI, *Un racconto di morte e di immortalità: «S. Girolamo nello studio» di Antonello da Messina*, in *Modi del raccontare*, a cura di G. Ferroni, Palermo 1987, pp. 34-45; ID., *Il terzo nome del gatto. Raffaello, la metamorfosi e il labirinto. Quesiti sul significato dell'arte*, Venezia, 1989, pp. 119-125; ID., *Antonello da Messina. San Girolamo nello studio*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003.; ID., *Il San Girolamo di Antonello. Esercizio di lettura di un ritratto 'nascosto'*, in *Antonello da Messina. San Girolamo nello studio*, Catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale 2006), a cura di G. Barbera, Napoli 2006, pp. 21-30.

261Intorno alla barba si sofferma, quale dettaglio importante e differenza “sorprendente” nel tema, PUPPI, *Il San Girolamo di Antonello. Esercizio di lettura di un ritratto 'nascosto'*, cit., pp. 26-27.

luogo della sua possibile realizzazione (da Venezia a Napoli, e ritorno).²⁶² Ogni teoria, in realtà, ha inciso anche su tutti i tentativi di sistemazione sia biografica che cronologica intorno al catalogo del messinese. Sono stati presi in considerazione e vagliati, di volta in volta, i nomi di Alfonso V d'Aragona, il sovrano che tuttavia non fu mai cardinale; al pari di quelli di Nicola Cusano e Pietro Riario.²⁶³ Per finire (almeno per ora) con la tesi circostanziata, ma al momento ancor anonima, che vede celato nell'immagine devozionale di san Girolamo il profilo d'una personalità veneta dotata di un'identità storica ben rintracciabile, verosimilmente morta da poco (da qui la resa di profilo), al tempo stesso cardinale e uomo di cultura. Non necessariamente di nome Girolamo, come la natura del ritratto *in disguise* autorizzerebbe a supporre: il cartellino, illeggibile già all'epoca di Michiel, sembra confermare di fatto tale aspetto prendendosi gioco dello spettatore e di tutti i suoi sforzi.²⁶⁴

La questione è affascinante e l'*impasse* che nasce da tali supposizioni non fa che rinsaldare l'impressione che alla base di dipinti di questo tipo ci dovesse essere un committente (forse poi anche soggetto in prima persona) conscio della forza che poteva avere un'immagine come questa, abile nel mescolare la propria identità reale con quella ben più proclamata e celebre di Girolamo. Le parole di Giovanni Aurelio Augurello, ricordate da Settis al cospetto dei soggetti "nascosti" nei dipinti di Giorgione, suggellano tale appassionata propensione per le immagini criptiche: "Molti esprimono molte opinioni, nessuno si trova d'accordo con un altro: ebbene, tutto ciò è ancor più bello delle immagini dipinte".²⁶⁵

262 Sulla base di una disamina iconografica approfondita e del confronto con le coeve realizzazioni fiamminghe Penny Howell Jolly ritiene che l'opera possa essere nata solo nel *milieu* napoletano, cfr. P.H. JOLLY, *Antonello da Messina's St. Jerome in his study: a disguised portrait?*, in «The Burlington Magazine», 124, 1982, 946, pp. 26-29 (in cui già si avanza il nome di Alfonso V) e EAD., *Antonello da Messina's Saint Jerome in His Study: an iconographic analysis*, in «The Art Bulletin», 65, 1983, 2, pp. 238-253. Tale tesi non viene condivisa invece da B. RIDDERBOS, *Antonello's Saint Jerome in His Study*, in «The Burlington Magazine», 124, 1982, 952, p. 449, che propone a propria volta il nome di Cusano.

263 Ripercorrono le diverse posizioni assunte dalla critica Bernard AIKEMA nella scheda in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit., pp. 214-217, n. 16, e Mauro LUCCO in *Antonello da Messina. L'opera completa*, cit., p. 214, in cui si ripropone – "a sfavore" del dipinto alla National Gallery – il confronto con il *San Gerolamo* nello studio realizzato da Lucas Cranach nel 1525 e ora a Darmstadt, verosimilmente un ritratto *velato* di Alberto di Brandeburgo. Sul nome di Niccolò Cusano si allinea invece senza riserve POLLERROSS (*Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 308).

264 Le osservazioni più condivisibili, in merito al ritratto *nascosto* e a un suo possibile svelamento, sono di PUPPI, *Il San Girolamo di Antonello. Esercizio di lettura di un ritratto 'nascosto'*, cit., pp. 28-30.

265 "Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est: pulchrius est pictis istud imaginibus"; leggo la

In questo campo gli italiani, Antonello e poi Carpaccio, non furono tuttavia i primi a sperimentare la consuetudine che unisce nello stesso perimetro dipinto il binomio “religioso umanista”/“santo erudito”. Proprio lo spunto a indagare in tal senso l’opera della National Gallery nasce da una felice intuizione che, supportata da documenti e confronti stilistici, tende a riconoscere – solo per citare l’*exploit* più celebre – le fattezze del cardinale Albergati nel volto, ancora una volta, di san Girolamo nella tavoletta ora a Detroit attribuita alla bottega di Van Eyck (fig. 41).²⁶⁶ Tale scoperta non solo costituisce un precedente importante all’opera di Antonello (oltre a configurarsi come “referenza fondamentale e inalienabile della fortuna figurativa del rinnovamento narrativo del tema di «San Girolamo nello studio»”²⁶⁷) ma s’inserisce a pieno titolo nel dibattito tra i paralleli tra Nord-Sud delle Alpi in epoca rinascimentale. I casi oltramontani sono diversi e, sebbene alcuni di loro siano ancora allo stato di ipotesi, delineano un tessuto di scambi e possibili (ovviamente tutte da dimostrare) influenze reciproche anche nell’ambito delle immagini *velate*, oltre a ribadire la diffusione di una pratica che, come s’è accennato, travalica i confini nazionali.²⁶⁸

citazione in S. SETTIS, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978, p. 118.

266Intorno al dipinto, datato in modo variabile intorno al 1442, si sono soffermati comprensibilmente molti critici. Si vedano almeno gli interventi di E. HALL, *Cardinal Albergati, St. Jerome and the Detroit Van Eyck*, in «The Art Quarterly», 31, 1968, pp. 3-34; E. FAHY, *A portrait of a Renaissance Cardinal as St. Jerome*, in «The Minneapolis Institute of Arts Bulletin», 59, 1970, pp. 4-19; P.H. JOLLY, *Antonello da Messina’s Sant Jerome in His Study: an iconographic analysis*, cit., pp. 251-253; M. VALE, *Cardinal Henry Beaufort and the ‘Albergati’ Portrait*, in «The English Historical Review», 105, 1990, 415, pp. 337-354; J. HUNTER, *Who is Jan van Eyck’s “Cardinal Nicolo Albergati”?*, in «The Art Bulletin», 75, 1993, 2, pp. 207-218, e E. HALL, *The Detroit Saint Jerome in search of its painter*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 72, 1998, 1/2, pp. 10-37. Anche in merito all’attribuzione vi sono pareri discordanti: potrebbe verosimilmente trattarsi di una collaborazione tra Van Eyck e Petrus Christus, con quest’ultimo incaricato di completare il lavoro. Per un riassunto delle diverse posizioni si rinvia alla scheda di Bernard AIKEMA in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit., p. 212, n. 15. Il nodo della questione e, pertanto, dell’auspicato svelamento criptico ruota intorno al dibattito riconoscimento dell’uomo effigiato, sempre da Van Eyck nel 1438 circa, nel *Ritratto virile* ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, che condividerebbe con la tela di Detroit lineamenti e – nel caso dell’Albergati – anche il titolo cardinalizio.

267PUPPI, *Il San Girolamo di Antonello. Esercizio di lettura di un ritratto ‘nascosto’*, cit., p. 28. Lo studioso non manca di ricordare quali siano stati i primi passi mossi in questa direzione atti a riconoscere dei ritratti *nascosti* di ecclesiastici nei panni di santi con cui, all’evidenza, sentivano una particolare affinità. Dell’analisi del *Ritratto di Alberto di Brandeburgo come sant’Erasmus* realizzato da Grünewald tra 1517 e 1523, e ora all’Alte Pinakotek di Monaco, si è occupato per primo WIND, *Studies in Allegorical Portraiture I. II*, cit., pp. 142-162, gettando le basi anche per il plausibile riconoscimento dello stesso cardinale nella tela di Cranach a Darmstadt.

268Prova ora a mettere in fila e ragionare in serie queste occorrenze POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 297-298, 305-312.

III.3.3 Declinazioni al femminile

Calarsi nei panni del santo a cui si era, per determinate e sempre diverse ragioni, particolarmente devoti ovviamente non fu prerogativa solo maschile. In un'epoca in cui commissionare il proprio ritratto, con tutti gli accorgimenti e le aspettative delineate, era prassi diffusa, anche le dame non rifiutarono di posare all'interno di dipinti nei quali l'*escamotage* criptico consentisse di personalizzare l'opera al massimo grado.²⁶⁹

Nell'inventario che porta la data 1641 dei beni presenti nella collezione del cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia si scova questa curiosa annotazione: "Ritratto d'una donna al naturale, quale tiene incatenato un drago in tela" (*fig. 42*).²⁷⁰ Verosimilmente a un secolo di distanza dalla realizzazione, da parte di Giovan Gerolamo Savoldo, del *Ritratto di dama in veste di santa Margherita d'Antiochia* (ora a Roma, presso la Pinacoteca Capitolina) si era persa completamente ogni possibile informazione in grado di sciogliere il nodo circa l'identità dell'effigiata, ma non il curioso particolare per cui la donna tiene al guinzaglio un educatissimo drago.²⁷¹

Se non ci fosse lui, a far capolino dal margine sinistro, non vi sarebbero dubbi sulla funzione ritrattistica della tela: una donna aristocratica, seduta composta di tre quarti, immortalata mentre regge un libro sul quale tiene il segno, verosimilmente distratta dalla lettura dall'urgenza di mettersi in posa davanti all'artista.²⁷² Il suo profilo elegante e imponente occupa tutta la parte sinistra del dipinto mentre sulla destra, al pari di altre soluzioni compositive del maestro, si apre una grande finestra. Seppur in mancanza di

269Aprè uno spiraglio sui caratteri e le prerogative della ritrattistica femminile, in relazione al ruolo giocato dalla donna nella società, E.J. CAMPBELL, *Prophets, Saints, and Matriarchs: Portraits of old Women in Early Modern Italy*, in «Renaissance Quarterly», 63, 2010, 3, pp. 807-849; con un *focus* sul caso emiliano invece si veda C.P. MURPHY, *Il teatro della vedovanza. Le vedove e il patronage pubblico delle arti visive a Bologna nel XVI secolo*, in «Quaderni storici», n.s., 35, 2000, 104, pp. 393-421.

270L'inventario viene citato, tra gli altri, nella scheda di Sergio GUARINO in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di S. Guarini, P. Masini, Milano 2006, p. 184, n. 75.

271Sulla tela si vedano A. BOSCHETTO, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano 1963, tav. 48; POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., p. 239; BURKE, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, cit., p. 1110; le schede curate da Pier Virgilio BEGNI REDONA in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, cit., p. 182, n. I.33; da Francesco FRANGI in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 1993), a cura di M. Laclotte, Parigi 1993, pp. 401-402, n. 75; da Sergio GUARINO in *El retrato del Rinascimento*, cit., p. 270, n. 59, e in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, cit., p. 332, n. C82; da ultimo, il contributo di Francesco FRANGI in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, cit., p. 158, n. 46.

272In relazione alla lettura interrotta si legga N. MACOLA, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007, pp. 120-125.

informazioni ulteriori sulla committenza e l'ambiente in cui vide la luce l'opera, è tuttavia lecito avanzare ipotesi sul nome di battesimo della donna ritratta, anche solo sulla base di alcuni elementi dispiegati *ad hoc* sulla tela. Come in molti dipinti dell'epoca il pittore ha disseminato infatti una serie di indizi chiari, incaricati di svelare qualcosa dell'effigiata: dai fiori ricamati sul corpetto trasparente alla collana, fino alla cintura guarnita di perle, tutto ricorda il nome 'Margherita', e con esso i tradizionali valori che venivano associati a queste gemme (*margarites* appunto in greco). L'inserimento dell'elemento fantastico, malgrado l'assenza di aureola a cingere il capo della donna, permette di cogliere il riferimento mascherato e conferma quanto si era fin qui solo potuto intuire. La dama, che portava quindi verosimilmente il nome di Margherita, si fa qui rappresentare nelle vesti di santa Margherita d'Antiochia che ha appunto nel drago il suo attributo iconografico più riconoscibile. Malgrado l'assenza di dati che consentano di chiarire il contesto della committenza, resta da annotare tuttavia come l'inserimento della figura della martire nei dipinti si legasse spesso al suo essere anche patrona delle partorienti.²⁷³

Purtroppo quasi nient'altro è dato sapere su questo curioso ritratto muliebre.²⁷⁴ La critica, che in passato aveva proposto – senza motivi apparentemente fondati – d'identificare la donna nella duchessa Eleonora d'Urbino, vi vede ora, in modo più convincente, delle significative somiglianze fisionomiche con il volto della donatrice dipinta, sempre da Savoldo, nella tela con l'*Adorazione del Bambino con due committenti* che si conserva ad Hampton Court.²⁷⁵ Circostanza che farebbe pensare a

273Come altre sante provenienti dall'Oriente, anche Margherita veniva considerata una sorta di "specialista universale" invocabile dai fedeli. Seguiamo di nuovo Mitterauer: "Ovunque si invocasse il suo nome, egli (*il santo di riferimento*) poteva esaudire l'orante, concedendo il suo aiuto. Conformemente a questa raggiungibilità universale, si giunse, tra questi santi, a una sorta di «divisione del lavoro». A seconda delle specifiche esigenze, risultava particolarmente efficace l'intercessione di questo o di quell'altro santo. Una di queste «specialiste universali» era, per esempio, santa Caterina d'Alessandria. Si credeva che ella avesse comunque la garanzia d'essere esaudita dal Cielo, dovunque, nel mondo, le partorienti la invocassero nel travaglio del parto. Ancor più importante, come soccorritrice delle partorienti, era santa Margherita." (cfr. MITTERAUER, *Antenati e santi. L'imposizione del nome nella storia europea*, cit. pp. 350-351).

274Stupisce prendere nota che del solo altro caso riscontrato di possibile ritratto "in veste di" santa Margherita si sa ancora meno, dal momento che l'unico riferimento in nostro possesso è letterario e piuttosto incompleto. Marcantonio Michiel annota infatti di aver visto nella casa padovana di Misser Pietro Bembo "il ritratto de Madonna Laura amica dil Petrarca fu di sua mano di... tratto da una Santa Margerita, che è in Avignon sopra un muro, sotto la persona della qual fu ritratta Madonna Laura" (cfr. M.A. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, cit., p. 31, ripreso in E. DAL POZZOLO, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008, p. 33).

275Per un confronto con il profilo della donatrice ad Hampton Court si veda la scheda di Elena

una plausibile coincidenza, in termini d'identità, tra le due dame effigiate e a un possibile rimando a un'unica, e per ora ancora misteriosa, famiglia responsabile della committenza di entrambe le tele.

La consuetudine al “travestimento” dei propri soggetti era tuttavia, a quanto pare, consona al pittore, se si considera che la *Santa Margherita* ha innegabilmente un parallelo – che parte della critica ritiene precedente, parte invece successivo – nel *Ritratto di dama in veste di santa Caterina*, ora di ubicazione ignota ma un tempo presso la collezione Pesenti a Bergamo (fig. 43).²⁷⁶ La composizione presenta lo stesso taglio dell'opera analizzata in precedenza: un'elegante gentildonna in un interno con finestra che dà di nuovo su di un paesaggio, riccamente abbigliata e acconciata con cura. Nella sinistra ancora un libro, nella destra invece una vistosa spada. Anche qui non paiono esservi dubbi sull'intento ritrattistico presupposto al dipinto: colpiscono, come per la santa Margherita, l'introspezione psicologica al pari del piglio deciso stampato sul volto della donna che suggeriscono di scartare la prima denominazione dell'opera come *Allegoria della giustizia*.²⁷⁷ Titolo che se da un lato, proprio in virtù dell'inserimento dell'attributo in primissimo piano e dell'assenza di aureola, rimanda giustamente ad altro, arricchendo il quadro di significati che esulano dalla semplice messa in posa allusiva del proprio soggetto, non tiene conto del catalogo dell'artista (e nello specifico del legame forte che salda quest'opera alla tela romana, che non è in alcun modo una personificazione).

Resta innegabile tuttavia la circostanza per cui – a cavallo tra gli anni '20 e '30 del Cinquecento, tra Brescia e Venezia (in cui il pittore risiedette a lungo) – Savoldo avesse recepito e fatta propria questa consuetudine, verosimilmente applicata pure ad alcuni dei suoi ritratti maschili.²⁷⁸ Tale prassi gli permetteva di coniugare sulla tela, a un tempo,

LUCCHESI RAGNI in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, cit., pp. 138-139, n. I.16.

276L'analogia tra le due opere viene ribadita in GUARINO in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, cit., p. 184, così come in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, cit., p. 332. Prima di Bergamo (alla collezione Pesenti) l'opera era segnalata a Venezia, presso la raccolta Bruini.

277Con questo nome – espresso tuttavia in modo dubbioso – compariva già in BOSCHETTO, *Giovanni Gerolamo Savoldo*, cit., tav. 26. Sulla tela si legge F. FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992, pp. 111-112, n. 34, e per un accenno veloce, in cui si ricorda come si tratti di una delle poche opere firmate dell'artista, B. PASSAMANI, *Architettura della mostra e sue vicende formative*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, cit., pp. 13-25: 16.

278Si tratta di realizzazioni (come *Il San Gerolamo*, forse un autoritratto, di collezione privata bergamasca, o il *Gentiluomo in veste di san Giorgio*, alla National Gallery di Washington, per citare le

aspetti profani (l'eleganza dell'abito delle dame e la messa in scena parlano da sole) e devozione privata, in nome di una rinnovata sensibilità religiosa. Alla quale forse non risulta estraneo l'influsso di Pietro Contarini, modesto letterato ma esponente politico lagunare di primo piano all'epoca,²⁷⁹ il quale assieme alla sua cerchia fu tra i committenti più in vista del pittore dopo il suo trasferimento nella Serenissima. Il rinnovamento morale di cui costui si fece ispiratore nella sua produzione scritta potrebbe forse stare alla base dell'opzione di Savoldo, e dei suoi accorti mecenati, in favore del "mascheramento" criptico che, al pari delle soluzioni viste in precedenza, non occultava ma metteva ancor più in risalto aspirazioni e punti fermi di chi, di volta in volta, scelse una specifica maschera.²⁸⁰

più significative) che si connotano per una profonda elusività iconografica, perennemente in bilico tra ritratti "in veste di" ed effigi di sapore allegorico. Per un inquadramento della questione si vedano A. GENTILI, *Savoldo, il ritratto e l'allegoria musicale*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia-Francoforte, Schirn Kunsthalle, 1990), Milano 1990, pp. 65-70, e B. AIKEMA, *Savoldo, la Città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, in «Venezia Cinquecento», III, 6, 1993, pp. 99-120.

279 Per la figura di Pietro di Gian Ruggero Contarini si rimanda, per ora, alla voce curata da Paolo FRASSON nel *Dizionario biografico degli italiani*, 28, Roma 1983, pp. 263-264. Per ulteriori informazioni in merito alla sua produzione letteraria e agli orientamenti del suo gusto collezionistico, vedi *infra* pp. 209-211.

280 I dipinti di Savoldo discussi nel testo, realizzati allo scadere degli anni '30 del Cinquecento, non rappresentano gli unici casi di ritratti "in veste di" santa rintracciabili in età moderna. Sono stati scelti in quanto innegabile si presenta in entrambi una volontà ritrattistica mescolata sulla tela a un altrettanto chiaro travestimento. Vi sono tuttavia anche altre realizzazioni, ascrivibili alla medesima sottocategoria, che meritano attenzione sebbene le proposte avanzate in merito (relative al riconoscimento di una persona reale e, al contempo, alla presenza chiara di una maschera) al momento risultino più labili e incerte. È stato supposto che due tavole di Pietro degli Ingannati, una *Giovane donna in figura di santa Caterina* (al Museo Poldi Pezzoli di Milano) e una seconda *Giovane donna in figura di martire* (ora al Portland Art Museum), possano celare dei ritratti nascosti (per il dipinto a Milano si veda la scheda in *Museo Poldi Pezzoli. I dipinti*, Milano 1982, p. 125, n. 121; per quello a Portland P. CACCIALUPI, *Pietro degli Ingannati*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 11, 1978, pp. 23-43: 32-33, fig. 8, e P. HUMFREY, *Pietro degli Ingannati as a painter of mythologies*, in «Arte Veneta», 73, 2016, pp. 162-167, pp. 162-163). Alla National Gallery di Washington si conserva invece un *Ritratto di dama in veste di santa Caterina* di Lorenzo Lotto, nel quale si mescolano, al pari delle tele di Savoldo, la ricchezza dell'abbigliamento alla presenza di attributi solitamente riferibili alla martire (l'aureola, la palma del martirio e l'immancabile ruota). Il volto pare tuttavia tradire una resa ideale, dalla quale non traspaiono particolari istanze ritrattistiche. Allude invece alla possibilità che si possa trattare di un'immagine *in disguised* A. GENTILI, *Biografie di donne nel ritratto veneziano del Cinquecento*, in *Biografie difficili*, Atti del convegno (Venezia, 2001), a cura di D.M. Ciani Forza, Venezia 2003, pp. 59-78: 67. A un anonimo pittore veneto, formatosi su modelli veronesiani, spetta la realizzazione di un *Ritratto di dama in veste di santa Cecilia*, ora al museo di Castelvechio di Verona. Qui al contrario è viva l'impressione di trovarsi di fronte alle fattezze ben precise di una gentildonna al pari di tante altre ritratte all'epoca. La presenza della palma e delle canne di un organo sullo sfondo, oltre a giustificare la denominazione, fanno supporre che l'effigiata potesse effettivamente chiamarsi Cecilia e in tal modo rifarsi alla propria santa di riferimento. Per un confronto si veda la scheda redatta da Giulio Zavatta in *Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del*

III.3.4 Bello come un dio

Se la cifra distintiva che permette di scovare un ritratto all'interno di un'immagine devozionale è la presenza decisa di lineamenti specifici che segnalano, con discrezione, la doppia resa sulla tela (l'effigiato e la sua maschera), al cospetto dei criptoritratti realizzati da Bronzino tra gli anni '30 e '60 del Cinquecento tale impressione viene, quanto meno in apparenza, a mancare. La critica ha individuato ben sei criptoritratti, rubricati immancabilmente come *allegorici*, nella produzione del pittore: sei soggetti maschili, di cui due a tema sacro.²⁸¹ In effetti, davanti all'immagine del *San Sebastiano*, della Collezione Thyssen di Madrid (*fig. 44*), come a quella del *San Giovanni Battista*, che si conserva a Roma presso la Galleria Borghese (*fig. 45*), è difficile ragionare subito in termini di "ritratto". La resa armonica dei corpi perfetti, modulati sull'antico e la pelle madreperlacea che risplende sotto la luce a tutto fanno pensare tranne che a un intento ritrattistico atto a fermare sulla tela tratti specifici e quindi, giocoforza, irripetibili nella loro unicità (imperfezioni e difetti compresi). A onor del vero, a un primo impatto si stenta anche a vedervi dei profili di santi, abituati a rintracciarli là dove la devozione e lo spirito tipico di tali figure si esprime grazie a una serie di attributi riconoscibilissimi disposti intorno all'effigiato al fine di facilitarne l'identificazione. Eppure, entrambe le tele di Bronzino meritano un posto all'interno di questa galleria, anche in virtù di tale ambiguità, spia dell'eterogeneità peculiare, come già si è visto, alle immagini "in veste di".

La mezza figura del *San Sebastiano* viene solitamente datata intorno al 1530-35 (con una prevalenza verso il 1533),²⁸² quindi significativamente qualche anno prima che il pittore divenisse il favorito presso la corte dei Medici proprio in virtù dei molteplici ritratti realizzati nel corso degli anni per i membri della famiglia fiorentina.²⁸³ Il santo ha

XVII secolo, a cura di P. Marini, G. Peretti, E. Napione, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, p. 191, n. 218.

281 Così, ad esempio, negli interventi del convegno del 2003 *Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et l'État de la Renaissance au XX siècle*, cit., e come già ricordato in BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 163-180.

282 Sulla tela si rinvia a BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 163, 166-171, e alla scheda redatta da Janet COX-REARICK in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 2010-2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2010, p. 296, n. VI.1.

283 Per il rapporto tra il pittore e la famiglia granducale si vedano S. PASTI, *L'ascesa dei Medici e i ritratti come celebrazione del potere*, in C. STRINATI, *Bronzino*, Roma 2010, pp. 83-120; M. FIRPO, *Il Bronzino e i Medici*, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, cit., pp. 91-99, e E. CROPPER, *Per una lettura dei ritratti fiorentini del Bronzino*, *ivi*, pp. 245-255: 252-255.

l'aspetto d'un adolescente imberbe, i boccoli biondi scendono a incorniciargli il volto, le grandi mani sono bloccate in due gesti singolari: la sinistra è impegnata a giocare con la freccia mentre la destra gesticola in direzione di un misterioso interlocutore-spettatore. È seminudo, a eccezione d'un drappo rosa che partendo dalle spalle cade fino a coprirlgli le gambe. Come è stato osservato da Maurice Brock l'impostazione della figura – in particolare il busto scultoreo visto leggermente di scorcio – è debitrice al celebre *Torso del Belvedere*, prototipo al quale il pittore si rifà in più di un'occasione.²⁸⁴ E il richiamo a una sensibilità modellata sull'antico accresce, indubbiamente, l'*appeal* della figura. La memoria corre alla pratica del riuso: volti contingenti (condannati pertanto a essere transeunti) innestati su corpi classici perfetti, consuetudine diffusissima in età antica. In questo caso non si tratta di riutilizzo in senso proprio, ma piuttosto della possibilità di ripescare dal *corpus* artistico lasciato in eredità da epoche lontane quanto poteva risultare congeniale al proprio scopo. Il recupero della tradizione passava anche per questi dettagli (riconoscibilissimi agli occhi di un pubblico colto) e non mancò di applicarsi alle immagini *velate*.

Degli attributi consueti del martire resta ben poco: non c'è spazio per l'aureola e nemmeno per la palma. Alle sole frecce è affidato il compito di facilitare, esplicandola visivamente, l'identificazione. La quale, malgrado tali innegabili licenze iconografiche (andrebbe chiarito se da imputare solo al pittore o da dividere col committente), resta inconfutabile. Si tratta del profilo di san Sebastiano, protettore dalla peste e, in tal veste, invocato a Firenze proprio in quegli anni a seguito dell'epidemia che si abbatté sulla città.²⁸⁵ Tale contingenza storica – unita alla circostanza per cui Bronzino era all'epoca membro della Confraternita responsabile della commissione di vari *ex voto* recanti l'immagine del santo – ha autorizzato una ricerca del possibile promotore (qui anche soggetto?) dell'opera proprio in quell'ambiente. Nessun documento fin qui rintracciato sgombra tuttavia il campo dai dubbi, lasciando l'effigiato nell'anonimato più totale. La

²⁸⁴BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 166-167. Il dipinto non compare, né tra gli autografi né tra le opere attribuite, nel volume della serie dei "Classici dell'arte" dedicato al pittore. Viene tuttavia riprodotto un disegno, ora conservato agli Uffizi, che sebbene correttamente riferito agli *Evangelisti* per Santa Felicità (si tratterebbe di un foglio preparatorio per la figura di San Matteo), presenta innegabili somiglianze con la tela del *San Sebastiano* ora Thyssen. La serie di tondi – commissionata a Pontormo il quale si giovò dell'aiuto del giovane allievo – e la tela in questione condividono tra l'altro una medesima datazione intorno agli anni '30 del Cinquecento; cfr. *L'opera completa del Bronzino*, a cura di E. Baccheschi, Milano 1973, p. 86, n. 6.1.

²⁸⁵Cfr. COX-REARICK in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, cit., p. 296.

resa del volto del giovane, indubbiamente tanto bello da sembrare ideale, in realtà tradisce una volontà ben caratterizzante che esula dalla rappresentazione di un viso generico e continua ancor oggi a reclamare un auspicabile aggancio a un nome preciso. A margine delle vicende storiche, a ben vedere, l'impressione generale però è quella di trovarsi di fronte a un'opera la cui realizzazione e fruizione cadono nel privato. Anzi, verrebbe da dire, nel privatissimo.²⁸⁶ Le labbra socchiuse del santo, la luce nei suoi occhi, il fascino tutto mondano che traspira dalla tela, lo rendono in apparenza un dipinto strettamente riservato in termini di ideazione e committenza, in cui alla devozione si mescolano – maliziosamente camuffati sotto *altre* vesti – messaggi allusivi di natura ben diversa. L'iconografia rimane quella del martire, che ben si prestava d'altra parte a presentarsi – come attesta la tradizione – in vesti succinte quando non quasi assenti, favorendo la nascita di immagini che al culto mescolavano (al pari di tante tele raffiguranti la Maddalena) spinte sensuali decisamente più terrene.²⁸⁷ Le frecce di san Sebastiano sembrano qui alludere, più che a quelle del martirio, ai dardi di Cupido: non a caso, nella drammaticità dell'attimo fermato sulla scena, una trafigge il giovane sul costato mentre l'altra è rivolta all'esterno, forse in direzione della medesima persona a cui il cripto-santo si sta rivolgendo.²⁸⁸

286Avanza un'interpretazione di questo tipo BROCK, *Bronzino*, cit., p. 167.

287Su tale licenza iconografica ragiona anche V. SGARBI, *Il dolce martirio di San Sebastiano tra tormento ed estasi*, in *San Sebastiano. Bellezza e integrità nell'arte tra Quattrocento e Seicento*, Catalogo della mostra (Castello di Mirandola, San Secondo di Pinerolo, 2014-2015), a cura di V. Sgarbi, A. D'Amico, Milano 2014, pp. 13-23. POLLEROS (Das sakrale Identifikationsporträt, cit., I, p. 291) rilancia la lettura in chiave omoerotica e, spingendosi oltre, la ripropone, forzandola, per un altro verosimile criptoritratto negli abiti del santo sul quale sfortunatamente non possediamo molti elementi per esprimere un giudizio. Si tratta del *Martirio di san Sebastiano* realizzato da Piero Pollaiuolo all'incirca intorno al 1475 e ora alla National Gallery di Londra. Lo ricorda anche Vasari il quale, pur confondendo l'autore e assegnandone la paternità esclusiva al fratello Antonio, riprende l'opinione già espressa nel *Codice Magliabechiano* ad attestare la presenza di un ritratto *velato*: “E nella cappella de' Pucci a S. Sebastiano de' Servi, fece la tavola dell'altare che è cosa eccellente e rara, dove sono cavalli mirabili, ignudi e figure bellissime in iscorto, et il S. Sebastiano stesso ritratto dal vivo, cioè da Gino di Lodovico Capponi e fu quest'opera la più lodata che Antonio facesse già mai.” (cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., III, p. 292). Per un'analisi della tavola si leggano G. COLACICCHI, *Antonio del Pollaiuolo*, Firenze 1943, pp. XXI-XXIII; S. ORTOLANI, *Il Pollaiuolo*, Milano 1948, pp. 98-102, 212-213, e A. BUSIGNANI, *Pollaiuolo*, Firenze 1970, pp. CXXXVI (nessuno dei tre, tuttavia, s'interessa del possibile ritratto *nascosto* di Gino Ludovico Capponi).

288Si parla esplicitamente di “allegoria dell'amore omosessuale” in STRINATI, *Bronzino*, cit., p. 77, e di “tipo sfrontatamente androgino” in COX-REARICK in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, cit., p. 296.

Probabilmente non si saprà mai se il giovane che ha prestato i tratti del proprio volto, calandosi nei panni del santo tormentato, si chiamasse effettivamente Sebastiano. Vi sono invece buone possibilità che nell'opera alla Galleria Borghese siano adombrate le fattezze di Giovanni di Giuliano di Cosimo I de' Medici, chiamato a impersonare il celebre santo di cui portava il nome. Bronzino torna a rappresentare, sotto un'aura allegorica, un santo trent'anni dopo l'esperienza della tela ora Thyssen e lo fa riprendendone spunti e impostazione generale.²⁸⁹ Di nuovo si è di fronte a una nudità classicheggiante che armonizza la figura nei limiti del dipinto grazie a un bilanciato equilibrio nella torsione doppia, in antitesi, di braccia e gambe (riemerge anche qui memoria della postura dell'archetipo al Belvedere).²⁹⁰ È, come è stato osservato dalla critica, un “nudo virtuoso”²⁹¹ che abbina un'impostazione modellata sull'antico (“quasi più credibile come un Narciso alla fonte piuttosto che il Battista al Giordano”)²⁹² al dispiegamento sulla tela, questa volta sì, di alcuni degli attributi classici che accompagnano l'iconografia ufficiale di san Giovanni. La ciotola esibita nella mano destra, il vello caprino adagiato alla meglio sulle spalle, una pergamena sul bordo inferiore e una croce, vista di scorcio, al margine delle rocce sullo sfondo.

Sulla scorta di un confronto iconografico che ha potuto giovarsi di molteplici immagini del duca, l'identificazione del volto *reale* all'interno della tela è caduta – come svelato in apertura – sul profilo del figlio di Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo.²⁹³ La

²⁸⁹Sul dipinto si vedano, per iniziare, FERRARA, *Galleria Borghese*, Novara 1956, p. 39; A. EMILIANI, *Il Bronzino*, Milano 1960, tav. 70 e *L'opera completa del Bronzino*, cit., p. 99, n. 85 (in cui si ricorda la firma “BRONZINO. FLOR. E.”, anticipando la datazione, sulla base di affinità stilistiche con gli affreschi della cappella di Eleonora da Toledo, al 1550 circa). Ne hanno discusso in modo più approfondito BROCK, *Bronzino*, cit., pp. 175-176, e Angela Maria MONACO in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, cit., p. 308, n. VI.7.

²⁹⁰BROCK, *Bronzino*, cit., p. 175. Sulla “nudità ideale” o “eroica”, la sua problematica derivazione da prototipi antichi e la ripresa durante la Rinascenza si veda l'articolato saggio di N. HIMMELMANN, *Nudità ideale*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, cit., pp. 201-278. In relazione alla produzione di Bronzino si rinvia invece a M. COLLARETA, *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, cit., pp. 195-201: 198.

²⁹¹MONACO in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, cit., p. 308.

²⁹²*Ibidem*.

²⁹³Bronzino aveva avuto occasione di ritrarre Giovanni I di Cosimo più volte durante la sua esperienza di pittore di corte. Purtroppo si tratta sempre di immagini – alcune molto celebri come il ritratto con cardellino che si conserva agli Uffizi e si data intorno al 1545 – che fissano i tratti infantili, o appena giovinetti, del futuro cardinale di casa Medici e quindi poco utili per un confronto diretto (si possono vedere in LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, cit., II, pp. 1011-1016, nn. 4-6). Per un confronto “diretto” si veda anche S. PASTI, *L'ascesa dei Medici e i ritratti come celebrazione del potere*, cit., pp. 111-113, in cui all'immagine del cripto-Giovanni si affiancano quelle

carriera ecclesiastica di Giovanni, che portava il nome anche del protettore di Firenze, era stata già stabilita alla sua nascita e si avverò senza eccessivi intoppi fino all'epilogo tragico e prematuro per colpa della malaria. Mescolando tali elementi biografico-esistenziali e la datazione solitamente proposta per il dipinto, che calza bene con l'ipotesi di una raffigurazione di Giovanni non ancora diciassettenne, si è intravisto in questo mascheramento devoto – che si avvale di uno sguardo inquieto che traspare da un incarnato realistico, prima ancora di precisi confronti iconografici – un riferimento simbolico all'investitura del rampollo dei Medici, avvenuta proprio in quegli anni.²⁹⁴

La costruzione elegante, l'atmosfera rarefatta e la resa intellettualistica sulla tela ben si sposano tuttavia non solo con la cifra stilistica tipica del pittore, maestro nel realizzare immagini che fanno dell'astrazione e della formula idealizzante il loro punto di forza.²⁹⁵

Tale *modus operandi* si poneva alla base, come accennato quasi quale presupposto obbligato, di ogni ritratto in cui il soggetto protagonista fosse membro di una famiglia di rango, di solito in qualche modo anche detentrica del potere. Siffatte effigi, soprattutto quella del “criptoGiovanni”, potrebbero infatti ben rientrare nella casistica richiamata in apertura dei “ritratti di stato”, a ulteriore riprova della permeabilità delle categorie individuate in questa sede così come della presenza trasversale del fenomeno criptico. In tali opere la somiglianza fisionomica viene sovente in parte sacrificata in nome di una resa sofisticata che non ammette, per chi è ai vertici della società, un paragone inferiore

realizzate sempre da Bronzino del giovane a diciotto mesi (la già ricordata tela col cardellino) e a undici anni. Il riscontro fisionomico diventa invece più interessante se istituito con le diverse versioni del volto di Giovanni, in abito cardinalizio e quindi da datarsi dopo il 1560, realizzate dalla bottega del pittore. Al netto della patina allegorica e vagamente antica, cifra stilistica imprescindibile, alcuni tratti distintivi del volto ricordano da vicino quelli del protagonista della tela ora alla Galleria Borghese: gli occhi grandi e malinconici, i ricci a incorniciare (nascondendola) una leggera stempiatura, la piccola bocca dalle labbra carnose e, in generale, un volto dal quale traspare un'innegabile stanchezza. Cfr. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, cit., II, pp. 1009-1010, nn. 3 (a-j). L'opera compare anche nel catalogo allestito da POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 167 (malgrado l'errata formulazione della nota legata al *San Sebastiano*).

294“Come hanno dimostrato gli interventi critici più recenti, il dipinto del Bronzino presenta infatti non un soggetto allegorico [...] ma il vero ritratto del giovane principe Giovanni de' Medici sotto le specie del suo personale santo patrono. Per quanto variamente censurata dalle autorità ecclesiastiche, questa usanza era abbastanza diffusa all'epoca e rappresenta in versante sacro di un modo di pensare che, sul fronte profano, prevedeva il ritratto sotto le specie di un personaggio della mitologia classica”: cfr. M. COLLARETA, *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*, cit., p. 196.

295A riguardo anche L. BELLOSI, *Il ritratto fiorentino del Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, Catalogo della mostra (Firenze, 1980), Firenze 1980, pp. 39-46.

a quello con la divinità (rappresentata, non a caso, quasi sempre nuda o semi-svestita). L'apparente impassibilità riscontrabile nelle espressioni dei volti, in ultima analisi, non sarebbe quindi sintomo di introversione personale o virtuosa forza morale (quando non indice di qualche forma di superiorità) quanto invece resa visuale di sentimenti che, lungi dall'essere privati, attengono alla sfera sociale. Il *decorum*, invocato con frequenza nella letteratura teorica dedicata al genere quale indispensabile segno di distinzione, imponeva un sobrio controllo di sé in ogni circostanza, quale segno tangibile della propria appartenenza a una classe elevata. Nel clima del manierismo fiorentino i criptoritratti di Bronzino rispondevano in pieno a queste direttive: al pittore spettava il compito di osservare il dato reale, riportarlo sulla tela con quel corredo minimo atto a favorire un'identificazione del suo effigiato, per poi liberare l'immagine di tutto quello che poteva minare la bellezza della resa nel suo insieme. In ultima analisi: imperfezioni, difetti e peculiarità tipiche di ogni volto e corpo.²⁹⁶ Se innegabile pertanto è la presenza di un filtro stilistico volto all'impermeabilità e a un'aristocratica lontananza imputabile al pittore, è proprio la maschera criptica a permettergli di muoversi con agio, ammantando le sue composizioni di un velo ideale che sarebbe risultato più difficile giustificare davanti a un ritratto palese.

III.3.5 “Guardala, guardala, scioglie i capelli...”

La temperatura iconografica, dopo le raffinate astrazioni di Bronzino, torna a salire nel momento in cui – ad altezze cronologiche diverse e con differenti gradi di partecipazione – il soggetto che si va a re-interpretare coincide con la figura di Maria Maddalena.²⁹⁷

Secondo la critica risale a fine Quattrocento la piccola tavola di Piero di Cosimo che ora si conserva alla Galleria Nazionale di Roma (*fig. 46*). Si tratta della rappresentazione “intima” di una giovane donna che, appoggiata al davanzale di una finestra, legge

²⁹⁶Oltre a quanto segnalato in apertura sullo *State portrait* si aggiungano le più che opportune considerazioni avanzate da MONACO in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, cit., p. 308.

²⁹⁷Per l'ambito europeo, in merito alle rappresentazioni della Maddalena, si leggano BÜTTNER, *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, cit., p. 136 e ss, da integrare con POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 167-222. Una breve panoramica sullo sviluppo figurativo che investe la santa dal Medioevo alla Controriforma si può leggere anche in V. VANNUCCI, *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma 2012, pp. 187-197.

assorta un libro. Non guarda in direzione dello spettatore lasciandosi altresì ammirare nell'eleganza della posa composta, il cui taglio di tre quarti mette in risalto la figura allungata, la fattura quattrocentesca dell'abito e la cura dedicata ai capelli ramati che – intervallati da perle – le cadono lungo le spalle e il busto. A fronte di un significativo restauro della superficie pittorica, si palesa innegabile la vena ritrattistica che fissa i lineamenti precisi della fanciulla dal viso magro accentuato dalla fronte alta e gli zigomi in vista.²⁹⁸ Il *Ritratto di donna in veste di Maddalena* dispiega sulla tavola, al contempo, anche quelli che sono gli attributi tipici della santa (e di santa si tratta, con tanto di aureola sottile sul capo a replicare, in modo perfetto, il filo di perle): primo fra tutti, l'immane vaso con gli unguenti.²⁹⁹ In siffatta ottica si può ipotizzare pure che il libro poggiato in primo piano sia un testo sacro e pertanto la concentrazione che emana dalla figura sia di natura intellettuale quanto religiosa. È plausibile perciò che un'ignota dama fiorentina, allo scadere del XV secolo, abbia prestato i tratti del proprio volto alla santa di cui verosimilmente condivideva anche il nome. L'atmosfera che spira dal dipinto, dove ogni dettaglio è nitido, consegna allo spettatore una dimensione sacra che si va umanizzando grazie a una messa in scena domestica, riconoscibile, atta a calare nel quotidiano l'esperienza della fede per il tramite di una delle sue figure più emblematiche.³⁰⁰ L'ambiente, forse la soglia di un interno fiorentino, si mostra infatti decontestualizzato rispetto al testo evangelico ma perfettamente aderente alla contingenza storica in cui vivono artista e soggetto-committente, restituendo al contempo una manifestazione di spiritualità personale e un'aspirazione ai valori di cui è portatore il modello preso a riferimento.

Si sa invece per certo che non portava il nome della santa la giovane figlia di Ludovico Capponi che, stando a Vasari, venne ritratta da Pontormo nei panni, eterei, di Maria di Magdala.

298POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 212, suggerisce una somiglianza (piuttosto debole in realtà) con i tratti del volto della celebre Simonetta Vespucci.

299Per questa tipologia di rappresentazioni, col vaso d'unguenti, cfr. M. MOSCO, *La Mirrofora, ovvero la Maddalena col vaso degli unguenti*, in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1986), a cura di M. Mosco, Firenze 1986, pp. 67-72. Sull'opera invece si legga M. BACCI, *Piero di Cosimo*, Milano 1966, pp. 85-86, e EAD., *L'opera completa di Piero di Cosimo*, Milano 1976, p. 92, n. 31.

300MOSCO, *La Mirrofora, ovvero la Maddalena col vaso degli unguenti*, cit. p. 67.

Al medesimo Lodovico fece un quadro di Nostra Donna per la sua camera della medesima maniera, e nella testa d'una Santa Maria Madalena ritrasse una figliola di esso Lodovico, che era bellissima giovane.³⁰¹

Francesca Capponi era nata nel 1511, figlia primogenita di Ludovico – documentato committente del pittore – e Marietta Martelli. Morì diciannovenne, da poco sposa, durante l'assedio di Volterra. Sulla base dell'asserzione dell'aretino molto si è scritto nella speranza di recuperare il dipinto in questione e restituire (tra false piste attributive e copie tra cui destreggiarsi) un volto alla giovane. Che ora pare essere quello convincentemente individuato in una tela, conservata in collezione privata, che si data all'epoca della decorazione della cappella di famiglia in Santa Felicità (fig. 47).³⁰² Al pari della Maddalena di Piero di Cosimo anche qui, retto dalla mano sinistra, fa la sua comparsa il vaso con i balsami. Un'aureola discreta reclama invece spazio, uscendo in parte dal bordo superiore del dipinto. È l'apparenza stessa dell'effigiata, questa volta, accanto al dato scritto a suggerire come si sia di fronte a un ritratto: il quale, se datato correttamente al 1525, ferma sulla tela le fattezze di un'adolescente timida e remissiva. Alla luce del passato burrascoso della santa e di tali innegabili dettagli risulta arduo immaginarlo come dipinto nuziale da ancorare al 1529.³⁰³ Al pari della Margherita di Savoldo, la quotidianità (rappresentata dal libro) viene rotta nel momento in cui l'artista si mette all'opera. Si tratta ovviamente di un artificio che al contempo tuttavia denuncia il forte sapore ritrattistico di siffatte creazioni: gli occhi devono orientarsi verso il pittore e gli abiti di scena (maschera compresa) apparire ordinati. Il gesto della mano destra pare voler sistemare il panneggio dell'ampia veste “come si fa appunto in posa per un ritratto”.³⁰⁴ L'intera figura di Francesca-Maddalena sembra suggerire un disagio forse frutto di una timidezza personale dettata dalla giovane età: la posa obliqua, tipica

301VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VI, p. 261.

302Sulla tela si leggano BERTI, *Pontormo*, cit., p. 102, n. 100; COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., p. 95, n. 55, in cui viene indicata come opera perduta, e n. 55.1 (corredata di immagine che corrisponde al dipinto in questione, localizzata correttamente in collezione privata, ma rubricata come copia di mano di Jacopino del Conte o Jacopo da Empoli), e la scheda di Janet COX-REARICK in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, cit., p. 302, n. C67. Il merito di aver individuato la tela 'corretta' spetta a L. BERTI, *Un ritrovamento: il ritratto di Francesca Capponi del Pontormo*, in «Critica d'Arte», LV, 2-3, 1990, pp. 20-33.

303BERTI, *Un ritrovamento: il ritratto di Francesca Capponi del Pontormo*, cit., 30, da cui ricavo anche le altre notizie biografiche sull'effigiata.

304Ivi, p. 31.

di altre realizzazioni di Pontormo, lo sguardo triste e perso, l'elegante fazzoletto avvolto sulla testa come un turbante che tuttavia permette ai capelli ramati – lunghi e sciolti come detta l'iconografia della santa – di fare la loro comparsa e cadere in morbide ciocche ondulate attorno al collo.

Le ragioni di un dipinto come questo vanno plausibilmente rinvenute in un contesto assolutamente privato, che coinvolge in prima persona – più che l'effigiata – il padre della ragazza.³⁰⁵ L'affetto – di natura anche pratica, se si considera che Francesca sarebbe stata, per esplicita volontà testamentaria, erede delle fortune familiari in caso di morte del fratello – viene visualizzato tramite un'immagine che fonde i tratti, riconoscibilissimi, dell'amata figlia con precise istanze di devozione personale che purtroppo restano sconosciute. In entrambe le opere fiorentine (Piero di Cosimo prima e Jacopo poi) forte è l'impressione di 'pulizia', morale prima ancora che formale, a restituire l'idea di una purezza giovanile la quale non difetta, per formula retorica, di un chiaro accenno alla modestia.

Nulla dello sguardo turbato, ma innocente, fissato da Pontormo resta invece nelle ultime due immagini di donne "in veste di" Maddalena con cui si chiude il breve *excursus* dedicato a tale figura. La prima cade nello stesso scorcio di secolo sebbene paia corretto rinvenirne l'ideazione a Roma. Il *Ritratto di dama in veste di Maddalena*, realizzato da Francesco Ubertini, più noto come il Bachiacca, che si conserva ora alla Galleria Palatina di Firenze, rappresenta di certo uno dei casi più singolari fin qui rintracciati (fig. 48).³⁰⁶ La protagonista della tela – al pari delle precedenti ascrivibile alla categoria della mirrofora – mette in luce il contrasto forte, parte integrante dell'*imagerie* legata alla Maddalena, tra 'auspicata' santità (di nuovo visualizzata tramite il binomio aureola-vaso d'agata) e la messa in scena sontuosa (l'abito ricercato, l'acconciatura elaborata, i gioielli bene in vista).³⁰⁷ Riesce tuttavia anche ad andare oltre. Nel suo sguardo non vi è

305Cfr. POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 213, in cui si ipotizza che sia "stata la bellezza della ragazza a suggerire la sua funzione di modello" (declassando di fatto il criptoritratto ad altro).

306Sulla tela si vedano i contributi di L. NIKOLENKO, *Francesco Ubertini called il Bacchiacca*, New York 1966, pp. 18-19, 51, fig. 48 e di R.G. LA FRANCE, *Bachiacca. Artist of the Medici court*, Firenze 2008, pp. 199-201, da integrare con la scheda curata da Lucia AQUINO in *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale. 1450-1530*, a cura di S. Padovani, Firenze 2014, pp. 97-99.

307A riguardo, si veda la scheda curata da Anna FABRE e Marilena MOSCO in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, cit., pp. 75-76, n. 16, che la inserisce in questa specifica categoria.

contemplazione, spirito penitente o distacco in un'altra dimensione (che si vorrebbe, coerentemente, supporre sia quella sacra). La resa eccentrica – tipica del registro proprio al pittore – restituisce sulla tela il profilo di una fanciulla romana ammiccante in modo quasi sfacciato nel momento in cui sgrana gli occhi, eccessivamente grandi, in direzione dell'osservatore. Come è stato osservato, anche in questo caso un indubbio risalto ritrattistico emerge dalla composizione: la circostanza per cui una parte della critica ha trovato di fatto sgradevoli taluni dettagli fisionomici che la connotano non fa che confermare l'ipotesi.³⁰⁸

Le biografie degli artisti prese in considerazione non intervengono a chiarire il quadro, lasciandoci in eredità un profilo individuale, e un nome, ben preciso a cui ancorare la tela. Una fonte piuttosto attendibile, per quanto – coma si vedrà – romanzata, suggerisce nondimeno una plausibile sebbene indimostrabile soluzione al mistero. Nella *Vita di Benvenuto Cellini*, stampata per la prima volta nel 1728, ma scritta tra 1558 e 1562 (e pertanto prossima agli anni in cui si data la tela), lo scultore fiorentino ricorda aneddoti e episodi della sua lunga esistenza, includendovi anche l'ambiente romano e le proprie frequentazioni. Tra di essi trova posto pure il ricordo di un Bachiacca timido ma sinceramente innamorato della cortigiana Pentesilea, all'epoca alquanto celebre nella capitale.³⁰⁹ A onor del vero, scorrendo il catalogo dell'artista ci si imbatte in più di un'occasione in dame che richiamano da vicino i lineamenti fisionomici della pseudo-Pentesilea.³¹⁰ In nessuna composizione, né di gruppo né ritratto singolo, tuttavia sono riscontrabili la forza e la vitalità dello sguardo complice che la Maddalena palatina, senza pudore o vergogna alcuna, lancia allo spettatore.³¹¹ Al netto di dettami legati alla moda del tempo gli stessi colori dell'abito, in opposizione simbolica prima che

308Se Adolfo Venturi parlava di “volto scialbo e fatuo, con occhi strabici e smisurati, lineamenti asimmetrici, labbra stirate da un arcano sorriso” (A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento. Parte prima*, IX, Milano 1925, p. 410) vi fu al contrario chi trovava la figura “very lovely in color and expression” (cfr. NIKOLENKO, *Francesco Ubertini called il Bacchiacca*, cit., p. 51). Le parole più colorite e vivaci sull'artista restano tuttavia quelle presenti nel breve saggio *Il Bachiacca*, a cura di M. Tinti, Firenze 1925.

309Ho consultato l'edizione ottocentesca, *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino*, a cura di G. Palamede Carpani, Milano 1806, pp. 90-91. Collega per prima il profilo femminile a quello della donna NIKOLENKO, *Francesco Ubertini called il Bacchiacca*, cit., 18-19.

310Dubbi su tale identificazione sono stati sollevati da LA FRANCE, *Bachiacca. Artist of the Medici court*, cit., p. 200, per il quale secondo tale ragionamento, paradossalmente, ogni donna dipinta dal pittore presenterebbe il “Pantasilea's visage”.

311MOSCO, *La Mirrofora, ovvero la Maddalena col vaso degli unguenti*, cit. p. 67.

coloristica, contribuiscono a infondere ambiguità all'opera: mentre il verde alluderebbe alla consueta penitenza, il rosso sarebbe un richiamo al sentimento amoroso.³¹² Se a questo si aggiunge la pelliccia di lince, rubricata nei bestiari medievali quale animale lascivo,³¹³ il quadro si complica non poco. Il vaso con gli unguenti di cui si sarebbe servita recandosi al sepolcro continua a venire mostrato in primo piano, tra le braccia della dama, ma appare ormai svuotato di significato.³¹⁴

Il paradosso semantico che ruota intorno a tale immagine si integra tuttavia di un tassello inaspettato, rinvenuto scorrendo gli inventari medicei. All'inizio del Seicento il dipinto aveva trovato posto all'interno di un inginocchiatoio-reliquiario, sontuosamente decorato. Il valore apotropaico del vaso d'agata – e con esso il richiamo religioso pur sempre sotteso all'effigie di una santa – tornerebbe quindi protagonista, proprio quando sembrava ormai irrimediabilmente perduto, davanti agli occhi di una delle proprietarie, lungo i secoli, della tela. La gentildonna austriaca, che custodiva ed esponeva privatamente nella sua camera da letto nella villa di Poggio Imperiale il curioso dipinto, si chiamava infatti, guarda caso, Maria Maddalena.³¹⁵

Il registro muta di nuovo con l'ultima opera che si guadagna un posto in questa breve galleria dedicata alla figura della santa. Tale caso in realtà costringe a rivedere, alla luce della specifica iconografia in esame, anche alcune considerazioni generali sul criptoritratto. Se fin qui ci si è soffermati sull'individuazione di tratti fisionomici precisi quale spia di un possibile ritratto *velato*, concentrando l'attenzione quindi sul volto, il tema reclama ora anche un'altra prospettiva di lettura. Se si osservano le realizzazioni cinquecentesche costruite intorno alla Maddalena, per esempio quella di Tiziano che si conserva nella stessa Galleria Palatina di Palazzo Pitti, ciò che colpisce l'osservatore e che gli permette un riconoscimento tanto corretto quanto immediato non sono gli attributi (li ricordiamo: il vaso, l'aureola, a volte il libro) ma la sua estrema fisicità

312Vengono letti in questa prospettiva in LA FRANCE, *Bachiacca. Artist of the Medici court*, cit., p. 200.

313AQUINO in *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale. 1450-1530*, cit., p. 100, sulla scorta dei richiami all'animale, tutti dello stesso segno, rinvenibili nei trattatistica medievale.

314“Il vaso degli unguenti potrebbe avere un significato apotropaico perché anticamente l'agata (...) aveva la funzione di guarire dai morsi del serpente. In questo caso il vaso nella mani della Santa potrebbe anche alludere alla vittoria di Cristo sul serpente del peccato originale”: cfr. *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, cit., p. 75.

315AQUINO in *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale. 1450-1530*, cit., p. 97: la proprietaria del dipinto, fra il 1625 e il 1629, fu la granduchessa di Toscana Maria Maddalena d'Austria.

soprattutto nella resa che è stata rubricata sotto la categoria della “penitente”.³¹⁶ Il potenziale erotico, al pari di quello riscontrabile in tante immagini di san Sebastiano, è a tutti gli effetti visibile in filigrana e spetta al pittore renderlo più o meno esplicito. Pare corretto quindi, nell’affrontare l’iconografia, sebbene criptica, di Maddalena, far entrare in campo anche il corpo, molto spesso esibito e sensuale. È quello che sembra fare, tra gli altri, anche Cristofano Allori, nei dintorni del 1610, nel momento in cui allestisce la sua personale versione della Maddalena (*fig. 49*).³¹⁷ Tramanda motivi e circostanze della realizzazione Filippo Baldinucci, e dalle sue parole conviene ripartire.

Dello stesso naturale si servì per uno stupendo quadro di s. Maria Maddalena nel deserto, della quale pure aveva fatto per istudio un altro simil disegno di matita rossa e nera, che si trova anch’esso in casa (d)i Buonarruoti, dietro a cui è scritto dalla stessa mano: *La donna di Cristofano Allori, che stracciata da lui per isdegno fu raccolta, e rimessa insieme da me, servì per una s. Maria Maddalena fatta per il sig. Alberto de’ Bardi*.³¹⁸

La Mazzafirra, ovvero “la donna di Cristofano Allori” con cui il pittore intesserà una relazione tanto passionale quanto burrascosa, tornerà da protagonista in almeno un altro criptoritratto dell’artista e forse si deve a tali risvolti di natura personale la costruzione di un’immagine così potente. Non c’è ovviamente più spazio per il vaso d’unguenti e l’aureola. A dominare la tela sono lo sguardo più languido e sospeso che pentito della donna, e i suoi lunghissimi capelli a coprire, con poco successo, un corpo ostentatamente esibito. L’intimità di Piero di Cosimo, riflesso della quotidianità della donna immortalata verosimilmente nella sua casa, diviene qui reale, corporea, mostrata a tutta tela. La novità, va detto subito, non risiede nella nudità in cui si cala l’ispiratrice

³¹⁶Riflette su tale tipologia “sensuale” A. GENTILI, *La bilancia dell’arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma 2009, pp. 187- 198. Una serie relativa a questa tipologia di immagini, atta a individuarne capostipiti e derivazioni in un contesto di ambigua problematicità, era stata in precedenza approntata da W.R. REARICK, *Le “Maddalene penitenti” di Tiziano*, in «Arte Veneta», 58, 2001, pp. 23-41.

³¹⁷Sulla tela, *in primis*, si vedano C. PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze 1982, pp. 52-53, 66-68, 130; C. DEL BRAVO, *Su Cristofano Allori*, in «Paragone», 18, 1967, 205, pp. 68-83: 74-75, e la scheda curata da M.L. CHAPPELL in *Cristofano Allori*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle nicchie, 1984), a cura di M.L. Chappell, Firenze 1984, pp. 82-83, n. 26. Alcuni spunti di riflessione, alla luce della produzione del pittore, si possono leggere anche in M. CHIARINI, *In margine a Cristofano Allori*, in «Arte cristiana», n.s., 696, 1983, pp. 187-190.

³¹⁸BALDINUCCI, *Notizie de’ Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., III, p. 728.

di tale immagine “in veste di” Maddalena, figura che si prestava iconograficamente a rappresentazioni discinte. Essa è invece la prima, all’interno della serie individuata, a vestire i panni della “penitente” e quindi a mostrarsi con le abbondanti chiome disfatte: l’impressione tuttavia è che queste, invece di alludere al *pathos* della contrizione, siano più un chiaro rimando a un’esistenza disordinata. Così come disturbante, in quanto non allineata alle prescrizioni moralistiche dell’epoca, doveva apparire un’effigie (per certi versi quasi un’epifania), da ogni punto di vista, tanto scoperta.³¹⁹

Le ultime due dame prese in considerazione condividono, oltre al ruolo della Maddalena, quello di compagne (o auspiccate tali) del pittore. Non si intende assolutamente alludere che questo comporti un’immediata e volgare associazione tra le amanti in questione e la protettrice delle peccatrici per professione.³²⁰ Eppure, se la figura del Bachiacca poteva essere scambiata più per un’incantatrice che per una santa, quella di Allori ricorda da vicino – anche nella posa – una Venere. L’ambiguità iconografica scompare e con essa ogni spinta religiosa e autentico tormento: l’effigie, di segno opposto rispetto a quella dalla quale si era partiti, è a suo modo palese, malgrado la maschera.³²¹

Un solo profilo di santa, abile a declinarsi in molteplici maschere destinate ad altrettante donne diverse. In un percorso di ricerca che si muove nell’ottica di leggere la consuetudine, che emerge in filigrana, dai travestimenti in vesti altrui, la figura polimorfica di Maddalena non poteva che ritagliarsi un ruolo di primissimo piano.

III.3.6 Tra santità e autopromozione

La promozione della statura professionale dell’artista è passata sovente anche attraverso la pratica dell’autoritrarsi e, come si è già avuto in parte modo di vedere, di frequente si

319Sulle indicazioni in nome del “decoro”, cfr. PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, cit., pp. 66-68. Baldinucci prosegue il suo racconto narrando di come della tela, giudicata fra altre “eccellentissima”, venne commissionata a Jacopo Ligozzi una copia destinata al Cardinale Carlo de’ Medici. La sua nudità tuttavia risultava non ‘idonea’ per la stanza che avrebbe dovuto ospitarla e si provvide a coprirla con “un certo panno”, cfr. BALDINUCCI, *Notizie de’ Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., III, pp. 728-729.

320Di aspetto da “cortigiana” si parla nella scheda curata da Anna FABRE e Marilena MOSCO in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, cit., p. 75.

321Carlo Del Bravo vi coglie “il valore di simbolo del tremore indomito e commovente della sensualità perseguitata dalla ragione”, cfr. DEL BRAVO, *Su Cristofano Allori*, cit., p. 75. Va peraltro precisato come le immagini “in veste di” Maddalena avranno una lunghissima eco, soprattutto a Firenze per mano di Carlo Dolci e Justus Sustermans, per tutto il Seicento.

è scelto di farlo celati, ma ben riconoscibili, in panni altrui. Non sono sfuggiti a tale tentazione, tra gli altri, diversi pittori (e alcune pittrici), che hanno optato per prestare i propri tratti ai profili di santi presenti nelle loro opere. Purtroppo, e va sottolineato subito, in molti casi non è stato possibile risalire alle ragioni profonde alla base di tali mascheramenti: se a prevalere sia stata cioè l'occasione legata a una particolare committenza o, viceversa, sia riscontrabile e documentata una spiccata devozione manifestata dall'artista verso una determinata figura di martire, tanto da sentire l'esigenza di ibridare il proprio vissuto a quello, ben più alto, che si stava fermando sulla tela.

A differenza dei tantissimi autoritratti attestati in età moderna in cui, in nome di un'auspicata elevazione del proprio paradigma professionale, vengono esibiti – accanto al volto riconoscibile – gli strumenti di lavoro, in queste occorrenze non compaiono mai segni distintivi legati al mestiere (pennelli, tele, ambientazione nello studio, uno specchio da intendere sia come *medium* che, al contempo, quale attestato di verosimiglianza per una resa “al naturale”).³²² Fa eccezione in questo panorama e merita quindi di essere richiamata in apertura la consuetudine di autoritrarsi nei panni di san Luca, che fu secondo la leggenda il primo pittore a cui venne concesso d'immortalare la Vergine, sebbene non mediante una visione diretta ma tramite apparizione miracolosa. Il desiderio di omaggiare l'illustre predecessore, e al

tempo stesso di nobilitare la propria statura artistica, si fondeva alla circostanza per cui a partire dal Cinquecento in Italia, ma già nel Quattrocento in terra fiamminga, all'evangelista – a cui era riconosciuto, per ovvie ragioni, anche il ruolo di patrono dei pittori – venivano intitolate associazioni e confraternite artistiche. È il caso per esempio della “Compagnia e Fraternità dei Pittori” che sorse a Firenze nel 1530 nel nome, per l'appunto, di san Luca.³²³ Al tempo di Vasari la congregazione si trasferì nel chiostro della Santissima Annunziata dove, a partire dal 1564 lo stesso aretino iniziò ad

³²²Sul tema si leggano le considerazioni (che includono anche alcuni casi criptici) di WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, cit., pp. 149-154, e CONTI, *L'evoluzione dell'artista*, cit., pp. 117-223.

³²³A riguardo si leggano C. LIMENTANI VIRDIS, *Qualche considerazione sull'iconografia di san Luca*, in *Luca evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano 2000-2001), a cura di G. Mariani Canova, Padova 2000, pp. 111-121: 116, e il recente contributo di J. CHIPPS SMITH, *Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso*, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2018), a cura di B. Aikema e A.J. Martin, Milano 2018, pp. 57-65.

affrescare un'immagine dell'evangelista impegnato a ritrarre la Madonna (*fig. 50*).³²⁴ Come da tradizione, e come è logico aspettarsi, la Vergine non figura come una modello "al naturale" (per usare le parole delle fonti) ma appare quale visione su una nuvola circondata da angeli. Se il pittore è vestito all'antica, moderno, nel senso di cinquecentesco, è invece il contesto in cui ha luogo la seduta di posa. Due altri personaggi, forse pittori anche loro, osservano il gruppo sacro e la sua riproduzione sulla tela. Sullo sfondo qualcuno è impegnato in occupazioni diverse, ma sempre attinenti con i compiti di bottega. Sembra quindi a tutti gli effetti un *atelier* del Rinascimento se non fosse per il profilo altissimo della modella che vi ha fatto garbatamente irruzione.

Se si confronta però il viso del santo con le effigi che ci sono rimaste di Vasari, come ad esempio l'*Autoritratto* datato all'incirca agli stessi anni che si conserva ora agli Uffizi, ci si rende facilmente conto di come sotto le sembianze di san Luca ci siano buone ragioni di ritenere che si celi il pittore in persona (*fig. 51*).³²⁵ E malgrado il silenzio dell'aretino stesso in relazione all'affresco, questo è travestimento, per certi versi, 'scontato', nel momento in cui si scelgono i panni di colui che, a tutti gli effetti, era il pittore per antonomasia.³²⁶

Tale identificazione tra l'altro fungeva anche da legittimazione profonda, giocata su di un doppio binario: per il pittore, cui veniva così permesso di accostarsi ai soggetti sacri come aveva osato fare l'evangelista; ma anche per la Chiesa stessa nel momento in cui – in piena Controriforma e con lo spettro incombente e mai sopito dell'iconoclastia – poteva vantare e mettere in campo un argomento di autorità, a proprio favore, nel giustificare la realizzazione e la fruizione di immagini sacre.³²⁷ Nella figura di Luca-

324Sull'affresco si veda BALDINI, *Giorgio Vasari pittore "senza stento"*, cit., pp. 187-188.

325Il merito del riconoscimento del volto spetta a P. BAROCCHI, *I complementi al Vasari pittore*, in «Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'», XXVIII, 1963-1964, pp. 253-309: 267; contestualizza l'autoritratto "programmatico" in figura di san Luca ora anche M. SFRAMELI, *"Consacrati all'eternità dalle loro stesse mani". La collezione di autoritratti di Leopoldo de' Medici*, in *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, cit., pp. 27-37: 27-28. Per un confronto con l'opera agli Uffizi si veda la scheda di Alessandro CECCHI in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari-Sottochiesa di San Francesco, 1981), a cura di L. Corti, M. Daly Davies, Firenze 1981, pp. 311-312, n. 4.

326Per certi versi affine a quelli che John Shearman definisce ritratti astratti "nel loro atto creativo": cfr. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, cit., pp. 130-131.

327Sulla fortuna della figura di san Luca dopo il concilio di Trento e l'utilizzo che venne fatto della sua effigie contro la condanna, da parte dei Riformatori, dell'uso delle immagini (e più in generale come

Vasari si incarna quindi in modo indelebile il sodalizio tra l'arte e la fede, *in persona* di Luca Evangelista “prototipo del pittore devoto”.³²⁸ Se si rileggono, in controluce, i passi dello storiografo disseminati all'interno delle *Vite* in relazione alla statura dell'artista, definito a più riprese “novello creatore”, vi si può scorgere, in ultima istanza, anche una giustificazione a poterle trattare entrambe. La maschera dell'evangelista si presentava perfetta pure dal punto di vista dell'emancipazione del ruolo dell'artista all'interno della società: identificarsi nella figura di un individuo che oltre che *pictor* era anche *doctus* (e in tali vesti intellettuali si era presentato già Taddeo di Bartolo) – in quanto autore di uno dei Vangeli – significava rivendicare per se stessi il ruolo dell'umanista conoscitore delle lettere e per la propria professione lo *status* di arte liberale (e non solo, quindi, manuale).³²⁹

L'esaltazione e il desiderio di emancipazione professionale, che non vengono mai a mancare in queste realizzazioni criptiche, passano tuttavia nella maggior parte dei casi attraverso forme di auto-esposizione che coinvolgono principalmente l'uomo e la sua

argomento contro l'iconoclastia) si vedano M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, pp. 329-355; ID., *San Luca: il pittore dei pittori*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma 2004, pp. 3-11; A. NANTE, *Luca evangelista. Fatti iconografici nella pittura italiana dal Tre al Settecento*, in *Luca evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, cit., pp. 187-204, e O. CALABRESE, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, s.l. 2010, pp. 85-90.

328 Tesi ribadita in NANTE, *Luca evangelista. Fatti iconografici nella pittura italiana dal Tre al Settecento*, cit., p. 193. In merito però si legga anche A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, in *Lavinia Fontana. 1552-1614*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 1994), a cura di V. Fortunati, Milano 1994, pp. 37-51: 41. Così Lomazzo, nel 1584, all'interno del *Trattato*: “E doppo Cristo abbiamo da riverire Santo Luca Evangelista, che ci ha lasciato scoltito di sua mano il ritratto della Vergine Maria col suo figliolo in braccio a Roma” (cfr. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., III, p. 2747).

329 L'iconografia del 'cripto-san Luca', come detto, non nasce in Italia ma in quei Paesi, per esempio le Fiandre, nei quali si arrivò prima a forme di confraternite come quella fiorentina (o la successiva che si organizzò a Roma). A tal riguardo non pare errato pertanto poter scorgere un ritratto *nascosto* in tale ambito in quello che può essere considerato il capostipite della serie. Si tratta del *San Luca che dipinge la Vergine* di Rogier van der Weyden ora al Museum of Fine Arts di Boston ma ideato per la cappella di san Luca nella chiesa in cui in seguito il pittore venne sepolto. Dell'opera, datata tra 1435 e 1450, esistono diverse varianti ma in tutte si replica l'interno domestico (allo studio dell'artista sembra essersi sostituita una dimora cittadina con grandi finestre che aprono sul paesaggio) e la posizione di tre quarti del pittore il cui volto tradisce piuttosto chiaramente istanze ritrattistiche. Non compare mai, ma la sua assenza non si percepisce, l'aureola a coronare il capo del santo in quanto la dimensione extra-umana dell'evento viene già convogliata dalla presenza modesta della Vergine “in posa”. Per una panoramica di tali realizzazioni al Nord delle Alpi si leggano LIMENTANI VIRDIS, *Qualche considerazione sull'iconografia di san Luca*, cit., p. 116; CALABRESE, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, cit., pp. 86-88, e CHIPPS SMITH, *Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso*, cit., pp. 57-65.

interiorità. Il palesarsi del pittore sulla scena poteva, e doveva, nel caso di un autoritratto *mascherato*, servirsi di una nuova immagine di sé, molto spesso creata *ad hoc* per l'occasione. I casi sono molteplici e tutti piuttosto celebri. Vale però la pena ripercorrerne alcuni, meno battuti dalla critica o pregevoli in virtù della loro singolarità, per sondare come anche in questo frangente le opzioni e le soluzioni adottate siano, a loro modo, tutte originali.

Stando alle fonti, Pordenone colse al volo l'opportunità di fissare i tratti del proprio volto nell'imponente immagine di san Rocco chiamata a decorare una delle facce del pilastro ottagonale che, nel duomo della sua città natale, immette nella cappella Montereale-Mantica (*fig. 52*).³³⁰ Lo spazio a disposizione era prestigioso e le architetture alle spalle del profilo del martire, di stampo classicheggiante, oltre alla posa "fotografica" con gli occhi rivolti verso lo spettatore, offrivano al pittore la stessa opportunità di autopresentarsi che avrebbe consentito un più tradizionale pannello laterale di polittico. La voce narrante dell'episodio è Ridolfi il quale, stranamente sintetico ("Evvi in altra parte la figura di San Rocco in cui si ritrasse il Pittore, come dicono egli facesse in molte simili immagini").³³¹ purtroppo – escluso l'accento a una pratica ritrattistica non estranea al Pordenone, ma non per questo sempre in abiti criptici – non fornisce dati ulteriori che aiutino a comprendere le motivazioni sottese a tale travestimento sacro.

È Vasari stesso invece in due occasioni diverse, e distinte da quella miniera inesauribile di informazioni che sono le *Vite*, a ricordare il doppio mascheramento che lo vide protagonista, assieme alla giovane moglie Niccolosa Bacci, sull'altare della cappella di famiglia nella pieve di Santa Maria ad Arezzo (*fig. 53*). L'opera, ora nella badia delle Sante Flora e Lucilla, venne completata, assieme al resto della decorazione pittorica, nell'aprile del 1563.³³² Trattandosi di un altare commemorativo della casata, accanto ad alcune pale con soggetti consueti per una chiesa – quali immagini della Carità, una

330 "Nel San Rocco affrescato su uno dei pilastri ottagonali del Duomo di Pordenone si riconosce, per tradizione, l'autoritratto del pittore", cfr. C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988, pp. 68-69:68, n. 13.

331 RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, p. 117.

332 Dopo un breve, ma corretto, accenno alla chiave criptica in T.S.R. BOASE, *Giorgio Vasari. The man and the book*, Princeton 1979, p. 172, fig. 111, dell'opera si sono occupati M. DALY DAVIES in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, cit., pp. 309-310, n. 2c e Alessandro CECCHI in *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, cit., p. 210, n. 55.

Vergine Assunta e un *San Giorgio a cavallo* (soggetto non scontato anche per altri motivi) – vi avevano trovato posto alcuni ritratti degli avi del pittore frammezzati ad altri richiami simbolici alla famiglia.³³³ Per se stesso e la consorte Vasari optò per un criptoritratto a figura intera (di profilo lei, frontale lui), con tanto di aureola a cingere i loro volti. Niccolosa Bacci interpreta il ruolo di Maria Maddalena ed esibisce, per l'occasione, il consueto vaso con gli unguenti; per sé lo storiografo scelse invece i panni di san Lazzaro. Un confronto con gli autoritratti che ci sono pervenuti dell'aretino, tra tutti quello già richiamato ora agli Uffizi, non fa che confermare quanto la destinazione dell'opera già indicava chiaramente:³³⁴ i capelli arruffati e una folta barba contornano il volto del pittore così come siamo ormai abituati a (ri)conoscerlo, lasciando in vista gli occhi acuti e la fronte alta.³³⁵

In questo caso la parola scritta viene in soccorso all'osservatore favorendo la corretta lettura di un'iconografia (almeno quella relativa a san Lazzaro) tutt'altro che immediata, e facendo al contempo luce sulle ragioni, in prima battuta piuttosto oscure, alla base di tali opzioni ritrattistiche. La presenza tra gli antenati di Vasari di un Lazzaro pittore – ricordato nelle *Vite* come molto amico di Piero della Francesca e seppellito, così come poi sarà per Giorgio e la moglie Cosina, nella medesima chiesa – può giustificare la convocazione proprio di tale santo.³³⁶ Al pari, il fatto che le ossa della madre del pittore, che si chiamava Maddalena, avessero anch'esse trovato sepoltura nello stesso edificio potrebbe chiarire il travestimento ideato per la moglie. All'interno della grandiosa macchina d'altare, progettata con precisione e cura dall'aretino, veniva così messo in scena un triplo omaggio incrociato: la famiglia Vasari poteva infatti vantare ed esibire, accanto ai ritratti "palesi" riservati ai suoi membri più eminenti, un'allusione simbolica attraverso i soggetti sacri scelti con cura a decorare l'altare (e il *San Giorgio* è rimando al nome di battesimo di più di un componente maschile del casato). Ma poteva giovare anche di un altro richiamo, da realizzarsi per il tramite delle figure dei santi protettori di

333 Per una descrizione completa della macchina d'altare allestita dall'aretino e portata a termine con l'aiuto del Poppi e dello Stradano si vedano L. CORTI, *Giorgio Vasari. Catalogo completo*, Firenze 1989, pp. 109-110 e BALDINI, *Giorgio Vasari pittore "senza stento"*, cit., 185-187.

334 Sull'opera agli Uffizi basti la scheda di Alessandro CECCHI in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, cit., pp. 311-312, n. 4.

335 "La sua effigie appare viva e brillante", cfr. CECCHI in *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, cit., p. 210.

336 A cui lo storiografo dedica una delle sue biografie: cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, pp. 553-559.

cui si portava il nome, adombrate nelle effigi mascherate. Il tutto nel solco di una tradizione artistica orgogliosamente familiare, protrattasi di generazione in generazione. A cui forse non era estraneo, adombrato nella scelta di calarsi nei panni di colui che torna in vita dopo la morte, un personale (e devotissimo) auspicio da visualizzarsi lì dove avrebbero riposato le proprie ossa.

Pare invece essersi orientata verso l'effigie di santa Caterina Barbara Longhi, allorquando – verosimilmente sul finire degli anni '70 del Cinquecento – approntò il proprio autoritratto (*fig. 54*). Della tela esistono numerose versioni. Oltre a quella ricordata nella presente occasione, che si conserva presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna,³³⁷ ve ne sono almeno altre due: una a Ravenna e l'altra a Bucarest.³³⁸ In tutte le varianti, che differiscono per l'angolazione del volto e la posizione delle mani, la santa si presenta di profilo con il capo però significativamente girato di tre quarti in modo da poter fissare negli occhi lo spettatore. La ruota uncinata, sotto la mano sinistra, e la palma del martirio esibita nella destra la connotano inequivocabilmente come la martire di Alessandria.

Che dalla tela traspiri un chiaro intento ritrattistico è apparso palese sin dall'Ottocento quando si è messa in relazione la *silhouette* della santa con il profilo femminile della pittrice verosimilmente inserito dal padre, Luca Longhi, nell'episodio delle *Nozze di Cana* per il refettorio dei monaci camaldolesi di Classe (*fig. 55*). Nel brano pittorico, un singolare olio su muro, il Longhi – fondatore della celebre bottega emiliana nella quale si formò anche la figlia – diede mostra della propria maestria inserendo nell'opera i volti di alcuni personaggi dotti e di rilievo nella Ravenna di fine secolo.³³⁹ Tra i quali

337Per la versione di Bologna si leggano le schede di Giordano VIROLI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, cit., pp. 214-215, n. 153, e quella curata per il catalogo della *Pinacoteca comunale di Ravenna*, a cura di N. Ceroni, Roma 1993, pp. 97-98. Lo studioso la discute poi in *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara. Pittori ravvenati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna 2000, pp. 194-195, n. 112.

338 Sulle tele a Ravenna e Bucarest, cfr. VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara. Pittori ravvenati (sec. XVI-XVII)*, cit., rispettivamente alle p. 196 (n. 115) e pp. 197-198 (n. 117).

339Le abilità di ritrattista del Longhi sono ricordate pure da Vasari: "Maestro Luca de' Longhi ravignano, uomo di natura buono, quieto e studioso, ha fatto nella sua patria di Ravenna e per di fuori molte tavole a olio e ritratti di naturale bellissimi": cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, p. 420. Sull'affresco ravennate si legga ancora VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara. Pittori ravvenati (sec. XVI-XVII)*, cit., pp. 92-93, n. 57. Verosimilmente il pittore stesso realizzò un ritratto della figlia in veste di santa Caterina come attesta la tela che si conserva alla Pinacoteca Comunale di Ravenna (attribuitagli), cfr. *ivi*, p. 92, n. 56. Si ribadisce infine un'identità tra le due donne nella scheda curata sempre da Viroli in *Pinacoteca comunale di Ravenna*, cit., p. 99, n. 131.

compaiono significativamente anche la propria effigie e quella dei figli. La posa della giovane, che si sporge dalla tavola imbandita come se fosse stata improvvisamente chiamata (il consueto “mettersi in posa” già visto per la dama di Savoldo e, in misura minore, la Maddalena del Pontorno), sembra quasi sovrapponibile a quella realizzata dalla figlia, che volge allo stesso modo il proprio volto nella piccola tela bolognese (all'apparenza destinata a devozione privata).

Se il confronto fisionomico tra le due effigi sembra avvalorare tale suggerimento identificativo, viene spontaneo a questo punto chiedersi perché Barbara abbia deciso di calarsi nei panni di Caterina invece di quelli della santa omonima, sottraendosi in tal modo un riconoscimento più immediato che avrebbe aggiunto parimenti un ulteriore motivo di elogio alla sua statura di artista. In realtà il mascheramento funziona, come è stato giustamente osservato, anche in virtù della “meraviglia” e dello stupore che doveva suscitare un'immagine di questo tipo, nel momento in cui veniva associata alla singolare presenza di una pittrice talentuosa nell'Italia di fine Cinquecento.³⁴⁰ La quale qui lavora, tramite codice agiografico *altro*, per similitudine colta: come santa Caterina aveva sbalordito, grazie alla sua preparazione erudita, i dotti fino ad averne la meglio, così Barbara poteva meravigliare e lasciare stupiti i pedanti esperti che frequentavano i circoli culturali dell'epoca.³⁴¹

Il camuffamento si spiega però anche sotto un'altra prospettiva di lettura che cala il ritratto (e l'autoritratto), soprattutto quelli realizzati da mani femminili, nel contesto dell'epoca e ne riflette codici e spunti religiosi ma anche letterari che pertengono in prima battuta al comportamento quanto al decoro. Come già sottolineato per i ritratti “in veste di” santi che celano profili di religiosi ben riconoscibili, il rischio di uscire da un'auspicata umiltà in nome di una terrena, ma deprecabile, vanagloria era sempre in agguato. E il peso della ricaduta – possiamo quasi sentir riecheggiare le parole riprovevoli della Chiesa ricordate in apertura – sarebbe stato ancor più forte nel caso di

340Analizza e contestualizza il caso 'anomalo' di Barbara Longhi GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, cit., pp. 47-49. Sul tema, anche C.P. MURPHY, *Lavinia Fontana. A painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, London-New Haven 2003, pp. 13-48.

341“Caterina d'Alessandria, protettrice delle giovani, è la santa aristocratica, modello raffinato di quella educazione per la donna colta che si era andato sempre più definendo dal trattato di Baldassarre Castiglione in poi.” cfr. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, cit., p. 49.

un autoritratto femminile. Ecco quindi che Barbara, dimostrandosi oltre che talentuosa anche accorta e colta, elabora la soluzione perfetta nel momento in cui “la tipologia ritrattistica e l’evidenza fisionomica sono segnali percepibili per allusione, in seconda battuta. Con la santa Caterina-autoritratto si ha il caso di una Barbara Longhi che “inventa” una nuova “figura” di sé” e in tal modo si sottrae al peccato di vanità”.³⁴²

L’iconografia di santa Barbara, ‘scartata’ dalla Longhi, torna tuttavia in gioco, in modo inaspettato, per opera di Malvasia. E, non a caso, in relazione ad un’altra pittrice di area emiliana. Di Lavinia Fontana, che produsse durante tutta la sua vita una nutrita serie di autoritratti (tutti, a proprio modo, significativi), lo storiografo scelse per l’immagine da apporre in apertura del medaglione a lei dedicato nella *Felsina pittrice*, forse per ovviare al fatto che al momento non ne aveva uno a disposizione, quello che a tutti gli effetti si connota come un criptoritratto (*fig. 56*).³⁴³

Né meno sono preziosi, per di mano d’una donna, quelle poche tavole, che di lei si vedono in qualcuna delle nostre chiese. [...] Le graziosissime cinque Santine sotto Chiesa, nel Confessio de’ RR. Monaci Olivetani, a San Michele in Bosco, e in una delle quali, che a noi ha servito per ricavarlo e qui anteporlo come si è veduto, fece il suo ritratto, ponendovi presso a’ piedi il proprio nome e l’anno che le dipinse, in questa forma: LAV. FON. FA 1601.³⁴⁴

L’effigie da cui fu tratta la xilografia riproduce infatti proprio il profilo della martire collocato a sinistra nella piccola pala con l’*Apparizione della Madonna col Bambino alle sante Caterina d’Alessandria, Margherita, Agnese, Orsola e Barbara* ora alla Pinacoteca di Bologna, riconoscibile in quello di santa Barbara grazie alla presenza della torre alle sue spalle (*fig. 57*).³⁴⁵ Va ammesso che il volto, a cui non è estraneo un

342GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, cit., p. 49.

343Ivi, pp. 37-51, in cui oltre a un’ampia casistica in merito agli autoritratti della pittrice si tracciano le coordinate di un fenomeno che accomunava Lavinia ad altre artiste emiliane dell’epoca. Una rassegna ‘ragionata’ intorno ai volti della Fontana è presente in B. BOHN, *Female self-portraiture in early modern Bologna*, in «Renaissance Studies», 18, 2004, II, pp. 251-255.

344MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi*, cit., I, p. 178.

345Per la tela si rimanda a M.T. CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese “pittora singolare” 1552-1614*, Milano 1989, pp. 198-199, n. 91, e alle schede di Irene GRAZIANI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, cit., p. 214, n. 152, e in *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, Catalogo della mostra (Washington, The National Museum of Women in arts,

intento ritrattistico, potrebbe essere quello di una dama appartenente alla famiglia responsabile della committenza dell'opera. Nulla lo ancora con precisione alla figura di Lavinia, restituendo un'immagine *standard* di donna (più giovane rispetto all'età della pittrice a quella data)³⁴⁶ che posa di tre quarti con i capelli raccolti.³⁴⁷ Quanto vi è di apparentemente arbitrario nell'operazione allestita da Malvasia rappresenta tuttavia un'ulteriore tessera a ricomporre un quadro nel quale – auspicato o reale che sia – il ritratto mascherato è parte integrante dell'orizzonte artistico e di pensiero degli uomini dell'epoca.

Il caso di Barbara Longhi, con il suo portato di immedesimazione personale e colta, viene a cadere negli stessi anni di un altro celebre camuffamento, caratterizzato però da una ben diversa temperatura emotiva. Uno dei mascheramenti scelti dall'anziano Tiziano, quasi un *alter ego* dell'artista da vecchio, non ha più nulla a che vedere con la spinta (auto)promozionale, personale o di famiglia, o il desiderio di affermazione. Al cadorino, sullo scadere del terzo quarto del Cinquecento non servivano altre immagini che offrissero al pubblico preparato dei possibili committenti una resa dei tratti del proprio volto. E di tali effigi, beninteso, il pittore si era già premurato di offrirne alcune tra cui la perfetta, dal punto di vista professionale e di *marketing*, versione dell'*Autoritratto* ora a Berlino (o la parimenti significativa immagine al Prado di Madrid) (*fig. 58*).³⁴⁸ A questa autorappresentazione basterà rifarsi per scovare una stringente affinità fisionomica con tutte le maschere verso cui opterà Tiziano negli anni.

Al limitare della propria esistenza l'uomo, non più e non solo il pittore – a cui resta tuttavia il merito altissima dell'*inventio* – riflette sulla sua condizione di essere debole e, naturalmente, incamminato verso la fine del proprio percorso su questa terra. I dipinti

1998), a cura di V. Fortunati, Milano 1998, p. 102, n. 27.

346CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare" 1552-1614*, cit., p. 199.

347GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, cit., p. 50.

348A riguardo si vedano le schede curate da Miguel FALOMIR in *Tiziano*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado 2003), a cura di M. Falomir, Madrid 2003, p. 272, n. 53 e Luisa ATTARDI in *Tiziano*, cit., 2013, pp. 262-264, n. 39. Per il dipinto a Berlino basti la scheda della stessa autrice *ivi*, pp. 248-251. Le due tele vengono ragionate in parallelo in REARICK, *The venetian Selfportrait*, cit., pp. 167-168, e in WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, cit., pp. 159-167 (in cui si sottolinea la "doppia" natura attraverso la quale Tiziano amava mostrarsi nei suoi autoritratti "palesi", al contempo pittore e cavaliere).

religiosi diventano quindi, in talune occasioni, terreni narrativi ideali nei quali inscenare il proprio profondissimo dialogo con la fede grazie al tramite di una figura con la quale, è scontato sottolinearlo, Tiziano doveva provare un'autentica contiguità in termini di pensiero e sentire. È infatti ai lineamenti dello stanco e magro san Gerolamo della collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid che egli affida i tratti del proprio volto (*fig. 59*).³⁴⁹ E lo fa optando per l'asceta, l'eremita nel deserto, circondato da pochi attributi significativi, scartando quindi a priori la tranquilla riproposizione dell'umanista nello studio protetto dai libri e dagli strumenti della conoscenza. Già la scelta, se osservata mettendo in controluce il san Gerolamo di Antonello da Messina, rivela differenze abissali, indici di un modo di accostarsi al tema personalissimo.³⁵⁰ Eppure si tratta, almeno sulla carta, della stessa maschera agiografica. Il pittore incarna, in senso tutt'altro che metaforico, l'uomo solo, conscio della propria debolezza che deriva dall'età (la tela si data al 1575) mentre si pone, quasi nudo, di fronte al divino. Ma non si tratta più di una nudità eroica o salvifica, al pari di tante rappresentazioni di martiri che preludono alla vita eterna. L'adesione, che si fa immedesimazione, si gioca tutta nel solco della penitenza e di un dialogo con il creatore (tramite il crocifisso), in cui il confine tra Tiziano e Gerolamo non esiste più, perché i due sono, in ultima istanza, la stessa persona.³⁵¹

349Oltre a *Museo Thyssen-Bornemisza*, 2 voll., *I. Old Masters*, a cura di M. Borobia, Madrid 2009, pp. 178-179, sulla tela si leggano le schede curate da Miguel FALOMIR in *Tiziano*, cit., 2003, p. 284, n. 59, e da Valentina SAPIENZA in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum-Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2007-2008), a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 2007, pp. 301-302, n. 3.18. In merito ai criptoritratti che coinvolgono in prima persona Tiziano molto ha scritto negli anni Augusto Gentili. Il primo rimando per cogliere le ragioni di questi travestimenti, tutti molto sentiti e a tratti quasi drammatici, è quindi a A. GENTILI, *Tiziano e la religione*, in *Titian 500*, Atti del convegno (Washington, 1990), a cura di J. Manca, Washington 1993, pp. 146-165; ID. *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, in «Studi Tizianeschi», 1, 2003, pp. 9-18: 13-17, da integrare con ID., *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, cit., pp. 239-245: 241-243; da ultimo ID., *Problemi dell'ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, Catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona-Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 135-143, e ID., *Descrizioni per il grande vecchio. Quadri finiti, infiniti, non finiti (veri e finti), e le ragioni dell'iconologia*, in «Venezia Cinquecento», XVIII, 2008, 36, pp. 197-230: 200.

350L'opera non ha infatti un destinatario come ricorda Augusto Gentili: “ Se vogliamo invece il quadro di Tiziano, dobbiamo cercarlo tra quelli “non finiti”, senza commissione e senza storia”; cfr. *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, cit. p. 243.

351Ivi, p. 243, in cui oltre a formulare una lettura in senso criptico dell'opera si propone un confronto con le altre varianti sul tema del San Gerolamo realizzate dal pittore tra il 1557-1560 (per la Pinacoteca di Brera a Milano) e il 1575 (per l'Escorial).

Ciò che qui non viene ancora a cadere è il distacco, riverente e obbligato, tra l'eremita e la divinità. Tale distanza, ancora esistente nella tela di Madrid, ovviamente non doveva apparire convincente agli occhi del pittore che, in uno slancio mistico e al tempo stesso umanissimo, riprende la medesima figura in controparte e la/si cala nella *Pietà* dell'Accademia (fig. 60).³⁵² La solitudine del santo nel deserto si replica nella pala, ma qui egli trova un interlocutore che sebbene non più di questa terra, appare all'artista come l'unico in grado di fornirgli le risposte di cui ha bisogno.³⁵³ È un quadro corale che ha tuttavia, innegabilmente, il suo fulcro proprio in quel dialogo ravvicinato, allorquando si fa addirittura contatto – Gerolamo sta sostenendo la mano di Cristo o vi si aggrappa? – tra il vecchio pittore che sta portando a termine la propria esistenza e il Cristo, che ha invece appena esalato l'ultimo respiro.³⁵⁴

L'esperienza di Tiziano tocca vertici introspettivi che difficilmente saranno poi replicati. Con lui si arriva a comprendere come la maschera criptica non annulli mai colui che vi si cela ma si sappia trasformare in strumento perfetto non solo per conferire visibilità, ma anche, e soprattutto, per restituire la partecipazione emotiva e l'interiorità più autentica di chi decise di indossarla.³⁵⁵

Vi furono tuttavia anche un paio di occasioni, che condividono con le realizzazioni del cadorino un'intensa immedesimazione nei panni di san Gerolamo, nelle quali si osò lavorare per scarti iconografici restituendo su tela due singolari soluzioni di compromesso che hanno nella veste criptica il loro carattere essenziale. L'iconografia del santo si giocava solitamente di fatto su due possibili traiettorie: una, per certi versi, tranquilla soluzione "dotta" – chiamata a dare visibilità al Padre della Chiesa che,

352 Sull'opera si vedano la scheda di Giovanna NEPI SCIRE' in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, cit., pp. 308-311, n. 3.20; GENTILI, *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, cit., p. 244, e ID., *Descrizioni per il grande vecchio. Quadri finiti, infiniti, non finiti (veri e finti), e le ragioni dell'iconologia*, cit., p. 228.

353 "La Pietà è il risultato finale della sconfitta, una scena di morte che coinvolge direttamente e concretamente Tiziano – per la destinazione dell'opera e per l'autoritratto come san Gerolamo – nel dramma della sepoltura.", cfr. A. GENTILI, *Tiziano e il non finito*, in «Venezia Cinquecento», II, 1992, 4, pp. 93-127: 125.

354 GENTILI, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, cit., pp. 17-18. Per calare l'opera nel contesto sociale e 'spirituale' in cui venne commissionata e realizzata si veda anche H. GOLDFARB, *Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, cit., pp. 95-110.

355 È un Tiziano "ormai ben al di là della neutralità nicodemitica", come sostiene GENTILI, *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, cit., p. 244.

vestito dell'abito cardinalizio e all'interno dello studio, si dedicava alle Sacre scritture – e parallelamente una seconda, che si potrebbe definire “eremitica”, in cui era l'essenzialità (del paesaggio esterno, degli abiti dell'uomo, degli attributi) a dominare composizioni a tratti drammatiche in grado di veicolare tutto il *pathos* tipico dell'asceta penitente.³⁵⁶ A mezzo secolo di distanza l'uno dall'altro, Lorenzo Lotto e Caravaggio riuscirono a mescolare e combinare le tradizioni e dare vita a dei corrispondenti criptoritratti unici nel loro genere proprio in virtù del loro apporto innovativo.

Il *modus operandi* è di fatto lo stesso. Conviene tuttavia ragionare per una volta, a ritroso, iniziando dal secondo. Risale al 1608 il *San Girolamo scrivente* che il Merisi realizzò durante il suo soggiorno a Malta (*fig. 61*). Ricordato da Bellori all'interno delle *Vite*,³⁵⁷ venne verosimilmente commissionato dal priore Ippolito Malaspina quale dono per il Gran Maestro dei cavalieri dell'isola al fine di favorire un inserimento del pittore nell'ordine.³⁵⁸ Al contempo, per Caravaggio non si trattava di una semplice commissione come tutte le altre: rappresentava infatti un'indubbia possibilità di rinascita non tanto artistica quanto personale. Alof de Wignacourt poserà per il pittore anche per il grande ritratto che si conserva al Louvre e che lo rappresenta a figura intera (come i celebri condottieri militari al pari di tanti protagonisti dei ritratti di stato dell'epoca), in abito da parata, armato di tutto punto, mentre si volge con espressione ferma e fiera verso il paggio sulla destra (*fig. 62*).³⁵⁹ Proprio sulla base di tale realizzazione, di poco successiva, è stato possibile appurare che i lineamenti del Gran Maestro ritornano pressoché uguali anche nella tela ora a Malta, a sostanziare le stigmate esteriori del volto di san Girolamo.³⁶⁰ Malgrado i diversi orientamenti della

356Le illustra con chiarezza, a introduzione all'esperienza di Lorenzo Lotto, GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512*, cit., pp. 162-163.

357BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., p. 227.

358Ricostruisce i rapporti tra il Malaspina e il Wignacourt (e il Caravaggio, in una data precedente l'arrivo a Malta) S. MACIOCE, *Caravaggio a Malta: il S. Girolamo e lo stemma Malaspina*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di M. Calvesi, Siracusa 1987, pp. 175-181. Il dipinto è discusso ora anche in K. SCIBERRAS-D.M. STONE, *Caravaggio. Art, knighthood, and Malta*, La Valletta 2006, pp. 89-92 (senza riferimenti però al mascheramento).

359Sul dipinto, SCIBERRAS-STONE, *Caravaggio. Art, knighthood, and Malta*, cit., pp. 70-74.

360VODRET, *Caravaggio. L'opera completa*, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 206-210, 214-215. Ragiona insieme le due opere, in chiave criptica, R. PAPA, *Caravaggio. Lo stupore dell'arte*, San Giovanni Lupatoto (Verona) 2009, pp. 229-234. Di fronte a un sostanziale accordo della critica in merito alla possibilità di rinvenire nella tela maltese un possibile ritratto *velato*, con i dovuti rimandi alla consuetudine criptica, va segnalata la voce scettica di Bernard Berenson il quale assume una posizione che, sebbene piuttosto isolata nel panorama degli studi, solleva un ulteriore problema che

testa, il profilo (pressoché uguale in entrambe le opere) favorisce un felice confronto fisionomico che ha nella fronte altissima e prossima alla stempiatura e nella conformazione del naso i suoi innegabili punti di forza. Il Wignacourt ha quindi verosimilmente vestito davanti all'artista sia i panni ufficiali conferitigli dal suo prestigioso incarico quanto quelli del dottore della Chiesa. È già stato giustamente osservato dalla critica come l'analogia tra le due figure, che ha il suo perno nella statura morale del protagonista, si muova sul terreno di uno scontro: reale e coevo nella tela ora a Parigi nella quale si dà visibilità al ruolo, ricoperto al tempo dal Gran Maestro, di difensore della cristianità contro la minaccia turca; simbolico e calato in un orizzonte eterno nella realizzazione maltese, in cui la battaglia più intima, ma non meno accesa, è in nome della 'vera' fede (l'assenza dell'aureola è dettaglio davvero di pochissimo conto).³⁶¹ Parallele e, al contempo, antitetiche le finalità sottese alle due creazioni: se evidente appare una spinta celebrativa a esaltare i meriti militari di colui che seppe distinguersi con onore durante la battaglia di Lepanto, più intima e spirituale, e quindi privata, è l'atmosfera che spira nella resa del santo.

Il tema di san Gerolamo era già stato affrontato dal Caravaggio, senza l'inserito criptico, nella tela ora alla Galleria Borghese di Roma che si data un paio d'anni prima.³⁶² L'opera, ancor più essenziale di quella in oggetto, condivide tuttavia l'impostazione conferita a Malta al profilo di Girolamo che, per l'appunto, viene presentato seminudo, in un interno, in atto di scrivere. Il corpo non più giovane, ma soprattutto minato dalle privazioni e dalle penitenze, è colpito in pieno dalla luce e ricorda da vicino quelle che erano le parallele rese dell'asceta nel deserto. La cella che lo ospita è spoglia, poveri e dimessi gli arredi, tutto lontanissimo dall'idea di uno studio del Rinascimento; vi è un solo libro (a differenza dei tre presenti invece a Roma) a completare il quadro proprio a un letterato. Al loro posto vi sono invece, in primissimo piano, il crocifisso e il teschio,

investe il rapporto tra criptoritratto, uso di un modello e progressiva caratterizzazione dei volti dei protagonisti all'interno delle storie sacre. "È stato osservato che la testa di questo san Gerolamo ricorda quella di Adolf de Wignacourt, Gran Maestro dei Cavalieri di Malta, del quale egli dipinse un ritratto in quei medesimi anni. Ciò non sorprende affatto, perché un pittore non può liberarsi dall'oggi al domani di un'immagine visiva che l'ha preoccupato per qualche tempo. Se il ritratto fu dipinto per primo, qualcosa di esso era probabile riapparisse nel quadro successivo. Né è da escludersi che una lieve rassomiglianza fosse intenzionale.", cfr. B. BERENSON, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, a cura di L. Vertova, Milano 2006 (ed. orig. Firenze 1954), p. 38.

³⁶¹PAPA, *Caravaggio. Lo stupore dell'arte*, cit., pp. 229-234.

³⁶²Sul precedente si legga VODRET, *Caravaggio. L'opera completa*, cit., pp. 169-171.

moniti e simboli dai rimandi chiarissimi, nonché fedeli compagni dell'eremita nella sua lunga permanenza solitaria. L'omaggio *velato*, proprio in virtù di tali piccole ma significative libertà iconografiche e d'impostazione, risulta così vincente e restituisce su tela un modello di cristianità attiva, *in persona* di san Gerolamo, assolutamente convincente.³⁶³

Uno dei elementi presenti nella tela di Lotto, ora al Metropolitan Museum di New York, sul quale cade immediatamente l'attenzione dello spettatore, è di certo il libro che Fra' Gregorio Belo stringe nella mano sinistra (*fig. 63*).³⁶⁴ La destra è impegnata a battere con vigore sul petto, presumibilmente in segno di penitenza, sentimento che lo sguardo intenso e contrito del protagonista non fa che rimarcare. L'opera è tra le più documentate del pittore: Fra Gregorio apparteneva all'ordine dei Gerolamini ed era verosimilmente in diretto contatto con il pittore che realizzò il dipinto tra il 1546 e il 1547 (ne fa fede il *Libro di spese*).³⁶⁵ La regia della tela da parte di Lotto è perfetta e si articola lungo tre direttrici principali: la resa "al naturale" dell'effigie del religioso, il volume aperto e la scena con la "Crocefissione" che si vede alle sue spalle. Gli ultimi due motivi sono indubbiamente legati tra loro: il "quadro nel quadro" che narra il dolore sotto la croce – e che ha come protagonisti la Vergine, san Giovanni e la Maddalena – altro non è infatti che una visione frutto della lettura e della meditazione condotte sui testi delle Sacre scritture, sui sermoni e sulle prediche che ne erano state tratte.³⁶⁶ Ciò che colpisce l'osservatore è tuttavia, giocoforza, la presenza dominante e quasi intimidatoria del frate avvolto nel suo modesto saio scuro, intento a scrutare con attenzione lo spettatore – alla resa obliqua del volto si combina il dettaglio della bocca serrata – mentre batte il pugno sul petto meditando sul mistero della salvezza a replicare, coscientemente, il gesto del fondatore stesso dell'ordine cui Gregorio

363M. CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, Torino 1990, pp. 363-366.

364Sull'opera, da ultimo, si leggano le schede di Peter HUMFREY in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, cit., p. 217, n. 50, e da ultimo quella curata da Miguel FALOMIR in *Lorenzo Lotto. Retratos*, cit., pp. 329-332.

365LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, cit., p. 275.

366Sul libro e le pratiche di *devotio moderna* dell'epoca si legga RUGOLO, *Come un libro aperto. Lorenzo Lotto e fra Gregorio Belo*, cit. La soluzione di presentare una "visione" nel margine alto del dipinto, in un orizzonte che idealmente sfonda la scena riallacciandosi al contempo alla mente del soggetto effigiato e a quella dello spettatore, era già presente in un'altra realizzazione criptica di Lotto, *Il ritratto d'uomo in veste di san Sigismondo*, ricordato in precedenza (vedi *infra*, pp. 103-104) e noto grazie a una copia antica.

apparteneva.³⁶⁷ Per l'appunto, di nuovo, san Girolamo. Con le rappresentazioni dell'eremita la tela condivide anche la messa in scena in un paesaggio roccioso e per certi versi quasi ostile.

Si tratterebbe in questo caso, inutile negarlo, di un ritratto *nascosto* quanto meno singolare, di certo colto e molto sentito sia dalla prospettiva del pittore che da quella del soggetto protagonista. Lotto che durante tutta la sua vita si servì con originalità e intelligenza della prassi criptica arrivato a questo punto, avviato verso la fine della carriera e dell'esistenza, sembra rimeditare su di un tema che aveva affrontato più volte nel suo catalogo (e ogni versione del san Girolamo nel deserto è a suo modo estremamente intensa)³⁶⁸ per innestarlo con esiti altissimi sul filone ritrattistico che gli era caro. La questione in merito resta aperta e l'opera si colloca proprio sul confine tra ritratto "simbolico" (evocato a inizio del lavoro) e realizzazione criptica. La circostanza per cui in più di un'occasione, e con terminologia diversa, la critica ha sottolineato la possibilità che possa effettivamente rientrare nella categoria dei ritratti *in disguised*,³⁶⁹ suggerisce una sua cauta collocazione accanto alla soluzione parimenti originale ideata da Caravaggio, in un dialogo *velato* in grado di muoversi in una prospettiva, fino ad allora, poco battuta.

367Discute l'opera in questa prospettiva Maurizio GIAMMARIOLI nella scheda curata per *Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, Catalogo della mostra (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo 1983), a cura di B. Contardi e A. Gentili, Roma 1983, pp. 119-124.

368Il tema del san Girolamo nel deserto fu particolarmente caro a Lotto che lo replicò in svariate occasioni; le richiama contestualizzandole dal punto di vista iconografico all'interno del catalogo del pittore A. GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512*, cit., pp. 129-132 (per la tela ora al Louvre, del 1506), pp. 170-178 (per le realizzazioni di Castel Sant'Angelo e dell'Allentown Art Museum, rispettivamente del 1512 e del 1515). Tale analisi può essere integrata con HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 12-17, 32, e soprattutto pp. 153-154 (per la versione drammatica del Louvre, da datarsi negli ultimi anni della produzione dell'artista). Per l'esemplare che si conserva invece a Bucarest si veda la scheda di Mauro LUCCO in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, cit., pp. 103-104, n. 10. Un riepilogo ragionato ed esaustivo di tutte le varianti realizzate dal pittore, nell'ambito della cultura veneta del primo quarto del XVI secolo, si può invece leggere in *Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, cit.

369Vi accennano, da ultimi, F. FRANGI, *Come "li pastori semplici et puri". Ritratti nascosti nell'Adorazione di Lorenzo Lotto*, cit., p. 42, nota 5, e P. SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, cit., p. 260, che la pone in apertura al paragrafo sui ritratti domenicani "in veste di" sottolineando la "stessa mescolanza di dedizione devota di un chierico insieme con la narrazione sacra contenuta nel dipinto". Di parere opposto Miguel FALOMIR in *Lorenzo Lotto. Retratos*, cit., p. 335: "Friar Gregorio Belo, for example, clearly evokes Saint Jerome but is not depicted as him, in contrast to Angelo Ferretti, who appears as Saint Peter Martyr".

III.3.7 Altro che anonimi astanti

Le fonti della letteratura artistica hanno, come detto, un occhio di riguardo nel sottolineare la presenza di ritratti *velati* all'interno di scene corali. A volte si tratta di poche figure, riunite intorno alla Vergine; in altri casi invece il palcoscenico è decisamente più affollato e alcuni volti spiccano in mezzo agli altri per la loro caratterizzazione decisa. In entrambe le situazioni, il loro inserimento si connota come tutt'altro che scontato o "dovuto" e risponde spesso viceversa alle logiche più profonde del criptoritratto.

È il 1568 quando Giorgio Vasari, in coda alla *Vita* di Tiziano, appunta questo dettaglio in merito a una pala di Paris Bordon.

In Crema ha fatto in Santo Agostino due tavole, in una delle quali è ritratto il signor Giulio Manfrone, per un San Giorgio tutto armato.³⁷⁰

Marcantonio Michiel, nel citare per primo l'opera, si era limitato a ricordarne la corretta paternità e a riportare la giusta lettura iconografica dei suoi protagonisti, tra i quali, appunto, "el san Zorzi tutto armato".³⁷¹ La segnalazione dell'aretino invece, puntualmente ripresa da Ridolfi,³⁷² permette di far luce sulla figura del santo guerriero all'interno della tela con la *Madonna in trono tra san Giorgio e san Cristoforo* (fig. 64), profilo che anche in assenza della testimonianza dello storiografo sollecitava la curiosità dell'osservatore per la sua singolarità. In una pala nella quale la plasticità e la vitalità si uniscono all'idea del movimento – suggerito dai gesti accentuati e dalle direttrici oblique tracciate dalla Vergine col Bambino e dall'imponente san Cristoforo – spicca la figura sottodimensionata, vagamente ieratica e quasi assorta, di san Giorgio. Una mano sul fianco, la lancia sorretta senza fatica nella sinistra, catafratto di tutto punto: anche lui "in posa", per l'appunto, davanti al pittore.³⁷³

370VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, pp. 464-465.

371Marcantonio Michiel la vide nel monastero dei frati di Sant'Agostino: "La palletta a man dextra a meza chiesa della nostra donna che tol el puttino de spalla S. Christophoro, cun el S. Zorzi, fo de man de Paris Bordon" (cfr. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, cit., p. 49).

372"Due (tavole) per la città di Crema, in una delle quali fece il Cavalier San Giorgio, in cui ritrasse Giulio Manfrone", cfr. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, cit., I, p. 232.

373Sull'opera si veda la scheda di Giordana Mariani CANOVA in *Paris Bordon*, Catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, 1984), a cura di E. Manzato, Venezia 1984, pp. 56-58, n. 3, e ora anche A. DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino (Cremona) 2014, pp. 31-32, 258, n.

Giulio Manfron era un esponente di spicco di una famiglia di condottieri di origine veneta al servizio della Repubblica di Venezia. Formato al mestiere delle armi sin da giovane, il rampollo venne incaricato dal padre (altrettanto celebre uomo d'armi alle dipendenze della Serenissima) di prendere il suo posto al comando delle truppe in occasione dell'assedio di Cremona, snodo vitale delle vicende belliche che in quegli anni vedevano opporsi gli imperiali a Venezia. Proprio durante uno scontro tenutosi presso le mura della città lombarda, nell'estate del 1526, Giorgio però perse la vita. È abbastanza comprensibile, quasi lineare, quindi che egli venga rappresentato dal Bordon nei panni di un santo guerriero, a ripercorrere idealmente le orme del martire caduto in nome della fede: lo sdoppiamento funziona qui, per analogia, in modo ottimale. Nondimeno, al netto di tutte queste informazioni che si possono raccogliere intorno all'opera non è ancora chiaro l'anno di realizzazione e, non meno significativo, a chi spetti la responsabilità della committenza.³⁷⁴

La pala infatti, che ora si conserva all'Accademia Tadini di Lovere, fu pensata per la chiesa di sant'Agostino agli Eremitani ed è stata datata dalla critica in un intervallo che va dal 1524 al 1527. Chi vi ha visto un dipinto votivo – la richiesta avanzata in prima persona dal protagonista *velato* in favore di un'intercessione presso la Vergine alla vigilia della partenza (o quale *ex voto* dopo uno scampato pericolo) – è propenso a datarla precocemente e comunque a ridosso delle vicende di Cremona.³⁷⁵ Da ultimo, l'ipotesi è stata ripresa avvicinando, sulla scorta di indizi figurativi, il san Giorgio (*alias* Giulio Manfron) al *Ritratto d'uomo*, sempre di mano del Bordon e ora conservato a Monaco (*fig. 65*).³⁷⁶ Tale opera – che porta un'iscrizione al 1523, verosimilmente molto ridipinta e oggetto di numerose attribuzioni negli anni – restituirebbe quindi le fattezze dello stesso condottiero. Una lettura viceversa in termini *post mortem*, implicherebbe il coinvolgimento del padre Giampaolo (prima che anche questi perdesse la vita in battaglia, l'anno successivo a Giorgio) impegnato pertanto a ricordare e celebrare la

32.

374Analizza la pala calandola nel contesto in cui vide la luce e attraverso il filtro di tutti i dati documentari raccolti fino ad ora anche A. COSMA, *La memoria di un guerriero. Paris Bordon e la pala di Lovere*, in «Venezia Cinquecento», XXV, 2018, 50, pp. 115-159: 136-151.

375Riassume bene le possibili opzioni, senza sbilanciarsi in mancanza di dati ulteriori a favore di nessuna delle due, CANOVA in *Paris Bordon*, cit., p. 56.

376Istituisce il parallelo con la tela, che si conserva presso l'Alte Pinakothek, DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. 31, 382-383, n. 179.

caduta del valoroso figlio sul campo. Il profilo all'antica che si scorge sul basamento del trono, oltre ad alludere a un parallelo eroico tra Giulio e il ben più celebre Cesare (il generale per antonomasia), sembra suggerire una destinazione commemorativa *in absentia* che all'idea della gloria affianca quella della perdita. Anche la corrispondente figura di san Cristoforo invocato, tra l'altro, come protettore contro la morte violenta rivestirebbe un ruolo ambiguo: presagio del pericolo imminente o, viceversa, ricordo di un avvenimento funesto.³⁷⁷

In entrambi i casi tuttavia l'inserimento del volto del Manfron, fortemente voluto e rivendicato dall'artista stesso,³⁷⁸ conferisce al dipinto una carica emozionale aggiuntiva. È infatti un racconto di morte e immortalità quello che viene dispiegato sulla tela. Sebbene realizzato all'interno di una pala nata da una commissione privata, esso trovava posto nella chiesa più celebre di Cremona. E, sulla scorta del riconoscibilissimo Giorgio camuffato,³⁷⁹ permetteva agli spettatori di ripercorrere le vicende belliche recenti evocandone i protagonisti di primo piano in modo più reale e coinvolgente rispetto al susseguirsi di anonimi profili.

Il travestimento nelle vesti del santo guerriero per eccellenza sembra riaffiorare, una quindicina d'anni dopo l'esperienza di Paris a Crema, grazie ai pennelli di Dosso Dossi.³⁸⁰ Il *San Giorgio* che ora si conserva alla Pinacoteca di Brera nasce in realtà come pannello laterale di un trittico che prevedeva sul lato opposto, voltato quindi verso sinistra, un analogo *San Giovanni Battista* (anch'esso attualmente nel medesimo museo milanese), e al centro una *Madonna col Bambino e san Giovannino*, di cui si sono perse le tracce a inizio Ottocento (fig. 66).³⁸¹ Le due tavole provengono da Massa

377CANOVA in *Paris Bordon*, cit., p. 56. Sulla convocazione di san Cristoforo riflette diffusamente anche COSMA, *La memoria di un guerriero. Paris Bordon e la pala di Lovere*, cit., pp. 129-136.

378Fu verosimilmente Paris stesso a segnalare a Vasari l'opera, come una delle più riuscite della sua giovinezza; cfr. CANOVA in *Paris Bordon*, cit., p. 56.

379L'inserito della barba sul volto del cripto-santo guerriero, attributo inusuale per Giorgio, si perde infatti nella copia antica, che risale al XVII secolo, conservata anch'essa all'Accademia Tadini di Lovere; per un confronto tra le due realizzazioni si veda DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., p. 258, nn. 32 e 32.1.

380Questo e (pochi) altri casi rinvenibili in territorio italiano vengono discussi nell'ampia sezione dedicata da POLLEROSS (*Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 259-284) alle figure dei santi guerrieri.

381A. PATTANARO, *Ritratti di principi, condottieri, umanisti e cortigiani*, in Dosso Dossi. *Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 2014), a cura di V. Farinella, L. Camerlengo, F. de Gramatica, Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp.

Lombarda e vengono considerate, su base stilistica, tra le ultime opere del maestro realizzate poco prima della morte e pertanto intorno al 1540. Tale circostanza ha alimentato per decenni l'ipotesi di una collaborazione a quattro mani col fratello Battista solo di recente ridimensionata dalla critica in favore di una piena autografia spettante al meno giovane tra i due Dossi.³⁸²

Lo stato di conservazione del dipinto non è ottimale. Ciononostante dalla superficie pittorica emerge con slancio e segno deciso il profilo nervoso e scattante dell'uomo. Gli arti si dispongono in posizione di contrappunto: alla gamba destra leggermente spinta in avanti e fasciata, come l'altra, in un rosso acceso fa eco la mano impegnata a reggere la lancia. La sinistra è invece puntata con *nonchalance* sul fianco, causa prima di un abbassamento generale della postura e in particolare delle spalle, e orienta quasi obbligatoriamente l'attenzione dello spettatore sulla spada. L'armatura indossata dal guerriero è infatti, oltre che sfavillante e in perfetto ordine, moderna e in linea con le prerogative della moda bellica del tempo.

Non sfuggirà come la figura ricalchi la stessa posa, sebbene qui vista "di lato", dell'appena incontrato Giulio Manfron e con lui condivida, inusuale nell'iconografia di san Giorgio, una vistosa barba. Vi sono buone ragioni per credere che nei panni del santo guerriero si celino le sembianze storiche di Francesco d'Este, marchese di Ferrara che, nato nel 1516, poteva ben esibire intorno agli anni Quaranta del secolo un volto tanto irsuto su di un viso già maturo. Ad avvalorare tale identificazione vi sono dei confortevoli confronti che si possono istituire proprio tra il profilo fermato su tavola da Dosso e alcune medaglie celebrative dell'epoca.³⁸³ Francesco, terzogenito di Alfonso I d'Este (storico committente del pittore), fu a tutti gli effetti un uomo d'armi: capitano di cavalleria già a sedici anni ricevette, per nomina papale, proprio il titolo di marchese di Massa Lombarda nel 1544.³⁸⁴

Due ulteriori elementi intervengono a sostegno dell'identificazione. San Giorgio, oltre

107-117: 112-113.

382F.L. GIBBONS, *Dosso e Battista Dossi: court painters at Ferrara*, Princeton (NJ) 1968, p. 186, n. 36.

383Ibidem. Per un confronto con le medaglie si veda invece C.M. ROSENBERG, *Money talks: numismatic propaganda under Alfonso I d'Este*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, cit., pp. 145-164.

384Cfr. PATTANARO, *Ritratti di principi, condottieri, umanisti e cortigiani*, cit., pp. 112-113. Sull'ambiente culturale ferrarese e il rapporto stretto dagli Estensi con il pittore si vedano i contributi presentati al convegno internazionale *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso* del 2004.

che *alter ego* ideale per chiunque vantasse meriti militari era, ed è tuttora, patrono di Ferrara, corte alla quale l'artista fu legato per lunghi anni. E Francesco d'Este poteva vantare entrambe le caratteristiche, per meriti e nascita. Anzi: di Ferrara era uno dei figli più illustri per cui appare legittima tale celebrazione nelle vesti per l'appunto di san Giorgio.³⁸⁵ In seconda battuta, le precedenti versioni del tema realizzate dal pittore – come ad esempio la tavola che si conserva ora a Londra, anch'essa forse in origine *pendant* di un San Giovanni Battista – al netto di ragioni e destinazioni differenti rispetto all'opera in questione, si connotano per una resa più drammatica, quasi viscerale.³⁸⁶ Di certo non così analitica da rincorrere il profilo tanto aquilino e ossuto, tipico di un ritratto, che restituisce il dipinto ora a Brera.³⁸⁷

Ha portato curiosamente per anni una problematica attribuzione a Dosso anche la tela, ora alla National Gallery di Washington, conosciuta col nome di *Ritratto d'uomo in figura di san Giorgio* (fig. 67).³⁸⁸ Meno dubbi sono sorti in relazione alla datazione – a partire da Longhi che la considerava “un bellissimo ritratto giovanile, intorno al 1545”³⁸⁹ – che ora si assesta per l'appunto tra le prime realizzazioni di

385Di aperta allegoria politica si parla in POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 277.

386Per un confronto si veda la scheda di Peter HUMFREY in *Dossi Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Catalogo della mostra (Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea 1998 – New York, Metropolitan Museum of Art 1999 – Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 1999), a cura di P. Humfrey, M. Lucco, A. Bayer, Ferrara 1998, pp. 106-107, n. 8.

387Le opinioni più recenti sui meriti ritrattistici di Dosso sono discordi. Se per Alessandra Pattanaro si riscontra “un naturale acume che sollecita il pittore a proporre, anche all'interno del quadro di storia sacro e profano, straordinari pezzi di verità fisionomica (si veda PATTANARO, *Ritratti di principi, condottieri, umanisti e cortigiani*, cit., p. 107), Mauro Lucco sottolinea, all'interno della produzione del pittore, la presenza di “facce, magari ripetute più volte [...], ma non dei volti. Ecco perché Dosso non mostra di avere delle reali doti di ritrattista” (il rimando è a M. LUCCO, *Fantasia, arguzia e divertimento: l'arte di Dosso Dossi*, in *Dossi Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, cit., pp. 17-24: 23). Accanto a tali contributi va segnalato anche il saggio, di natura non ritrattistica, di J. BRIDGEMAN, *Date, dress, and Dosso: some problems of chronology*, in *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 176-199. Partendo da un punto di osservazione diverso, legato ai dettami e dettagli della moda riscontrabili nelle realizzazioni del pittore, la studiosa mette insieme un *corpus* di dipinti e un numero di figure singolari in bilico tra la “spinta all'attualizzazione” tramite le vesti, all'interno soprattutto delle scene religiose, e dei possibili ritratti *nascosti*.

388Ricordata però già con l'attribuzione al Robusti in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI, *Census of the Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, cit., p. 201. Negli ultimi anni la critica si è mostrata sostanzialmente concorde sul nome di Tintoretto; diverge da questa posizione Rearick che a margine della mostra dedicata nel 1994 proprio ai ritratti del maestro ha avanzato l'ipotesi che il *Ritratto d'uomo in figura di san Giorgio* spetti in realtà al pittore bolognese Girolamo Miola e che la datazione corretta di conseguenza cada intorno al 1552-1555.; cfr. W.R. REARICK, *Reflections on Tintoretto as a portraitist*, in «*Artibus et Historiae*», 16, 1995, 31, pp. 51-68: 58-60.

389 R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1952, p. 67, fig. 128.

Jacopo Tintoretto, da collocarsi verosimilmente al 1547-48.³⁹⁰

Ciò che appare evidente a prima vista è l'originale regia compositiva che pervade il dipinto. L'uomo viene infatti presentato in un ardito taglio 'di spalla', forse retaggio di alcune soluzioni di Giorgione e dei suoi seguaci,³⁹¹ in un interno scuro in cui dominano il rosso della veste, che richiama quello del vessillo crociato, e il bianco vaporoso del cappello di piume. L'impaginazione compositiva ricorda da vicino, in chiave criptica, pure alcune soluzioni di Savoldo come ad esempio il già visto *Ritratto di dama in veste di santa Margherita*.³⁹² Anche in questo caso si attua infatti sulla tela una felice combinazione tra le ragioni e le logiche insite a un ritratto – e quindi la posa ricercata verosimilmente in una stanza in cui si apre in alto una finestra, i dettagli della veste che denunciano uno *status* sociale benestante, la cura con cui viene reso l'elmo nonché l'analisi fisionomica del volto – e i motivi tipici della rappresentazione di un santo sintetizzati qui, al pari del dipinto alla Capitolina, da un unico ma emblematico elemento che proviene dal mondo fantastico. Sulla sinistra infatti, a liberare l'artista dalla necessità di coronare il suo protagonista di aureola, fa la sua comparsa un grande drago di cui si coglie soprattutto il muso malinconico in primo piano. Se la critica non ha mancato di sottolineare l'innegabile carattere allegorico sotteso all'opera,³⁹³ non è riuscita purtroppo parimenti a sciogliere l'identità dell'effigiato, arricchendo con un nome un'opera che ha all'apparenza tutte le cifre di un ritratto "in veste di" (tra tutte, di nuovo, la presenza di una barba quanto meno straniante con l'immagine agiografica *standard* tipica del *miles christianus*). Immaginando per la tela una destinazione privata, nata da richieste specifiche di un committente che si può supporre esigente e aggiornato sul gusto (forse qualcuno che di Giorgio portava il nome?), e ritenendo al contempo poco plausibile l'eventualità che si sia di fronte a un suggestivo cripto-autoritratto del

390 Tale cronologia viene ribadita in *Washington. National Gallery of Art. Catalogue of Italian paintings*, a cura di F. Rusk Shapley, 2 voll., Washington, 1979, I, pp. 462-464, e ripresa, dopo essere stata sostenuta già in precedenza, da Paola ROSSI in *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia-Vienna, Kunsthistorischen Museum, 1994), Milano 1994, p. 82, n. 5.

391 Oltre alla scheda in *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, cit., p. 82, si veda anche, all'interno dello stesso catalogo, P. ROSSI, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, pp. 13-37: 15. In entrambi i contributi la studiosa sottolinea i debiti, sviluppati in senso "decorativo", del pittore nei confronti pure di Paris Bordon.

392 ROSSI in *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, cit., p. 82.

393 *Ibidem*. Se già in FREDERICKSEN-ZERI, *Census of the Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, cit., p. 201 veniva definito "Portrait of Man as St. George", RUSK SHAPLEY (*National Gallery of Art. Catalogue of Italian paintings*, cit., p. 463) parla di profilo "presented in the imaginary role of St. George".

pittore,³⁹⁴ in attesa del rinvenimento di eventuali nuovi documenti la questione resta, per ora, sospesa.³⁹⁵

Poche sono le pagine che Vasari dedica, nell'edizione giuntina delle *Vite*, al profilo professionale e alla produzione di Paolo Morando; colpisce tuttavia il rilievo e l'accento sulle sue abilità ritrattistiche che vengono esemplificate, tra le righe, con il ricordo di alcune pregevoli realizzazioni.³⁹⁶ L'incrocio di due annotazioni, riferite a diverse commissioni da portare a termine tuttavia per la medesima chiesa (anzi, contigue l'una all'altra), permette – abbinato a un confronto iconografico favorito già in origine dalla vicinanza delle due opere – di risalire al nome di più contemporanei *celati* in panni altrui. Solo qualche anno prima dell'impresa di Paris a Crema, nel 1522, una schiera ben più nutrita di santi trovava posto infatti nella parte inferiore della grande tela della *Madonna con il bambino e i santi Antonio e Francesco in gloria, e in basso i santi Elisabetta d'Ungheria, Bonaventura, Luigi di Francia, Ivo, Ludovico di Tolosa ed Eleazaro* (la cosiddetta *Pala delle Virtù*), collocata in origine sull'altare di san Francesco nella chiesa di san Bernardino a Verona (*fig. 68*).³⁹⁷ L'aretino dapprima ricorda il nome della committente che spunta in basso, al pari di tanti altri donatori, col velo e le mani in preghiera. Lo fa, a onor del vero, confondendo nomi propri e famiglie di provenienza, ma individuando correttamente l'ambiente aristocratico a cui risalire:

394L'ipotesi, ritenuta "suggestiva" ma indimostrabile da Rossi, è stata avanzata da RUSK SHAPLEY in *National Gallery of Art. Catalogue of Italian paintings*, cit., p. 463.

395Parimenti assai poco si sa in merito a un dipinto, ora al Bowes Museum di Durham, che presenta all'apparenza gli elementi fondamentali per rubricarlo nella categoria delle immagini "in veste di" san Giorgio. Il milite cristiano occupa tutto il primo piano, in una resa di tre quarti con un taglio abbassato, e una curiosa visione di sotto in su. In posizione di riposo, armato anch'egli di tutto punto e munito di aureola, si mostra allo spettatore quasi trasognato: verosimilmente sta ripensando all'esito vittorioso del suo incontro con il drago – rievocato sullo sfondo a destra – mentre un mezzo sorriso gli increspa le labbra. La resa del volto e i dettagli che lo completano – su cui cade, al pari degli abiti militari, la luce – lascia trasparire in modo piuttosto inequivocabile i lineamenti propri a un ritratto che potrebbe essere, come si è visto, sia quello di qualcuno che di Giorgio portava il nome (il committente?) al pari di un devoto e agguerrito sostenitore della fede deciso a mostrarsi pronto al conflitto contro il male. Nel catalogo del museo la tela porta una generica attribuzione a un artista italiano (secondo Roberto Longhi potrebbe trattarsi di una copia da un originale perduto di Velázquez) della metà del Seicento: cfr. *The Bowes Museum. Catalogue of Spanish and Italian paintings*, Durham 1970, pp. 108-109, n. 62).

396Cfr. PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, cit., pp. 126-131: 130-131.

397Sull'imponente pala si legga Gianni PERETTI in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., pp. 257-259, n. 360, e ID., in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, cit., pp. 127-131: 129-130.

Bartolomea Baialotti era, già nel 1511, vedova di Guglielmo da Sacco e al contempo in possesso di un'importante somma, come ricordato nei testamenti, per la propria sepoltura con relativa decorazione dell'altare all'interno del complesso.³⁹⁸

Lo storiografo nota poi – dettaglio ben più interessante nell'ottica del presente studio – come nell'affrontare la composizione, “che è l'ultima che facesse”, il Morando vi avesse inserito

Santa Lisabetta del Terzo ordine di San Francesco, che è bellissima figura con aria ridente e volto grazioso e con il grembo pieno di rose, e pare che gioisca veggendo per miracolo di Dio che il pane che ella stessa, gran signora, portava ai poveri fusse convertito in rose, in segno che era molto accetta a Dio quella sua umile carità di ministrare ai poveri con le proprie mani: in questa figura è il ritratto d'una gentildonna vedova della famiglia de' Sacchi.³⁹⁹

Tra le “sei figure maggiori che il naturale” fa la sua comparsa quindi un'altra vedova, sempre della famiglia Da Sacco, presentata nel momento in cui veste i panni della santa omonima. Patrona, tra gli altri, dei fornai (il grande cesto di pane, consueto attributo, è già stato miracolosamente mutato in rose), lo era anche dell'Ordine francescano e la collocazione di santa Elisabetta d'Ungheria, per tradizione rimasta vedova in giovane età, in una pala nata in origine proprio per l'altare di san Francesco appare più che consona.⁴⁰⁰ Sugli altri profili (*fig. 69*), a ben vedere tutti caratterizzati da una precisa volontà ritrattistica che ferma sulla tela lineamenti tutt'altro che standardizzati, lo storiografo taglia corto, limitandosi quasi a un elenco. Il quale permette comunque *in primis* una corretta lettura iconografica dei santi coinvolti.

L'altre figure sono San Bonaventura cardinale e San Ludovico vescovo, e l'uno e l'altro frate di San Francesco; appresso a questi è San Lodovico di Tolosa re di Francia, Santo Eleazaro in abito bigio, e santo Ivone in abito sacerdotale.⁴⁰¹

³⁹⁸La figura della vedova Da Sacco apre anche, in modo significativo, il capitolo dedicato a “Il donatore in abisso nelle pale” nel volume di A. CHASTEL, *Favole Forme Figure*, cit., p. 191, all'interno del quale però si confonde il nome di battesimo della donna: non Caterina ma Bartolomea.

³⁹⁹VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, p. 316.

⁴⁰⁰Il primo denominatore comune tra i profili dei sei santi nella zona inferiore della pala è proprio il loro essere stati, piuttosto ovviamente, tutti terziari francescani.

⁴⁰¹VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, pp. 316-317.

Di almeno altri due di loro, tuttavia, è possibile risalire al nome di colui che prestò per l'occasione i tratti del volto e la propria statura morale. Poche righe sopra la descrizione della *Pala delle Virtù*, Vasari aveva infatti dedicato ben altra attenzione nel tramandare notizie e nomi di chi posò, in abiti altrui, per la predella del *Polittico della Passione*. Si tratta di una serie di santi e beati che costituivano, per l'appunto, la base alla grande composizione (che aveva il suo fulcro nell'episodio della *Deposizione*) realizzata sempre dal Cavazzola cinque anni prima, nel 1517, e collocata nella cappella Avanzi ancora a San Bernardino.⁴⁰² Le tavole sono quattro e di ben tre veniamo a conoscenza del modello “mascherato” che vi compare.

Nel basamento fece alcuni Santi dal petto in su, che sono tutti ritratti di naturale. La prima figura con l'abito di San Francesco, fatta per un Beato, è il ritratto di fra' Girolamo Reccalchi, nobile veronese; la figura che è a canto a questa, fatta per San Bonaventura, è il ritratto di fra' Bonaventura Riccalchi, fratello del detto fra' Girolamo; la testa del San Giuseppe è il ritratto d'un agente de' marchesi Malespini, che allora aveva carico dalla Compagnia della Croce di far fare quell'opera: e tutte sono bellissime teste.⁴⁰³

Dopo la consueta clausola sulla qualità *naturale* dei volti immortalati dal pittore, qui meglio che altrove si comprende come potesse funzionare alla perfezione il sistema di informatori di cui l'aretino si giovava in tutta Italia e che a Verona, in particolare, era costituito da Marco de' Medici, Giovanni Caroto, Danese Cattaneo e dal già incontrato, avvolto in veste criptica, Michele Sanmicheli. Proprio costoro riescono a colmare un vuoto che sarebbe risultato assordante considerata la lampante evidenza ritrattistica sottesa a queste “bellissime teste” che lo storiografo quasi sicuramente non ebbe modo di vedere dal vivo.⁴⁰⁴ La vicinanza materiale, la medesima mano d'artefice, la rete di

402Sul polittico si legga Gianni PERETTI in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., pp. 452-454, n. 357. Per un'analisi dei pannelli che costituivano la predella ID., *ivi*, pp. 454-456, n. 358. Allo studioso si rimanda anche per le notizie biografiche di coloro che prestarono il volto a questi ritratti *nascosti*.

403VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, p. 316.

404Circostanza ribadita, in merito non solo a questi criptoritratti ma al caso veronese in generale, anche da G. PERETTI, *Frammenti per una biografia di Fra Marco de' Medici (1516 circa – 1583)*, in «Studi Storici Luigi Simeoni», 58, 2008, pp. 39-59; PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, cit., pp. 38-42; ZAMPERINI, *In competizione con l'antico e la natura: il ritratto a*

committenti e personaggi influenti intorno al cantiere delle chiese nonché un confronto iconografico, una volta tanto, lineare permettono quindi di identificare – sulla base proprio di tali parole – anche altri due santi inseriti nella *Pala delle Virtù* in una curiosa ma fertile trasmutazione di volti e nomi. Andiamo con ordine.

Fra' Bonaventura Riccalchi, ovvero fra Bonaventura Auricalco all'epoca priore del monastero, presta verosimilmente i tratti al santo omonimo in entrambe le circostanze: due profili opposti (voltato verso sinistra nella predella; a destra, con lo sguardo in alto, nella pala) che denunciano gli stessi lineamenti e il medesimo sguardo sereno e deciso, nell'indossare con orgoglio le vesti di Bonaventura da Bagnoregio (*fig. 70*). Pare corretto invece ritrovare le stimmate del volto dell'anonimo agente dei marchesi Malaspina, raffigurato nel 1517 in qualità di uomo colto con libro e compasso (e nelle vesti di san Giuseppe), nel più anziano san Eleazaro della pala, la prima figura sulla destra che indica con la mano tesa la donatrice (*fig. 71*).

A distanza di pochi metri quindi si trovano riuniti due religiosi, legati a doppio filo alla fabbrica dell'edificio e agli ambienti artistici veronesi dell'epoca, un ignoto uomo d'affari nonché una vedova molto vicina alla committente di una delle due opere. A costoro, come è stato suggerito in via ipotetica, potrebbe essersi unito come modello per la figura del *San Giovanni Battista* (il solo tra i quattro su cui cade il silenzio del Vasari) il fratello di Paolo, che si chiamava per l'appunto Giovambattista e che doveva avere all'epoca ventitré anni (*fig. 72*).⁴⁰⁵ Il medesimo volto ritorna negli episodi della *Passione*, a conferire i propri lineamenti al viso di Cristo (*fig. 73*). Quasi colpisce che la

Verona nel Quattro e Cinquecento, cit., pp. 44-45, e EAD., *Vasari e i committenti veronesi: il lungo periodo di un'élite*, cit., pp. 29-42. A riguardo è stato suggerito che il primo di costoro, ovvero il domenicano Marco de' Medici, sia stato a propria volta immortalato nelle vesti di san Pietro martire nel grande telero con la *Madonna con il Bambino, san Zeno e san Pietro martire ricevono l'Omaggio di Verona*, realizzato da Bernardino India e Orlando Flacco per la Loggia del Consiglio della città scaligera tra il 1564 e il 1566. Diversi sono i ritratti che compaiono nell'opera, alcuni palesi e riconoscibilissimi, atti a fermare su tela le fattezze di celeberrimi intellettuali veronesi e due verosimilmente criptici: oltre al profilo dell'informatore, chiamato a vestire i panni dell'illustre predecessore dell'ordine a cui apparteneva, anche quello del vescovo Bernardo Navagero nell'atto di dar vita all'imponente figura di san Zeno. L'ipotesi – avanzata in G. PERETTI, «Redemita tempora lauro». *Studio di iconografia veronese del XVI secolo*, in «Verona Illustrata», 24, 2011, pp. 29-39: 37-39 – è stata ripresa e discussa da ZAMPERINI, *In competizione con l'antico e la natura: il ritratto a Verona nel Quattro e Cinquecento*, cit., pp. 57-58, e ora anche nella scheda curata da Barbara Maria SAVY in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo*, cit., pp. 72-73, n. 73.

⁴⁰⁵PERETTI in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., p. 456.

committente della pala non abbia preso parte a tale teatralizzazione devota dell'evento, preferendo per se stessa una più tradizionale resa di profilo.

Sempre in un contesto di gruppo, qualcosa di analogo avviene di lì a mezzo secolo in laguna. Si è intorno al 1566-1567 e Jacopo Tintoretto si sta dedicando alla realizzazione della *Pala dei Tesorieri* che deve il suo nome proprio ai Camerlenghi, i magistrati che commissionarono l'opera per il primo piano del loro palazzo a Rialto (fig. 74). Lungo uno sviluppo orizzontale si possono seguire i profili dei Tesorieri – incaricati, nella Venezia del tempo, di supervisionare alle finanze dello Stato – mentre, accompagnati da un seguito di tre servitori, si apprestano a omaggiare la Vergine con il Bambino, mostrata per l'occasione in atto di inchinarsi per accoglierli.⁴⁰⁶ Alle spalle del gruppo sacro vi sono altrettanti santi (Sebastiano, Marco e Teodoro), da sempre patroni della Serenissima.

Più di un ritratto traspare dalla tela. Innanzitutto i funzionari di cui, grazie agli stemmi posti in basso a sinistra e alle informazioni relative alla magistratura e alle cariche succedutesi nel tempo, è possibile risalire ai nomi.⁴⁰⁷ Ciò che preme osservare in questa occasione è che, tramite la loro posizione e parimenti la funzione svolta all'interno della tela, costoro impersonano dei veri e propri “Re magi profani” accompagnati da servitori con grosse borse che verosimilmente racchiudono le stesse monete d'oro che si vedono a terra sulla destra.⁴⁰⁸ Non si tratta di veri e propri criptoritratti (i tre vestono infatti gli abiti neri del tempo, verosimilmente la toga “ufficiale” dei nobili veneziani), ma di effigi che si palesano quali “ritratti votivi” che non possono non richiamare alla mente le immagini dei sovrani orientali accorsi in adorazione della Vergine col Bambino.

Ma c'è di più, sebbene per ora le informazioni in nostro possesso non permettano di indagare il quadro come sarebbe auspicabile. I Camerlenghi non dialogano, in tono riverente, solo con il gruppo sacro ma anche con i santi che lo contornano. Sotto di essi, in virtù della presenza di decisi tratti fisionomici ben individualizzati che quasi superano

406 Il rimando è alla scheda in PALLUCCHINI-ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, cit., II, pp. 193-194, n. 302, e a quella curata da Margaret BINOTTO in *Tintoretto*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2012), a cura di V. Sgarbi, Milano 2012, pp. 110-111, n. 12.

407 Si tratta di Michele Pisani, Lorenzo Dolfino e Marino Malipiero, ovvero i Camerlenghi a fine mandato nel 1567: cfr. BINOTTO in *Tintoretto*, cit., p. 110.

408 Enrico Castelnuovo la definisce “un'Adorazione dei Magi secolarizzata”, cfr. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, cit., p. 90.

quelli riscontrabili nei magistrati stessi (come detto, di certo dei volti reali),⁴⁰⁹ è stato ipotizzato che possano celarsi dei ritratti mascherati, a conferma del carattere allegorico che avvolge l'intera scena.⁴¹⁰ Purtroppo le fonti della letteratura artistica – e in questo caso il più accreditato e attendibile in merito pare essere Carlo Ridolfi⁴¹¹ – citano l'opera ma tacciono il dettaglio relativo all'inserimento di uno o più volti *velati*.

Vi sono, com'è ovvio aspettarsi, svariate circostanze al pari della grande tela ora alle Gallerie dell'Accademia nelle quali è viva l'impressione di trovarsi di fronte a forti istanze ritrattistiche, malgrado il silenzio degli storiografi, spesso impegnati a riportare dati *altri* in relazione al dipinto in oggetto che non toccano la presenza di possibili criptoritratti. Fondati motivi legati al contesto in cui videro la luce le opere, uniti a confronti con dipinti diversi che riportano le fattezze reali di una determinata persona, paiono nondimeno autorizzare accorte e circostanziate letture in prospettiva criptica anche per talune realizzazioni passate inosservate, dal punto di vista del mascheramento *sub specie sanctorum*, all'interno delle biografie artistiche. Anche a tali occorrenze spetta un posto, rivendicato con cautela, all'interno dell'articolato quadro che si sta allestendo.

Borgo San Sepolcro diede i natali a due illustri protagonisti della scena intellettuale e artistica italiana della seconda metà del Quattrocento, Piero della Francesca e Luca Pacioli. Come tramandato dalle fonti, sebbene non coetanei, i due furono comunque amici (Vasari definisce Luca “discepolo” del pittore)⁴¹² e condivisero diverse passioni tra cui, *in primis*, l'amore per la matematica.⁴¹³ In particolare, negli anni '70 del

409 Malgrado vada osservato che l'interesse per un'indagine fisionomica dei loro volti viene in parte accantonato in nome della rappresentazione della dignità della carica e di un certo *status quo*, proprio alla Repubblica, di cui costoro erano una delle manifestazioni più preminenti, cfr. BINOTTO in *Tintoretto*, cit., p. 110, e sul tema anche F. DEL TORRE SCHEUCH, *Volti veneziani. I ritratti di Jacopo Tintoretto*, ivi, pp. 157-163: 160.

410 “Oltre al personaggio che spunta alle spalle di Maria, anche i santi Sebastiano, Marco e Teodoro sono ritratti ‘mascherati’”, cfr. A. GENTILI, *Tintoretto. Ritratti, miti, storie*, Firenze 2012, pp. 13-15. Discute l'opera in relazione alle precedenti versioni realizzate dal pittore, nelle quali ravvisa istanze ritrattistiche più pronunciate, ROSSI, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, cit., p. 25.

411 “Nei Camerlenghi ritrasse ancora in lunga tela Maria Vergine co' Senatori innanzi in atti di riverenza, e servi dietro, che recano sacchi di monete, e ne' vicini spatij il Salvatore, S. Marco e Venetia, con ritratti similmente de' Signori del medesimo Magistrato”, cfr. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, cit., II, p. 58.

412 “Per aver appreso da lui tutto quel che sapeva”, cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 488.

413 I rapporti tra i due, sulla base del comune interesse per la matematica, vengono analizzati da M.

Quattrocento, i loro rapporti sembrano essere diventati più fitti, allorché Piero stata adoperandosi alla stesura del suo *De prospectiva pingendi*, in piena sintonia quindi con gli interessi anche del Pacioli. Alla luce di siffatte circostanze non stupisce poter indovinare le fattezze del più giovane nella celebre *Pala di Montefeltro* realizzata nel 1472 circa e ora alla Pinacoteca di Brera (*fig. 75*). Com'è noto si tratta di una “sacra conversazione” con donatore inginocchiato in primo piano (il committente dell'opera nonché duca di Montefeltro, Federico) e, tutt'intorno, una schiera di angeli e sei santi.⁴¹⁴ Molteplici sono verosimilmente i ritratti presenti all'interno dell'opera: se il signore di Urbino trova posto fuori dallo spazio sacro, agli altri – o presunti tali – è riservato il secondo piano. Qui pare corretto rinvenire pure il matematico francescano entratovi di diritto nel momento in cui presta i tratti del proprio volto al profilo di san Pietro Martire il quale, al solito, esibisce una vistosa ferita sulla testa. L'identificazione, oltre a dati di natura esterna che ruotano tuttavia intorno all'ambiente della cittadina toscana e alla sua corte (è altamente probabile che Pacioli sia stato il tutore del giovane Guidobaldo),⁴¹⁵ si basa su di un convincente confronto iconografico con *Il ritratto di Fra' Luca Pacioli con un allievo* ora al Museo di Capodimonte (*fig. 76*).⁴¹⁶ La tela, attribuita con riserve a Jacopo de' Barbari, viene fatta risalire a prima dello scadere del secolo.⁴¹⁷ L'impostazione della figura è diversa e alla resa frontale del duplice ritratto napoletano, che esibisce un volto visibilmente già segnato dagli anni, Piero della Francesca fa corrispondere un profilo timido che, mentre sbucca da dietro la sagoma di san Francesco, tiene per di più gli occhi bassi in direzione del gruppo sacro. I tratti caratteristici del

DALY DAVIES, *Luca Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci: tra «proportionalità» e «prospettiva» nella Divina Proportione*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Atti del convegno di studi (Arezzo-Sansepolcro, 1992), a cura di M. Dalai Emiliani, V. Curzi, Padova 1996, pp. 355-362.

414Cfr. la scheda di Giulia OROFINO in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 174-181.

415VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 488.

416Ricavo lo spunto per il confronto tra le due realizzazioni in POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., p. 269. Sul dipinto a Capodimonte si veda M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il ritratto di Luca Pacioli e di Guidobaldo da Montefeltro*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, Catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992, pp. 197-199. Lo discute ora in prospettiva larga – tra problemi attributivi e conquiste matematiche e scientifiche del Pacioli – anche F. CORTESI BOSCO, *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento. Lotto, Dürer, Giorgione*, Padova 2016, pp. 21-97.

417Malgrado infatti sia firmata, e datata 1495, non ha mancato di sollevare dubbi e questioni legate alla paternità. Da ultimo va registrata la proposta di inserirlo nel catalogo di Jacometto Veneziano sostenuta da A. ANGELINI, *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il 'Ritratto di Luca Pacioli e di Guidobaldo da Montefeltro' del Museo di Capodimonte*, in «Prospettiva», 146/147, 2014, pp. 126-149.

volto – la struttura solida della testa, le ombre ai lati della bocca, lo sguardo concentrato e serio – sembrano tuttavia palesarsi uguali in entrambi i dipinti.

Un dettaglio di segno differente potrebbe invece intervenire in modo più convincente a mettere in discussione tale identificazione. Pacioli, al pari degli altri santi raffigurati sulla tela (Francesco, Bernardino e Girolamo), vestiva nella vita di tutti i giorni il saio francescano ma viene qui chiamato a dismetterlo nel momento in cui impersona san Pietro (cosa che peraltro avviene anche nel *Doppio ritratto* di Napoli).⁴¹⁸ In una pala chiamata a glorificare, per diversi motivi, l'ordine francescano il suo inserimento, per giunta mascherato, investe la statura morale di un domenicano, il quale tuttavia in virtù di illustri meriti religiosi godeva di una devozione in grado di oltrepassare le diatribe tra le due confraternite. E si spiega verosimilmente anche alla luce della circostanza per cui la figura di san Pietro martire venne introdotta in un secondo momento,⁴¹⁹ in risposta a ragioni compositive (di simmetria tra i santi), ma anche forse di diversa natura, nella suggestiva ipotesi di vedervi un "altro patrono (nel senso forse di committente o consulente), nel Pacioli".⁴²⁰

Si sono già viste e analizzate alcune immagini di giovani donne nelle vesti di Maria Maddalena e il portato iconografico e simbolico che tale travestimento implicava. L'eventualità di calare un criptoritratto di tal genere all'interno di una scena drammatica quale, per esempio, un *Compianto sul Cristo morto*, come quello realizzato da Giovanni Bonconsiglio per la chiesa di San Bartolomeo a Vicenza intorno al 1490-1492 (quindi in una data precoce rispetto alle occorrenze messe in fila poc'anzi), poteva tuttavia aumentare il livello emotivo e veicolare un messaggio ancora diverso (fig. 77).⁴²¹ E, per il presente lavoro, aggiungere un'altra maschera significativa all'immaginario costruito intorno alla fertile figura della santa.

Sebbene l'opera sia ben documentata già a partire da Boschini, non vi sono

418Il dettaglio viene notato da E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano 1992, II, pp. 504-513, 563-565, n. 466.

419Tale ipotesi viene respinta nella scheda al dipinto in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, cit., p. 176.

420BATTISTI, *Piero della Francesca*, cit., II, p. 509.

421Sull'opera si legga E. DAL POZZOLO, *La Pietà di Giovanni Bonconsiglio*, in «Arte Veneta», 50, 1997, pp. 54-67, e ID., *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco. L'opera completa*, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 34, 196-198.

testimonianze scritte a sostegno di tale identificazione criptica che risulta nondimeno plausibile in ragione di una serie di motivazioni *altre*. L'atmosfera sospesa che fa da cornice all'evento sacro, significativamente traslato dalla biblica Gerusalemme alla placida campagna veneta, ben si sposa con gli atteggiamenti e le espressioni dei protagonisti sulla tela. Attorno al cadavere di Cristo, le figure si sistemano con ordine in pose dolenti ma controllate. Maria regge il corpo del Figlio tenendolo dalle spalle e rivolge gli occhi al cielo al pari di Giovanni, l'unico rappresentato stante; Maddalena si situa, non casualmente, all'altezza dei piedi e piange rivolta verso lo spettatore. È lei a incarnare lo snodo "patetico" incaricato di far da tramite tra il momento evangelico e l'osservatore, invitando quest'ultimo a conformarsi a un sentimento religioso più autentico.⁴²² Già Crowe e Cavalcaselle avevano suggerito la possibilità che nei tratti della giovane potesse celarsi un ritratto che potrebbe essere, verosimilmente, quello di Maddalena, figlia di Angelo e Lucia Nievo, committenti della cappella in cui trovava posto la pala. La fanciulla è l'unica a esibire abiti e acconciatura contemporanei all'interno di un'iconografia sacra che, esclusa l'ambientazione veneta, per il resto risulta del tutto coeva e consona all'episodio narrato.⁴²³ Non è la "mirrofora" e nemmeno colei che mette in mostra i suoi lunghi capelli, ma la penitente che – in ginocchio, con le mani in preghiera e lo sguardo afflitto – riflette e amplifica tutta la carica umana sottesa al momento. E lo fa coniugando attributi e gesti tanto autentici quanto misurati: piange coinvolta, ma non si dispera.

Nel contesto di rinnovamento religioso, che investiva all'epoca anche il contado vicentino e al quale non doveva essere estraneo nemmeno il pittore, l'umanizzazione dell'episodio sacro per mezzo dell'inserimento di una persona reale, celata nei panni della peccatrice redenta, avrebbe pertanto potuto fornire la chiave per arrivare dritti alle coscienze e ai cuori di chi si trovava a meditare di fronte all'opera.⁴²⁴

422Sul ruolo di *mediatrix* assunto dalla Maddalena si veda anche SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, cit., pp. 196-198.

423DAL POZZOLO, *La Pietà di Giovanni Bonconsiglio*, cit., pp. 61, 67 nota 39.

424ID., *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco. L'opera completa*, cit., p. 34.

III.3.8 *Tableau vivant* di famiglia

Pensò dunque con capricciosa invenzione trasformar quelli in quattro Santi, a quali le loro effigi si adattassero, che gli venne mirabilmente colto, in ciò anche dal caso aiutato; poichè, essendo i due fratelli smonti, pallidi, e di ciera piuttosto estenuata, venne d'uno di essi, con un tantin d'aiuto, a ricavar così a proposito un S. Domenico, e voltando l'altro in profilo, un S. Francesco, che a ciascun di essi più devota e insiem più propria fisonomica ed azione addattarsi con la più fina immaginativa mai bramato si fosse [...] Delle due donne, una, che attempata viveva nel celibato, e dicono fosse la detta Donna Cecilia, co' suoi stessi abiti neri e manto vedovile, che con tanto decoro e buon esempio usavasi allora, a confusione oggi della sì vana vedovanza, volta similmente in profilo, servì mirabilmente per una Santa Marta; e all'altra, che di fattezze non troppo riguardevoli trovavasi provista, posta qui davanti, mostrando che riguardasse la Beata Vergine in trono assisa, fece così voltar la faccia, che scoprendosi a pena la sola punta del naso, aggiuntovi i capelli per le nude spalle sparsi, venne a far formare una creduta molto bella S. Maria Maddalena, quale, essendo ad essa dedicato l'altare, comandarono vi si figurasse.⁴²⁵

Mai come in questo frangente Cesare Malvasia si rivela tanto prodigo di informazioni, e non solo in prospettiva criptica. Il contesto è l'amplessissima sezione che il biografo riserva, all'interno della *Felsina*, alla produzione dei Carracci, qui alle prese con il profilo di Ludovico. L'opera in questione, ora alla Pinacoteca di Bologna, è invece la *Madonna col Bambino, angeli, i santi Francesco, Domenico, Maddalena e la donatrice Cecilia Bargellini Boncompagni* (detta la *Madonna Bargellini*), firmata e datata, al 1588, sul bordo del secchiello in primo piano (*fig. 78*).⁴²⁶ Interpretata sovente anche come una *Madonna del rosario*, per via degli angeli in alto che spargono dei petali, la tela (che dal punto di vista compositivo risente delle realizzazioni di Tiziano e di Paolo Veronese) si presenta come una grande pala d'altare in cui intorno al gruppo sacro

⁴²⁵MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., I, p. 280.

⁴²⁶Sull'opera si leggano le schede in *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava 1984), a cura di A. Emiliani, Bologna 1984, p. 185; quella redatta da Gail FEIGENBAUM in *Ludovico Carracci*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico e Pinacoteca Nazionale-Forth Worth, Texas, Kimbell Art Museum 1993), a cura di A. Emiliani, Bologna 1993, p. 48, n. 22, e quella curata da Anna STANZANI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Dal Duecento a Francesco Francia*, cit., pp. 231-236, n. 164.

formato dalla Vergine col Bambino – dislocato per l’occasione sulla destra, lungo la diagonale che taglia il dipinto, e in posizione rialzata – si raccolgono in adorazione e preghiera angeli, santi e pure la committente. Riconosciuta dalla critica come vera prima realizzazione ascrivibile alla maturità del pittore, colpiscono gli atteggiamenti caricati dei suoi protagonisti al pari dell’attenzione realistica che investe, e qui Malvasia non fa che confermare un’impressione visiva forte, i loro volti. Tale “liturgia di gesti indimenticabili”⁴²⁷ – che spaziano dalle pose antitetiche ed enfatiche delle braccia di san Domenico e di quelle di san Francesco alla torsione del busto con la testa sollevata della Maddalena, passando per la devota e silenziosa adorazione di santa Marta, inginocchiata di profilo al centro del dipinto – trova infatti un corrispettivo in un’analisi fisionomica dei volti che carica la tela, nervosa e percorsa da un vivace spirito di urgenza narrativa, di un’eloquenza perseguita con tutti i mezzi figurativi a disposizione. Ed è in quest’ottica che verosimilmente si comprende anche la decisione di Ludovico, come già si è avuto modo di ricordare piuttosto scettico (almeno nelle intenzioni) nei confronti dei criptoritratti,⁴²⁸ di acconsentire alle richieste della committenza intenzionata a comparire da protagonista all’interno del dipinto. I Bargellini avevano infatti chiesto di essere ritratti in ginocchio di fronte alla Madonna; in realtà solo a Cecilia venne concesso tale onore.⁴²⁹ La presenza viva degli altri è, ciononostante, resa *in persona* di alcuni santi legati a doppio filo sia alla famiglia, nello specifico per quanto concerne la figura della committente, che all’originaria collocazione dell’opera. Seguendo Malvasia è possibile ritessere tale rete di rimandi, tutti nel solco della fede e del desiderio, da parte degli effigiati, di arricchire con le proprie sembianze terrene una pala già tanto espressiva.⁴³⁰

I due fratelli di casa Bargellini, che erano “smonti, pallidi, e di ciera piuttosto estenuata”, vengono calati alla perfezione nei panni di Domenico e Francesco, dai tratti tanto scarni quanto pulsanti: gli occhi di tutti i santi presenti sono rivolti verso la Vergine ad esclusione significativamente di quelli di Domenico, vero elemento

427 Così STANZANI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale*, cit., p. 233.

428 *Infra*, p. 75.

429 Per questa e altre informazioni utili a contestualizzare tela e committenza, già MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi*, cit., I, pp. 278-280.

430 Ma si veda come POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 52, escluda sia la presenza di pia devozione che l’analogia sulla base del nome.

intermediario tra la dimensione sacra dipinta e quella reale dello spettatore. Costoro, com'è noto, erano i fondatori di due tra i più diffusi ordini mendicanti, legati all'epoca anche a quello dei carmelitani; e la pala era nata per una piccola chiesa chiamata "delle Convertite", come attestato anche dal biografo, annessa proprio a un convento di suore carmelitane, atto a offrire ricovero alle donne che abbandonavano la professione di prostitute in cerca di una nuova vita. A tale circostanza e alla dedizione dell'altare corrisponde in aggiunta nel dipinto la presenza, in basso a destra, non a caso di Maria Maddalena, nella sua veste di mirrofora, impegnata a far anch'essa da tramite – di nuovo la gestualità è lampante – tra la Madre e il Figlio e lo spettatore (potenzialmente ancora peccatore) situato fuori dal racconto dispiegato su tela. A una non meglio identificata donna della famiglia Bargellini spetta il compito di prestarle i tratti del volto, un profilo in realtà tanto candido quanto sfuggente, in cui dominano i lunghi capelli sciolti e la fronte alta. Molto più nota è la seconda presenza femminile che, seguendo ancora il biografo, vestì i panni di santa Marta, posta in posizione simmetrica di fronte alla penitente redenta. Si tratta di Donna Cecilia Bargellini Boncompagni, vedova "attempata" ma desiderosa di mostrarsi in perfetto ordine, sia interiore che esteriore, nel momento in cui esibisce i segni del suo lutto con tanto decoro.

Rivedendo le informazioni fornite da Malvasia, una parte della critica ha espresso dei dubbi sia sulla corretta identificazione della santa in posizione centrale (la quale in virtù degli attributi potrebbe essere interpretata anche come Chiara o Monica), che soprattutto sulla circostanza che sotto la sua figura tanto dimessa possa davvero celarsi un criptoritratto. La donna fu di fatto il vero motore del dipinto e la sua devozione, ora tutta consacrata al celibato, poteva ben permetterle di presentarsi essa stessa in vesti di suora carmelitana. Da questa prospettiva d'osservazione il secchiello con l'acqua benedetta e l'aspersorio non figurerebbero più quali attributi per Marta, ma semplici richiami a quelle pratiche di culto che suggerivano una purificazione dello spirito.⁴³¹

La sua posizione rievoca in modo piuttosto evidente quella del committente "in abisso" tipico di tante realizzazioni dell'epoca.⁴³² Dalla prospettiva del presente studio il suo

⁴³¹Per Anna Stanziani, addirittura, si tratterebbe dell'unico vero ritratto (e non in vesti criptiche) presente nell'opera, a confronto con i connotati aristocratici rinvenibili nelle altre figure, cfr. *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale*, cit., p. 235.

⁴³²Sul committente "in abisso" si veda il già ricordato A. CHASTEL, *Favole Forme Figure*, cit., pp. 191-200.

profilo ricorda tuttavia pure quello di un'altra donatrice anch'essa parte di un'assemblea sacra in cui trovavano posto diversi ritratti *velati*. Donna Cecilia condivide con Bartolomea Baialotti, donatrice nella veronese *Pala delle Virtù*, ben più che la resa devota a mani giunte.⁴³³ Entrambe si caricano dell'impegno di una singolare, in quanto poco diffusa, committenza al femminile; entrambe sono vedove; entrambe si suppone credenti sincere (le testimonianze in merito a Cecilia sono compatte e si esprimono all'unisono). Entrambe, di nuovo, figurano di certo ben aggiornate sui gusti del tempo e decise a servirsi della maschera criptica per veicolare le loro aspirazioni religiose.

Per quanto noti e inseriti nel tessuto vivo della Bologna aristocratica e religiosa di fine Cinquecento – i profili delle torri nel paesaggio che si apre sullo sfondo alludono e contestualizzano in maniera evidente, se ancora ce ne fosse bisogno, la provenienza cittadina della casata – i Bargellini non potevano neanche lontanamente vantare la fama della seconda grande famiglia che, solo qualche anno prima, si mise in posa al completo (almeno nelle intenzioni) di fronte a un pittore. È il 1575, estremo ben visibile nel libro posto tra le mani di santa Caterina, quanto Giovanni Maria Butteri all'interno della pala con la *Madonna col Bambino, sant'Anna e santi* decise di adombrare nei nove volti chiamati a comporre la sacra conversazione i tratti reali appartenenti a diversi membri della famiglia Medici (*fig. 79*).⁴³⁴ Tanto da giustificare per l'opera, ora a Firenze ma realizzata verosimilmente lontano dal centro toscano, anche la denominazione di *I Santi Medici*.

Al netto di un'innegabile impressione visiva, alcuni di loro sono stati riconosciuti senza tentennamenti sulla base di lampanti e confortanti confronti fisionomici con le ben note fattezze dei signori della città.⁴³⁵ Sulla sinistra si distinguono Cosimo I e il figlio

433Discutono il ruolo della “vedova committente” E.J. CAMPBELL, *Prophets, Saints, and Matriarchs: Portraits of old Women in Early Modern Italy*, cit., pp. 824-828, e – nello specifico del caso di Cecilia Bargellini – MURPHY, *Il teatro della vedovanza. Le vedove e il patronage pubblico delle arti visive a Bologna nel XVI secolo*, cit., pp. 399-401.

434La bibliografia sulla tela è molto esigua. Si rimanda qui alla scheda di Karla LANGEDIJK, in occasione della prima mostra in cui fu esposta, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo*, cit., p. 289, n. 573, e più recentemente a S. MELONI TRKULJA, *I Medici santi. La sottile identificazione di alcuni membri della famiglia come santi dalle doti particolari*, in *Stanze segrete raccolte per caso. I Medici santi. Gli arredi celati*, cit., pp. 25-42: 32-35.

435Per i riconoscimenti quasi “certi” e il rispettivo svelamento si legga MELONI TRKULJA, *I Medici santi. La sottile identificazione di alcuni membri della famiglia come santi dalle doti particolari*, cit.,

secondogenito, Ferdinando, nelle vesti dei santi Cosma e Damiano, antenati mitici, guaritori nonché protettori dell'intero casato. Dal lato opposto rispetto alla Vergine si scorgono invece Francesco I e il cognato, Paolo Giordano Orsini, presentati armati di tutto punto e in atto di reggere uno stendardo (forse nei panni dei santi Giorgio e Flaviano).⁴³⁶ Ai piedi del padre, forse seduta a terra, si pone Isabella de' Medici – figlia di Cosimo e moglie di quell'Orsini nei panni del santo sull'estrema destra – per l'occasione *in figura* di santa Caterina. Accanto a tali “svelamenti” la critica ha proposto di aggiungervi quelli che coinvolgono sant'Anna (una Maria Salviati incaricata di riunire due rami diversi della famiglia in virtù, forse, del portare la maschera di colei che era protettrice di Firenze), la Madonna (Eleonora di Toledo) e i Bambini (alcuni dei giovanissimi rampolli di casa Medici).⁴³⁷

La tela è un efficace *mix* nel quale convivono, celati nei profili di altrettante figure religiose tutte munite di aureola, personaggi che all'epoca della realizzazione dell'opera non potevano in realtà condividere anche lo spazio della vita reale. Alcuni di loro infatti – tra cui Cosimo I, Eleonora di Toledo e il piccolo Garzia, chiamato forse a interpretare san Giovannino – erano già morti da anni. Nel tentativo di indovinare quali ragioni di natura devota o, quanto meno di armonia familiare, fossero alla base di una realizzazione di questo tipo, la prima spinta si potrebbe verosimilmente rinvenire in un possibile e accorato ricordo proprio del signore di Firenze, morto nel 1574. Se invece la committenza fosse da ascrivere all'Orsini, potrebbe trattarsi della volontà da parte del genero di mettersi in luce.⁴³⁸ Pare tuttavia più corretto vedervi, al netto di qualsivoglia afflato religioso o commemorativo, la visualizzazione di una chiara prosopopea dinastica che viene calata tutta in una prospettiva encomiastica.⁴³⁹

L'eccezionalità della realizzazione risiede tuttavia proprio nella quantità di membri familiari, e pertanto volti *velati* ma ben riconoscibili, convocati per l'occasione. I Medici infatti non erano nuovi, singolarmente, a soluzioni di questo tipo. Se non va

pp. 33, 35.

436La proposta a favore di questi due santi guerrieri è di Langedijk in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, cit., p. 289.

437POLLEROSS (*Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 126) rifiuta l'identificazione del Bambino con Piero de' Medici, mentre accetta quella di Giovanni de' Medici (figlio di Eleonora) nei panni del san Giovannino (*ivi*, p. 167).

438Discute le due possibili interpretazioni alla base della tela MELONI TRKULJA, *I Medici santi. La sottile identificazione di alcuni membri della famiglia come santi dalle doti particolari*, cit., p. 35.

439 In cui vengono cioè applicate le 'convenzioni' ritrattistiche proprie allo *State portrait*.

dimenticato il mascheramento criptico adottato dallo sfortunato Giovanni nella già incontrata tela ora alla Galleria Borghese,⁴⁴⁰ almeno altri due casi meritano di essere citati in quanto sintomatici della predilezione mostrata dalla famiglia nei confronti di tale consuetudine ritrattistica. Si devono entrambi al pennello di Giorgio Vasari – il quale curiosamente li ricorda senza accennare tuttavia al travestimento – e trovano ora collocazione in Palazzo Vecchio nel cosiddetto quartiere di Leone X.⁴⁴¹ Si tratta di due lunghi pannelli verticali chiamati a contornare la grande tela con la *Madonna dell'Impannata* di Raffaello. A sinistra si poteva vedere *Cosimo I come san Damiano*, mentre sul lato opposto *Cosimo il Vecchio in veste di san Cosma* (figg. 80-81).⁴⁴² Se per entrambe le realizzazioni è evidente il debito formale e stilistico contratto dall'aretino con i precedenti ritratti dei signori di Firenze realizzati rispettivamente da Pontormo e Bronzino (ai quali conviene tornare per un incoraggiante confronto sul piano fisionomico, figg. 82-83),⁴⁴³ il richiamo iconografico è di nuovo alle vesti consone, e pertanto alle prerogative e virtù, dei due fratelli medici, investiti un secolo prima del ruolo di patroni della famiglia e pertanto parte integrante del grande *pantheon* medico.⁴⁴⁴ Si è di fronte, anche in questo frangente, alla rappresentazione di un

440Infra, pp. 126-127. Sull'uso politico del culto si veda anche SPAGNOLETTI, *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, cit., pp. 333-350.

441Lo fa all'interno delle *Ricordanze*, 1561, c. 24v.

442Ragiona le due tele ancora MELONI TRKULJA, *I Medici santi. La sottile identificazione di alcuni membri della famiglia come santi dalle doti particolari*, cit., pp. 30-32. In coda alla scheda sul dipinto di Butteri, Karla Langedijk, dopo aver sottolineato la singolarità dell'opzione ritrattistica "di famiglia", osserva in modo piuttosto discutibile come "ritratti allegorici di membri della famiglia Medici sono rari nel Cinquecento, e soprattutto rari sono i ritratti nelle sembianze di santi", cfr. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo*, cit., p. 289.

443Per una lettura e contestualizzazione dell'effigie di Pontormo, realizzata nel 1518 e ora agli Uffizi, nel clima segnato dal ritorno dei Medici al potere si veda K.W. FORSTER, *Metaphors of Rule. Political and history in the portraits of Cosimo I de' Medici*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 15, 1971, 1, pp. 65-104: 67-69, e LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, cit., I, p. 389, n. 12. Una replica autografa del *Ritratto di Cosimo I*, sempre non in armatura, si conserva invece alla Galleria Sabauda di Torino: per un confronto si legga J. COX-REARICK-M. WESTERMAN BULGARELLA, *Public and private portraits of Cosimo de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's paintings of his ducal patrons in Ottawa and Turin*, in «Artibus et Historiae», 25, 2004, 49, pp. 101-159: 109, 110, n. 9a.

444Cosimo il Vecchio e poi Cosimo I si sarebbero entrambi calati, in un'ideale passaggio di consegne, nel ruolo di *Medicus* (come denunciato dal nome di famiglia), ovvero di colui incaricato di curare i mali della città toscana ristabilendone la pace. A riguardo si veda A. CHERUBINI, *Nato sotto una buona stella. Pensieri sull'iconografia militare e civile di Cosimo I nei ritratti di Bandinelli, Del Bronzino e di Vasari*, in *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)*, Catalogo della mostra (Firenze, 2014), a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 230-243: 241, in cui all'interno di una ricca carrellata di immagini criptiche di Cosimo I trova posto anche quella in veste di san Damiano.

defunto, Cosimo *Pater Patriae*, e di un personaggio vivente: i due, tra le più eminenti figure della storia fiorentina, si palesano avvolti in ampi mantelli che alludono alla professione medica senza al contempo celare gli attributi significativi del loro potere.⁴⁴⁵ Anzi i due aspetti si fondono, in una prospettiva quasi di continuità generazionale, allorché si sposta il piano di lettura delle realizzazioni a un diverso livello semantico: i mali di cui sono chiamati a occuparsi tali illustri guaritori non alludono più infatti alle sofferenze del corpo ma agli altrettanto preoccupanti patimenti dello stato. Il richiamo, già medievale e poi protrattosi oltralpe lungo tutto il Seicento e Settecento francesi, alla presunta sacralità del corpo del re e, di conseguenza, a un'investitura quasi divina che coinvolgerebbe la figura del sovrano, potrebbe anche in questo caso aver avuto la meglio su una sincera spinta di carattere devozionale, evocando un'aspirazione molto più terrena e, per certi versi, potente.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵L'occorrenza criptica qui indagata, che ruota intorno alla famiglia Medici, ha radici che risalgono a ben prima delle opere propagandistiche approntate da Vasari alla fine del Cinquecento. Se già si erano visti alcuni suoi esponenti, con a capo proprio Cosimo il Vecchio, prostrarsi in adorazione della Vergine nella tavola di Botticelli, colpisce ritrovare di nuovo il profilo del *Pater patriae* all'interno del gruppo di Enea e Anchise sui muri affrescati da Raffaello in Vaticano (e anch'essi già incontrati in apertura del presente lavoro). L'anziano troiano condivide con il signore di Firenze gli stessi lineamenti, così come sono stati fissati e consegnati alla tradizione da tante medaglie celebrative. Secondo la lettura di John Shearman egli qui sarebbe oggetto privilegiato della *pietas* messa in mostra dal pontefice Leone X (uno dei papi Medici), grande committente ed ispiratore dell'impresa pittorica, impegnato a mostrarsi per l'appunto pietoso – come imponeva la fama di “uomini di pace” che avvolgeva il casato – sia verso la sua famiglia che nei confronti della Chiesa stessa. A riguardo, oltre a SHEARMAN, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, cit., p. 229, si veda anche G. BECATTI, L'incendio di Borgo: *iconografia delle antichità. Precisazioni sulla terza Stanza di Raffaello in Vaticano*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 2, 2011, pp. 9-28: 20-25, per un'ulteriore contestualizzazione della presenza di Cosimo-Anchise e di un non meglio identificato, e identificabile, secondo membro della famiglia Medici nei panni di Enea.

⁴⁴⁶Sul tema si legga S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1995, da integrare con M. BLOCH, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino 1973, in cui sebbene il *focus* cada sulla realtà europea di età moderna si delinea una figura di regnante con la quale, con i dovuti distinguo, avrebbero voluto identificarsi anche i signori di Firenze. Richiama tale opzione, in modo dubbioso, anche MELONI TRKULJA, *I Medici santi. La sottile identificazione di alcuni membri della famiglia come santi dalle doti particolari*, cit., p. 32. A tale contesto politico-religioso può coerentemente appartenere anche la statua di *Cosimo I de' Medici come Giosuè*, realizzata intorno al 1570 da Zanobi Lastricati e Vincenzo Danti e destinata alla cappella di San Luca all'interno della Santissima Annunziata. Il signore di Firenze, che era al contempo anche patrono dell'Accademia, vi compare (al netto della consueta stilizzazione dei tratti del volto) all'indomani del conferimento del titolo, da parte di Pio V, di Granduca. L'assimilazione tra la sua nuova posizione, e un generale assestamento e rafforzamento del potere, e quella ricoperta dal successore di Mosè si muove sul terreno dell'idea di sovranità e dominio (allo scettro quale attributo di Giosuè corrisponde un'armatura classicheggiante calata su abiti contemporanei). Discutono l'opera in tale prospettiva, riconoscendovi il volto di Cosimo I, F. SANTI, *Vincenzo Danti scultore (1530-1576)*, Bologna 1989, pp. 65-66 (anche se la ritiene di mano esclusivamente del Lastricati), e POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., p. 90.

III.3.9 È tutta devozione?

Sebbene tutti con tipologie e sfumature proprie – autentica cifra distintiva del fenomeno del criptoritratto – gli esempi riportati a corredo della categoria delle rappresentazioni “in veste di” santi parlano la stessa lingua. Con oscillazioni diverse ogni caso è un’occasione per mettere in luce, di volta in volta, parte del proprio abisso interiore, in un rapporto con la fede che aspira a essere vivo, autentico e partecipato. Ovvero, per dare visibilità a un sentimento che può essere rubricato immancabilmente sotto la cifra della devozione. Anche quando, all’interno di tali creazioni, si registra una spinta verso l’autopromozione, anche solo la circostanza di far cadere la scelta su di un soggetto religioso invece che mitologico, svela caratteri e orizzonti di pensiero di chi fu, a vario titolo, coinvolto nella commissione e nella realizzazione dell’opera.

A fronte di tale consapevolezza, che restituisce il polso di una consuetudine tanto diffusa, vi sono tuttavia delle occorrenze in cui risulta arduo scorgere un sincero anelito religioso in coloro che scelsero la maschera criptica, e nello specifico i panni di un santo, per eternare la propria immagine. Sono realizzazioni che per ragioni di collocazione (l’interno di una chiesa), di rilevanza iconografica (di nuovo si è di fronte a martiri di cui si portano vesti e attributi) nonché contesti interni ed esterni all’opera aspirano a trovar posto in questa categoria. Al contempo però si qualificano come *altro*, irrimediabilmente diverso da quanto sin qui visto.

Se potevano sorgere dei dubbi più che legittimi sulla natura devota sottesa a un’opera quale il *San Sebastiano* di Bronzino, questi paiono invece cadere di fronte al *Ritratto di uomo in veste di san Sebastiano* di Bernardino Luini all’Ermitage (fig. 84).⁴⁴⁷ Ancora una volta, l’iconografia è quella del martire trafitto dalle frecce, conseguenza del suo strenuo diniego ad abbandonare la fede cristiana. E ben tre dardi compaiono sulla tela a ferire il corpo atletico e seminudo dell’uomo (non così giovane come l’adolescente fiorentino) che si appoggia, invece che alla consueta colonna, al tronco di un albero. Gli elementi a favore di una lettura della tela in senso “religioso” finiscono però qui, lasciando spazio a un’interpretazione, giocoforza, di segno diverso. Al tempo stesso, se

⁴⁴⁷Sul dipinto si vedano A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novara 1956, p. 82, n. 78; E. DAL POZZOLO, *Colori d’amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, cit., p. 142, e la scheda redatta da T. KUSTODIEVA in *Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino: dipinti dall’Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei civici di Pavia*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 2011), a cura di T. Kustodieva, S. Zatti, Roma 2011, p. 62, n., I.16.

non vi possono essere incertezze in merito all'identità del santo rappresentato, pare altrettanto innegabile lo spunto ritrattistico ravvisabile nel volto: dai capelli corti alla presenza della barba, i lineamenti sono tutt'altro che standardizzati.

L'albero che funge da sostegno, e dal quale scende un grosso frutto, non è di limoni ma un cedro, simbolicamente leggibile – soprattutto nel contesto della ritrattistica privata – come frutto d'amore, dalle forti tinte dolci-amare.⁴⁴⁸ Il fiore d'aquilegia ai piedi del martire alluderebbe invece alle proprietà curative della pianta, in particolar modo nelle relazioni amorose.⁴⁴⁹ Già grazie a questi due elementi, parte integrante del “corredo” emblematico allestito *ad hoc* (e si consideri la preminenza data al frutto nell'economia generale dell'opera), l'esegesi del dipinto si avvia verso un binario nuovo. Che, per fugare ogni residua *impasse*, viene esplicitato con eloquenza dai gesti delle mani, entrambe chiamate a indicare un punto ben preciso. Se la sinistra invita a fissare l'attenzione sull'unica freccia che ha come bersaglio direttamente il cuore, rimando lampante al sentimento amoroso, alla destra è riservato il compito di attirare lo sguardo su di una tabula ansata. Qui vi si legge un passo di Ovidio, tratto dalle *Metamorfosi* (“QVAM LIBENS / OB TVI AMOREM / DULCES IACVLOS / PATIAR MEMENTO”, ovvero: “Ricorda, con quanto piacere per amor tuo sopporto le dolci frecce”) il quale, alla luce del contesto delineato, a tutto allude fuorché a un'invocazione devota.⁴⁵⁰

Riassumendo. L'orizzonte è laico e intriso di sentimento, e mette in scena un dialogo silenzioso che l'anonimo barbuto, in veste di san Sebastiano, intreccia con l'amata a cui esplica le fatiche e le gioie del loro rapporto. L'uomo si serve di un doppio codice: quello simbolico – l'amore è dolce-amaro come il cedro e gli provoca dei tormenti che al pari delle frecce, armi reali e metaforiche di Cupido, colpiscono lì dov'è la sede del suo ardore – e quello invece più diretto legato alle parole prese a prestito da Ovidio. A ben vedere però, il codice si fa triplo, nel momento in cui entra in gioco il travestimento, ovvero l'uso dell'effigie del martire, che estrapolata dal suo contesto mantiene alcuni dei suoi elementi fondamentali di cui si veicola tuttavia con forza una lettura in chiave allegorica.

448Il corretto riconoscimento del frutto, e pertanto delle virtù che gli sono associate, lo si può leggere in DAL POZZOLO, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, cit., pp. 141-142.

449KUSTODIEVA in *Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino: dipinti dall'Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei civici di Pavia*, cit., p. 62.

450Al contempo, tuttavia, non pare corretto leggermi richiami “non solo omoerotici, ma forse sadomasochistici” come avviene in POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 291.

Dipanato il quadro generale, sarebbe suggestivo riuscire a dare un nome all'uomo e in tal modo ritessere la trama amorosa che sostanzia l'opera. Risalire cioè all'individuo a cui ascrivere un passione così forte da meritarsi un dipinto, al contempo, tanto denso e singolare. Le ipotesi avanzate a riguardo non sciolgono l'interrogativo e sono destinate, per ora, a rimanere tali: il nome di Massimiliano Sforza, duca di Milano, preso in considerazione a più riprese, sembra dover essere accantonato per motivi cronologici; potrebbe forse trattarsi del figlio di Ludovico il Moro (Francesco Sforza), ma anche qui mancano elementi per un confronto iconografico in grado di dissipare una volta per tutte le riserve.⁴⁵¹ Va sottolineato altresì come il motivo decorativo del panno che cinge i fianchi del santo ritorni anche nelle frecce e tra le corde utilizzate per fissare le braccia all'albero. In una tela così ricca di segni e segnali chiari rivolti allo spettatore, tale dettaglio non è certo imputabile al caso.⁴⁵² Al contrario palesa la volontà di agevolare un'identificazione anche per il tramite della stoffa, vero e proprio rimando araldico: viene tuttavia spontaneo chiedersi se fosse particolare legato alla figura di lui o, viceversa, all'altrettanto misterioso profilo di lei. Sintomo e conferma, ancora una volta, di come alla base di siffatti ritratti *in disguise* non si celasse mai la volontà di occultare bensì quella di mettere il più possibile in mostra se stessi. E, malgrado il (o grazie al) mascheramento, essere puntualmente riconosciuti.

Resta da sottolineare una circostanza. Non si conosce la data esatta in cui cade la realizzazione della tela, precedente tuttavia al *San Sebastiano* Thyssen di Bronzino, al pari del quale verosimilmente condivide un'analoga lettura e impostazione di stampo amoroso. Due ambiti completamente diversi, due stili distanti, due committenti che forse non si sono mai conosciuti tra loro alle prese con altrettanti artisti culturalmente lontani sono giunti nondimeno a trovare nella medesima maschera la soluzione più congeniale alle proprie aspirazioni e necessità ritrattistiche.

451 Riporta ora, argomentandoli, i vari tentativi d'identificazione KUSTODIEVA in *Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino: dipinti dall'Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei civici di Pavia*, cit., p. 62. Già OTTINO DELLA CHIESA (in *Bernardino Luini*, cit., p. 82) escludeva potesse trattarsi del figlio di Ludovico Sforza, pensando tuttavia non a Francesco ma a Massimiliano.

452 KUSTODIEVA in *Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino: dipinti dall'Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei civici di Pavia*, cit., p. 62.

Molte più informazioni sono invece reperibili in relazione al secondo caso 'curioso' di ritratto "in veste di" santo. L'opera si trova tuttora nel luogo per cui venne ideata e realizzata, tra il 1577 e il 1578: è infatti la pala che orna l'altare dedicato a sant'Antonio (ma significativamente noto anche come altare Milledonne) nella veneziana chiesa di San Trovaso (*fig. 85*).⁴⁵³ Autore del dipinto e committente sono ricordati da Ridolfi, all'interno del ricco resoconto intorno alla vita di Jacopo Tintoretto.

Et in gratia di Antonio Milledonne, Secretario del Senato, fece ad un suo Altare la tavola di Santo Antonio Abbate tentato da' Demoni, trasformati in forma di donne gentili & ornate, comparendole il Redentore in uno splendore, in cui fissando gli occhi il Santo par si consoli.⁴⁵⁴

La descrizione è precisa dal punto di vista iconografico ma tace un dettaglio significativo. Lo storiografo, per altri versi piuttosto attento alla consuetudine criptica, verosimilmente non era informato in merito alle vicende che portarono alla realizzazione della tela; e forse non era nemmeno a conoscenza della biografia del Milledonne, la cui tomba si trovava proprio presso quell'altare. Tale testo – ricco d'informazioni che spaziano dalla politica agli interessi religiosi passando tramite i momenti salienti del suo impegno a favore della Serenissima – aggiunge quel tassello in più, in grado di aprire spiragli suggestivi alla lettura dell'opera.

Havea la verità sempre in bocca, mai adulava, fu molto elemosiniero; lo sa in particolare la Parochia sua di san Gervaso, che nella restauratione di quel tempio demolito, e corroso dall'antiquità, e di cui era protettore, e sborsò molti centenara di ducati, & morendo gli ne lasciò ancora. È sepolto ivi in una Cappella à piedi dell'Altare, che ha una palla in cui è dipinta di mano di Misser Jacopo Tentoretto la tentazione fatta dal Demonio, al beatissimo santo Antonio rappresentato nella sua effige.⁴⁵⁵

453 Sulla tela, si legga P. ROSSI in PALLUCCHINI-ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, cit., I, p. 208, n. 370.

454 RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, cit., II, p. 39-40. Malvasia (*Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., I, p. 76), nel suo lungo elenco di stampe dei Carracci ne ricorda una di Agostino – l'anno è il 1558 – verosimilmente tratta da questo dipinto: "Lo smanioso Sant'Antonio tentato del Tintoretto"; lo stesso fa Bellori (*Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, I, p. 127) allorché annota "Santo Antonio combattuto da demoni in forma di donne ignude, il Signore gli apparisce, stampa in foglio, Tintoretto". Entrambi, nella loro estrema sintesi, tacciono l'inserito criptico.

455 P. ARDUINO, *Vita di A.M. Secretario del Consiglio dei X. Da altro Secretario scritta*, s.l., s.d. (ma

Antonio Milledonne aveva fatto più che commissionare la tela: era giunto a chiedere al pittore di immortalarlo nei panni di sant'Antonio Abate tentato, sotto diverse forme, dal demonio.⁴⁵⁶ Come illustra brevemente il passo – e la biografia ne fa fede in modo più esteso – egli fu uomo devoto e fervido credente che ricoprì durante la sua lunga esistenza anche ruoli e cariche in ambito religioso. Fu a capo, per esempio, dell'importante Segreteria degli Esecutori alla bestemmia che doveva occuparsi del decoro e della moralità.⁴⁵⁷ Ma, naturalmente, non si tratta solo questo: lo si ricorda anche quale alto funzionario della Repubblica, in più occasioni eletto alla carica di segretario del Consiglio dei Dieci. Ciononostante quello che viene raffigurato, con toni accesi e vivaci, non è l'uomo Antonio, semplice credente che, al pari del santo di cui portava il nome, deve sopportare e far fronte alle lusinghe del Male. Le diavolesse, eloquenti nel loro essere tanto svestite e provocanti se si pensa alla collocazione dell'opera in una chiesa, alludono a episodi ben precisi dell'esistenza del protagonista che nulla hanno a che vedere con la sua fede. Più che alla mancata elezione al ruolo di Cancellier Grande (che avvenne di lì a qualche anno) esse verosimilmente incarnano le “diaboliche” mosse e le “tormentose” azioni intraprese contro di lui in merito alle cariche ricoperte.⁴⁵⁸ Come sant'Antonio, egli si era trovato a un certo punto nella situazione spiacevole dell'uomo virtuoso in balia delle tentazioni (le menzogne dei detrattori), impegnate (con successo) a spogliarlo e a farlo patire. Nella concitazione del momento tutti i suoi attributi – il rosario frantumato, il libro della Regola con i fogli strappati, il campanello, la borsa e il fido maiale – vengono abbandonati in primo piano e all'asceta resta addosso solo un minuto panneggio bianco, stratonato da più parti. Una circostanza senza dubbio di grande *pathos* che giustifica la consueta chiusa devota del Ridolfi a ricordare come nella parte alta del dipinto, con impeto plastico, il Redentore faccia capolino per offrirgli conforto.

Il legame del committente con Tintoretto è saldo e testimoniato da diversi episodi,

1618), p. 39.

456Di “forte caratterizzazione unita all'intensità espressiva” parla ROSSI in PALLUCCHINI-ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, cit., p. 208, n. 370.

457Ripercorre tratti esistenziali ed esperienze professionali del Milledonne M. GALTAROSSA, *La formazione burocratica del segretario veneziano: il caso di Antonio Milledonne*, in «Archivio Veneto», V, 2002, 158, pp. 5-64.

458Tale ipotesi, sostenuta da Gentili, non collima con le date di realizzazione del dipinto ma soprattutto con l'estremo cronologico associato alla mancata elezione al ruolo di Cancellier Grande: cfr. GENTILI, *Tintoretto. Ritratti, miti, storie*, cit., pp. 36-37.

durante i quali verosimilmente i due si trovarono a discutere di religione e pittura così come del corretto uso delle immagini devote. Ciò avvenne, per esempio, in occasione dell'abbozzo presentato da Jacopo per il telero del *Concilio di Trento*, a una delle cui sessioni partecipò pure Antonio.⁴⁵⁹ La soluzione adottata dai due a San Trovaso è spregiudicata (la collocazione nell'altare di una chiesa) e al contempo indovinata (la dinamicità orizzontale, con i demoni disposti a chiasmo intorno al Milledonne, si stempera in verticale con la discesa del Cristo che, lungo la diagonale opposta, replica il gesto del santo). Un vero e proprio *ex-voto* abile a fondere insieme istanze religiose e ricadute politiche, carattere sensuale e ardore nel segno della fede, in cui la maschera gioca di nuovo un ruolo da protagonista.

Questa carrellata – atta a restituire le stimmate di una consuetudine multiforme per modi, predilezioni e scelte, anche per quanto concerne l'opzione “in veste di” santo – non può che chiudersi idealmente con colui che optò per la scelta più drastica e, al tempo stesso, più pregnante tra tutte quelle già viste. In questo caso non sussistono dubbi sull'aspetto devoto sotteso a tale realizzazione *in disguise*, ma si rimane stupiti al cospetto della declinazione, tanto personale quanto unica, che seppe infondervi l'artista. Se fino ad ora si è discusso per lo più di santi martiri, e di come di costoro si sono vestiti i panni, lo si è sempre fatto andando a scovare all'interno delle singole opere, al di là dello spunto ritrattistico, la presenza di determinati attributi che combinati assieme restituissero, rendendola leggibile, l'iconografia di volta in volta adottata. Si tratta ovviamente dei consueti “oggetti di scena”, qui nella variante agiografica, che riuniti sulla tela possono rievocare per immagini le circostanze del martirio, al fine di consegnare alla memoria l'effigie di un santo che, malgrado le sofferenze (pugnali, ruote dentate, frecce) è ancora vivo, o quanto meno in procinto di lasciare l'esistenza terrena per ricongiungersi a quel Dio che, con forza e convinzione, non era mai stato abiurato.

L'iconografia di san Bartolomeo presenta già di per sé alcuni problemi. Secondo la tradizione il supplizio avvenne per scuoiamento e il modo più semplice per visualizzarlo è sempre stato quello di presentare il martire o con un coltello in mano o un attimo prima che abbia inizio il martirio. Si tratta di una soluzione, per così dire, allusiva che

⁴⁵⁹A riguardo si veda A. PALLUCCHINI, *L'abbozzo del «Concilio di Trento» di Jacopo Tintoretto*, in «Arte Veneta», 24, 1970 (1971), pp. 93-102.

ferma il tempo in un intervallo che precede di poco l'evento principale, per sua natura estremamente cruento. Il pugnale, come la ruota di santa Caterina, fanno presagire il seguito.

Nell'affrescare la Cappella Sistina, e in particolare nel grande brano del *Giudizio Universale*, Michelangelo cambiò le carte in tavola: non realizzò una sola immagine del santo bensì due, una prima del supplizio e l'altra dopo e, paradossalmente, riuscì a celare in entrambe due criptoritratti (fig. 86). Non vi è dubbio che si tratti di due modelli differenti (e quindi di due persone distinte): uno è palesemente calvo mentre l'altro esibisce dei ricci scuri. È possibile, va detto, che si tratti del carnefice e della vittima malgrado una rappresentazione di questo tipo si connoti come ancor più inusuale in relazione all'iconografia del santo. La critica ha ravvisato nel profilo arcigno che brandisce il coltello un possibile ritratto nascosto di Pietro Aretino che sarebbe stato così "punito" dal pittore per le critiche avanzategli dopo aver visto rifiutata la propria candidatura al ruolo di consulente dell'impresa romana.⁴⁶⁰ Ben più suggestiva è tuttavia l'ipotesi di poter riconoscere nella pelle (quindi nel *poi*) esibita dal Bartolomeo (*prima*) un possibile cripto-autoritratto di Michelangelo stesso.⁴⁶¹ Se l'*escamotage* dell'anamorfismo restituisce un'immagine del volto maggiormente leggibile, già così la fronte stempiata, la mandibola accentuata, i capelli crespi e scompigliati sul capo richiamano irresistibilmente le fattezze che si è soliti riscontrare all'interno dei ritratti che si sono conservati dell'artista.⁴⁶²

Tra la versione vestita del prima, uno pseudo-Aretino in panni altrui, e quella svestita

460I rimproveri di Pietro Aretino, nel contesto della concezione artistica di Michelangelo, sono ripercorsi da C. MALTESE, *Sul problema «Michelangelo»*, in «Arte Lombarda», 10, 1965, II, pp. 105-114: 105-106. Secondo Frederick Hartt anche in questo caso, per certi versi tanto crudele, una questione "nominale" avrebbe avuto la meglio sulla scelta dei personaggi in cui calarsi (o calare il proprio nemico). Il nome di famiglia di Pietro Aretino era infatti Bacci; Baccio (variante semplice) è il diminutivo di Bartolomeo; san Bartolomeo era pertanto il santo patrono della famiglia di Aretino, cfr. F. HARTT, *Michelangelo in Heaven*, in «Artibus et Historiae», 13, 1992, 26, pp. 191-209. Per una lettura che vede nello scuoiamento una forma di penitenza auto-inflitta e quindi, di conseguenza, di purificazione (e si parla infatti di autoritratto "penitenziale") si rimanda invece a HALL, *L'autoritratto. Una storia culturale*, cit., pp. 110-111.

461L'ipotesi è stata avanzata per la prima volta, quasi un secolo fa, da F. LA CAVA, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio finale. Un dramma psicologico in un ritratto simbolico*, Bologna 1925. Colpisce, a quell'altezza cronologica, scoprire l'autore impegnato a illustrare "le ragioni per cui Michelangelo volle, quasi criptograficamente, rappresentarsi nel «Giudizio», e gli artifici a cui ricorse." (cfr. *ivi*, p. 48).

462Una rassegna che include molti volti del maestro, dai ritratti singoli ai visi inseriti all'interno di composizioni narrative, si può leggere in A. DONATI, *Michelangelo Buonarroti, Jacopino Del Conte, Daniele Ricciarelli. Ritratto e figura nel Manierismo a Roma*, San Marino 2010, pp. 259-274.

del poi, l'artista opta deciso verso la seconda e il volto provato, chiamato a dargli visibilità, esprime al contempo tutto il suo travaglio interiore. Michelangelo, che all'epoca del cantiere in San Pietro viveva una lacerante crisi religiosa, tocca qui uno degli apici della rappresentazione *sub specie sanctorum* e lo fa non vestendo i panni di qualcun altro, ma calandosi – fuor di metafora – nella pelle stessa del santo con cui evidentemente sentiva una particolare affinità.

III.4 Ritratti *in disguise* con Sacra Famiglia

Tra tutti i casi di ritratti adombrati sotto l'aspetto, ben più celebre, del santo di riferimento non è stato purtroppo possibile, come prevedibile, risalire per ognuno di loro alla ragioni più profonde insite in una scelta di tale portata. Innegabile resta però la circostanza per cui, di volta in volta, si è percepita forte l'esigenza di servirsi della maschera 'sacra' per comunicare qualcosa di più 'intimo' rispetto a quanto sarebbe stato possibile fare solo con la propria effigie "palese". In altri termini, per narrare visivamente un aspetto di sé o, per meglio dire, *del sé* più profondo che pertiene agli abissi dell'anima e alle spinte devozionali più personali. Anche qualora non si sia stati in grado di ritessere tutti i fili sottesi a tali travestimenti spirituali non viene comunque a cadere la spinta forte di partenza che giustifica, sebbene a livelli diversi, siffatte opzioni ritrattistiche.

Accanto alle effigi mascherate di santi, nel Quattro, ma soprattutto nel Cinquecento, iniziano a farsi strada anche altre soluzioni *in disguise* le quali, muovendosi sempre nel campo della fede, privilegiarono non figure agiografiche ma taluni protagonisti – ben più che semplici comprimari – delle storie del Nuovo Testamento, impegnati in prima persona a fianco della Sacra Famiglia. Che tali travestimenti si moltiplichino e si carichino di senso soprattutto nella seconda metà del XVI secolo si spiega con il diffondersi – parallelamente agli sconvolgimenti e alle conseguenze della Riforma prima e della Controriforma poi – di alcune spinte verso una religiosità in grado di mostrarsi più semplice (e quindi, vicina e immediata) e, al contempo, più autentica e sincera. È un fenomeno articolato che si è manifestato attraverso forme differenti. Da un lato vi erano infatti quelle correnti, nate in seno alla religione cattolica e quindi in piena ortodossia (non a caso talora sponsorizzate e incrementate anche da alcuni campioni

della Chiesa, e ben prima dello scisma), che promuovevano una “pratica” cattolica “militante”, ovvero avversa a quei sentimenti tiepidi e distaccati, spesso sintomo di lassismo, che avevano condotto agli esiti drammatici di Lutero e degli altri riformatori. Dall’altro, a fronteggiare la profonda crisi religiosa dell’epoca, s’insinuò sempre con maggior forza una posizione più raccolta e individuale che – trovandosi in bilico tra il pericolo dell’eresia e l’incapacità di uniformarsi al disciplinamento imposto dai vertici ecclesiastici – scelse una via meno battuta, tutt’altro che pubblica, decisamente di basso profilo. Il riferimento non può che essere alla categoria del nicodemismo e alla carica di dissenso, mista a inquietudine, insita in tale atteggiamento. Il confine tra i due comportamenti è spesso labile e la maschera criptica funziona da alleato vincente in entrambi i casi.

Se queste sono le basi, va da sé che le nuove parole chiave chiamate a far da guida al credente si potessero rubricare sotto le cifre dell’*imitazione*, intesa come fedele ripresa degli atteggiamenti e delle azioni degli uomini moralmente più meritevoli, e dell’*immedesimazione*, che invitava, per quanto possibile, a ripercorrere i passi di alcuni celebri predecessori nella strada della fede, condividendone spirito e motivazioni. Di conseguenza, anche i criptoritratti appartenenti a questa sottocategoria si muovono lungo questi due poli, mescolandosi talvolta l’un l’altro, ma modellandosi su siffatte linee guida. Le opere in questione potevano suggerire allo spettatore la giusta via da imitare e, molto spesso, proprio questo era il compito che veniva loro affidato. Viceversa potevano riuscire nell’intento di restituire sulla tela biografie figurate d’individui che, muovendosi nel solco della fede, avevano già individuato il retto cammino. La maschera ha giocato un ruolo da protagonista anche in tale frangente: lungo il margine sottile che si instaura tra lo svelarsi e il celarsi ha permesso infatti di vestire spesso ruoli impegnativi, scomodi, verrebbe da dire quasi pericolosi: il ritrattato vi compariva protetto dall’effigie altrui ma al contempo, per quanto concessogli, volenteroso di mostrarsi, almeno nelle intenzioni, al corrente della giusta, e spesso accidentata, strada da intraprendere verso la salvezza.

A differenza della maggior parte delle immagini di santi, di sovente impegnati in un dialogo solitario, quasi ascetico, con la divinità – la quale entrava comunque in scena grazie ad altri attributi, quali il crocifisso o il rosario, o per via di allusione tramite lo

sguardo estatico del martire che con gli occhi cercava un punto di riferimento al di fuori di questa vita e, quindi, al di là della tela – qui il rapporto con i membri della Sacra Famiglia è concreto e tangibile. L’apostolo Pietro, il Cireneo, Nicodemo e Giuseppe d’Arimatea sono vicini, contigui, prossimi a più livelli di lettura a Cristo e alla Vergine, i quali a loro volta diventano in tal modo avvicinabili. Ne condividono spazi, reali e dipinti, e orizzonti di pensiero, e vivono da protagonisti l’episodio evangelico. Il ritratto per interposta persona diviene messaggio dalla lettura duplice e consequenziale: come essi ricevono forza dall’essere accanto al loro *exemplum virtutis* (il più alto possibile), così lo spettatore può trarre vigore dalla loro presenza “attiva”, e rifarsi in seconda battuta e con umiltà – nell’impossibilità di aspirare direttamente alla santità della Sacra Famiglia – a degli individui normali che con il sostegno della fede hanno saputo compiere gesti meritevoli. Circostanza che, in ultima analisi, non fa che continuare a rispondere con altre parole alla vocazione del genere e alle sue ragioni più profonde: nessun ritratto *velato* nasce solo per il soggetto che ne è committente e/o protagonista, ma si apre sempre verso l’esterno – in modi e con strumenti diversi – a interagire con chi, di volta in volta, si trovi di fronte all’effigie di un individuo particolare. Tali criptoritratti si palesano pertanto come privati, a volte personalissimi, dal punto di vista della committenza, ma pubblici, in quanto moralmente educativi, per quanto concerne i destinatari. Anche la scelta degli episodi da re-interpretare è precisa e si muove, ad eccezione di un unico caso presentato, nel solco di scene in cui dominano la sofferenza, il dolore, fino al termine ultimo della morte. Sono perlopiù episodi drammatici, tragici, a loro modo patetici, e i toni ne riflettono lo spirito. Si caratterizzano spesso per il loro essere, immancabilmente, cristocentrici, a ribadire il bisogno di tornare a una religiosità meno mediata e più ‘elementare’. In tutti questi brani pittorici soprattutto – ed è questo che preme sottolineare – il soggetto, benché celato, riconosce l’importanza dell’attimo e lo vive con pienezza. Allo spettatore resta il compito di cogliere tale mascheramento e, a propria volta, rivestirsi metaforicamente di tali panni.

Va da sé che questo modello a cui conformarsi non poteva in nessun modo essere ricoperto dai donatori (anche nell’eventualità di ritrovarli *velati*): tanto spesso disseminati nella pale d’altare e in stretto rapporto soprattutto con la Vergine, costoro, come si è visto, vi appaiono isolati nel loro aristocratico e preferenziale accesso allo

spazio sacro. Ben più vicina a tale ruolo fu invece la Maddalena – almeno nelle scene corali – umanissima creatura che si era smarrita per poi ritornare sulla giusta via grazie all'intervento di Cristo, ammessa non solo ad assistere ma a far da tramite, grazie alla sua santità, tra l'evento sacro e il credente.

Maria di Magdala non fu tuttavia la sola.

Tra gli episodi più funzionali per un racconto in grado di muovere la coscienza di un devoto osservatore di età moderna vi è senza dubbio quello della *Pesca miracolosa*. Vi si evoca il momento della chiamata, sulle rive del lago Genèsaret, di alcuni dei primi discepoli, sulla scorta del racconto di san Luca (5, 1-11). Jacopo Da Ponte affrontò il soggetto nel 1545 per il podestà di Bassano, Pietro Pizzamano, come puntualmente annotato nel *Libro secondo*, memoria degli incarichi e dei pagamenti tenuta dal pittore e dalla sua bottega, al pari delle preziose memorie contabili di Lorenzo Lotto (*fig. 87*).⁴⁶³ Se il criptoritratto è, tra le sue mille sfaccettature, anche figura retorica che allude immancabilmente ad altro, lo stesso si può dire del brano scelto in questa occasione: il ritratto mascherato, che vi trova verosimilmente posto, viene a configurarsi quasi come una metafora nella metafora.⁴⁶⁴

Gesù dalla barca invita Simon Pietro e Andrea a seguirlo, smettendo la propria professione di pescatori semplici per diventare “pescatori di uomini”. L'episodio era funzionale, nell'ottica controriformistica cui si è fatto cenno, pure a visualizzare una gamma di atteggiamenti che il fedele era chiamato a stigmatizzare o, viceversa, seguire. Lungo uno sviluppo orizzontale, che lascia sullo sfondo le acque placide del lago, da sinistra a destra infatti vi appaiono; un riluttante Zebedeo che, malgrado le circostanze, continua a remare; Giacomo e Giovanni i quali, sebbene intenti e curvati a tirar su le reti, si accorgono che sta avvenendo qualcosa di insolito ma importante lì a fianco; e

463“Feci marcà cum il magnifico misier Piero Pizamano, podestà de Bassan, de farli un quadro cum la istoria che Christo era in barcha cum li desipuli, per precio de scudi dodese d'oro de marcà fatto, val L. 82 s. 16.”, cfr. *Il libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte*, a cura di Michelangelo Muraro, Bassano 1992, p. 224 (c. 99v).

464Sull'opera si veda la scheda di W.R. REARICK in *Jacopo Bassano (c. 1510-1592)*, Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico-Texas, Fort Worth, Kimbell Art Museum 1992-1993), a cura di B.L. Brown, P. Marini, Bologna 1992, p. 42, n. 15 e ID., *La «Pesca miracolosa» di Jacopo Bassano*, in «Arte Veneta», 44, 1993, pp. 9-23. A un'interpretazione in chiave criptica si fa riferimento in F. MONTUORI, *La Pesca miracolosa: costruzione dell'immagine e narrazione del miracolo*, in «Venezia Cinquecento», IX, 1999, 18, pp. 5-22.

Andrea che, in virtù di una gestualità esasperata atta a suggerire sorpresa, sottolinea il momento cruciale che cambierà per sempre le loro vite. Un *climax* visivamente già esplicito invitava pertanto lo spettatore a intuire quali fossero i possibili gradi di partecipazione, al fine di adottare quello più auspicabile.⁴⁶⁵ L'atteggiamento più conforme al frangente sacro è indubbiamente quello di Pietro (non a caso il più vicino a Cristo) che, inginocchiandosi, denuncia fin da subito la sua natura di peccatore.

Dal punto di vista iconografico, il pittore sembra isolarli in uno spazio proprio, tanto che la scena – come spesso avviene anche in altri casi affini⁴⁶⁶ – finisce per assumere i contorni e i rimandi di un'icona, nella quale confluisce tutta l'enfasi narrativa. I due si staccano dal racconto dispiegato su tela dando vita a un dialogo personale, estremamente intimo, nel quale l'auto-condanna dell'apostolo e la risposta ricevuta aprono di fatto a letture *altre* rispetto al semplice evento tratto dai Vangeli. Alcuni elementi invitano infatti a scorgere nell'episodio ben più di quanto vi sia effettivamente rappresentato: l'uscita in barca e il miracolo di Cristo fanno da prologo, all'interno di quello che si è soliti definire il *Primatus Pietri*, alla consegna delle chiavi e all'assunzione da parte di Pietro del ruolo di guida della Chiesa. L'atteggiamento riverente e umile, mosso da sincera fede, del pescatore che omaggia vistosamente Cristo non è segnale solo della sua religiosità ma anche spia, nel clima *post* riforma, della devozione nei confronti della Chiesa di Roma.⁴⁶⁷

Viene spontaneo chiedersi se tale abnegazione nei confronti della figura del Papa sia da imputare solo al pittore o, viceversa, pure al committente. Se sullo sfondo appare una cittadella turrita che rimanda in modo piuttosto esplicito alla Bassano dell'epoca, non sarà a questo punto sfuggito infatti come il committente porti lo stesso nome dell'apostolo protagonista della tela. A lui è parso corretto riferire lo spunto alla base dell'omaggio visivo alla città di cui era podestà e a lui si può far risalire, alla luce della biografia del personaggio,⁴⁶⁸ il richiamo all'autorità papale. Purtroppo però – se è

465 Una lettura in senso 'moralizzante' dei dipinti di Bassano, nel clima della controriforma e alla luce dei committenti e delle idee circolanti intorno alla bottega dell'artista, è in B. AIKEMA, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing pictures in an age of reform, ca. 1535-1600*, Princeton (New Jersey) 1996.

466 REARICK, *La «Pesca miracolosa» di Jacopo Bassano*, cit., pp. 9-10, che cala la tela nel contesto immediatamente precedente all'inizio del Concilio di Trento.

467 Questa l'interpretazione suggerita in MONTUORI, *La Pesca miracolosa: costruzione dell'immagine e narrazione del miracolo*, cit., pp. 6-12.

468 Sui rapporti fra Pietro Pizzamano, il fratello Marco e Jacopo, si veda anche B. AIKEMA, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform*, cit., p. 69.

innegabile che il pittore sia intervenuto in modo convinto nel delineare la fisionomia di san Pietro, di fatto unico personaggio dal quale traspaia un reale intento ritrattistico – i confronti che si possono instaurare con i lineamenti del volto del Pizzamano, riscontrabili in altre opere, sono piuttosto esigui e lontani nel tempo.⁴⁶⁹ Al netto del riscontro della possibile presenza di un criptoritratto che, sebbene plausibile rimane cauto in attesa di ulteriori conferme, l'impressione tuttavia che spira dalla tela è che non sia “tanto la figura di Pietro quanto l'intera *Pesca miracolosa* a costituire una sorta di ritratto di committente”.⁴⁷⁰ E a configurarsi pertanto, anche in virtù di rimandi dalla natura tanto diversa tra loro, quale esortazione chiarissima per lo spettatore.

L'aspetto narrativo sembra invece farsi da parte, in nome di una drammaticità qui indubbiamente iconica legata al momento, nella tela del *Cristo e il Cireneo*, realizzata da Tiziano nel 1565 circa e ora al museo dal Prado (*fig. 88*).⁴⁷¹ A visualizzare la sofferente salita al Calvario non restano che due figure, in uno strettissimo *close up*: due volti – separati, ma al tempo stesso uniti, dalla croce della passione – che guardano in direzioni opposte. Se il Salvatore fissa direttamente lo spettatore, il Cireneo non riesce a distogliere gli occhi dalla figura dolente del Cristo. Secondo i Vangeli, Simone Cireneo era stato obbligato ad aiutare, in modo molto pragmatico, il condannato a morte nel sorreggere una croce che metaforicamente diventa sempre più grande, pesante e ingombrante, all'interno dello spazio esiguo del dipinto.⁴⁷² La sua non era stata una scelta dettata da libero arbitrio – e non si era nemmeno mosso spinto da pietà, meno ancora che da fede – ma una costrizione. Il Cireneo, com'è stato correttamente notato, viene a trovarsi suo malgrado “all'interno di un processo pre-stabilito”.⁴⁷³ Lo sguardo

469Li raccoglie e contestualizza MONTUORI, *La Pesca miracolosa: costruzione dell'immagine e narrazione del miracolo*, cit., pp. 13, 18 e fig. 8.

470Ivi, p. 18.

471Sull'opera si veda la scheda di Miguel FALOMIR in *Tiziano*, cit., 2003, pp. 266-269, n. 51 e quella curata da Fernando CHECA in *De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado-Barcellona, Museu Nacional d'art de Catalunya, 1997), Madrid 1997, pp. 130-133.

472Per un confronto con il medesimo tema iconografico in opere realizzate soprattutto nel Nord dell'Europa si rimanda a RINGBOM, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, cit., pp. 142-155.

473GENTILI, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, cit., p. 11. Sul ruolo del Cireneo quale accompagnatore di Cristo nei momenti della sofferenza si veda anche SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, cit., p. 188.

partecipe che ne segna tuttavia il volto rivela come egli abbia riconosciuto il momento fatale e ne sia ora elemento integrante. All'osservatore devoto si chiedeva sostanzialmente, e fuor di metafora, di replicare il suo gesto e di compierlo, almeno nelle intenzioni, questa volta in modo spontaneo.

Se Cristo veste una tonaca dall'usuale aspetto umile e semplice, non potrà sfuggire come invece il Cireneo non palesi i tratti che ci si aspetterebbe di ritrovare in un uomo originario della Libia, verosimilmente quindi quelli di un contadino africano. È, al contrario, un individuo di mezza età, dalla folta barba, avvolto in un abito blu da cui spunta la sottostante veste bianca e rossa. Esibisce al pollice della mano destra, la stessa in primissimo piano, un anello con tanto di sigillo, a favorire un'immediata, benché per noi oscura, identificazione di natura familiare prima e, forse, pure individuale poi.⁴⁷⁴ Non è dato sapere se effettivamente nei lineamenti del volto si celi il profilo di un amico stretto del pittore, come accennato da Ridolfi e in parte ripreso dalla critica. Tra le opere della collezione Barbarigo lo storiografo ricorda infatti un "Nostro Signore, che s'incammina al Calvario con Simon Cireneo, in cui ritrasse Francesco dal Mosaico di sopra nominato, che gli sostiene la croce".⁴⁷⁵ Va ricordato infatti come del dipinto esista un'altra versione, conservata all'Ermitage di San Pietroburgo, che secondo la critica precede la realizzazione della tela del Prado.⁴⁷⁶ Sotto il nome di Francesco "dal Mosaico" andrebbe riconosciuto il profilo di Francesco Zuccato, membro di una rinomata famiglia di mosaicisti, forse di origine dalmata ma residente e operante in laguna da decenni. Del sodalizio con Tiziano parla anche Ridolfi, non chiarendo tuttavia se i due condividessero anche i medesimi orizzonti spirituali. Malgrado la sicurezza esibita da alcuni studiosi, il nesso tra il nome citato dallo storiografo e l'opera (quale delle due, con esattezza?) appare tutt'altro che inattaccabile. L'incertezza – che in questa ricerca spesso si accompagna a una sospensione identificativa – non preclude

474Falomir (*Tiziano*, cit., 2003, p. 268) ritiene proprio questo il dettaglio che invita a riconoscere nella tela un ritratto nascosto. Già Gentili si era soffermato su questo elemento significativo: "[...] in realtà il dipinto non è documentato, ma l'anello con sigillo al pollice del Cireneo garantisce che in questo personaggio Tiziano ha ritratto il committente", cfr. GENTILI, *Tiziano e il non finito*, cit., p. 94.

475RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, p. 200.

476Le radiografie dimostrano che l'opera è stata realizzata su di una tela in cui già era stato tracciato il profilo di un Cristo benedicente, significativamente modificata da Tiziano e in seguito oggetto di ulteriori aggiunte a opera di mani diverse. Lo puntualizza CHECA in *De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado*, cit., pp. 130-132. Pallucchini (in *L'opera completa di Tiziano*, cit., pp. 128, 132, nn. 416, 466) riteneva autografa la versione all'Ermitage – quella, si suppone, pertanto deputata ad accogliere un ritratto nascosto – e solo una realizzazione di bottega il dipinto al Prado.

tuttavia, in tale frangente, alla corretta lettura del significato del dipinto, il quale resta invito forte all'imitazione per il tramite della figura ancor una volta celata, ma ben riconoscibile, nei panni di Simone Cireneo.

Non si respira invece in apparenza lo stesso *pathos* nella *Cena in Emmaus*, realizzata da Paolo Veronese attorno al 1560 e ora al Louvre (fig. 89).⁴⁷⁷ Non per questo, tuttavia, viene a mancare l'aspetto del mascheramento funzionale all'imitazione, all'interno di un contesto in grado di suggerire l'individuazione del giusto atteggiamento religioso cui conformarsi in tempi bui. Sebbene gli episodi narrati siano due, in sequenza logica, è il primo piano a ergersi a protagonista relegando l'incontro dei due discepoli con Cristo non solo sullo sfondo dipinto ma significativamente anche in quello alluso per via semantica. La tela è dominata da così tante presenze e molteplici volti, parecchi dei quali verosimili ritratti, da far emergere a fatica il busto di Cristo che, non allineato rispetto al consueto incontro degli assi del dipinto, sta benedicendo il pane sul tavolo e di conseguenza "svelandosi" agli ospiti. I pellegrini attorno alla mensa sono gli unici ad accorgersi del miracolo che si sta compiendo di fronte ai loro occhi ed esprimono la loro sorpresa con gesti concitati. Alle spalle di Cristo fa capolino il consueto oste (presenza fissa in iconografie di questo tipo e inserito in modo mai banale) che, con le maniche rimboccate, guarda senza tuttavia vedere bene cosa stia accadendo. Sulla destra una famiglia, da supporre in senso allargato, si mette in posa, mentre i tantissimi bambini sembrano distratti dalla presenza dei cani. Si respira un'atmosfera di confusione ben ordinata, in cui una piccola folla di persone – a cui si aggiungono gli animali e gli oggetti tipici di una cena – trova il suo posto e recita il proprio ruolo. Il tutto nei pressi dell'esterno colonnato di un palazzo signorile – forse la nobile dimora dei committenti immortalati sulla destra – che poco ha da spartire con la taverna palestinese in cui, secondo il vangelo di Luca (24:13-35), si tramanda fosse avvenuto il miracolo. Un'ampia apertura scenografica sulla sinistra completa la scena.

Un paio di volti, benché ancora anonimi, colpiscono tra i molti raccolti intorno al tavolo: il bambino sulla destra di Cristo, leggermente defilato, e l'uomo sul lato opposto

⁴⁷⁷Sulla tela si leggano, per iniziare, PIGNATTI-PEDROCCO, *Veronese*, cit., I, p. 135, n. 100. Discute invece l'opera da una prospettiva di mascheramento B. AIKEMA, *Pictor religiosus*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, cit., pp. 241-254: 246-247.

intento a reggere un vassoio. Esclusi i discepoli-pellegrini sono gli unici due, tra i presenti, ad avere lo sguardo puntato verso l'evento e quindi i soli a riconoscerlo. Entrambi, al contempo, tradiscono un'evidente volontà ritrattistica e sono gli unici a indossare dei curiosi mantelli panneggiati all'antica (sotto il profilo dell'uomo si scorgono ancora gli abiti moderni) che ben si adattano con le vesti del Cristo. Se oltre a riconoscerli nei ritratti, e a notare la loro partecipazione, si aggiunge l'ipotesi che tali personaggi potessero essere già morti al tempo della realizzazione della tela – a siffatto dettaglio andrebbe imputato il loro abbigliamento – la lettura complessiva si articola. Essi non sarebbero solo gli unici a percorrere la retta via del comportamento cristiano, ma anche coloro che in virtù di tale diligenza possono fondatamente aspirare a una futura resurrezione in Cristo. L'assenza di informazioni e dati certi in relazione alla committenza vincola e relega ogni considerazione allo stato – per ora – di ipotesi suggestiva. Sulla quale in futuro sarà forse possibile far luce con più chiarezza, partendo tuttavia dalla convinzione forte che i due volti individuati presentino lineamenti tutt'altro che generici.

Nello splendido allestimento di Paolo, in cui trovano posto il lusso dell'argenteria e un'esibita ricercatezza nelle vesti e nei gioielli,⁴⁷⁸ il vero *focus* del dipinto sta altrove e ruota di nuovo intorno a poche figure (la presenza ieratica del Cristo e i due criptoritratti) incaricati, in mezzo a tanta mondanità, di visualizzare e indicare l'unico modello corretto di condotta cui conformarsi.⁴⁷⁹

III.4.1 Discretamente Nicodemo

Un ruolo di primo piano all'interno dell'universo del “criptoritratto” non poteva non essere ricoperto da Nicodemo, il discepolo *nascosto* per antonomasia. A lui può essere ricondotta la formula, delineata in apertura, che invita all'*immedesimazione* in seno a composizioni in cui la carica emozionale investe immancabilmente l'opera di rimandi personalissimi, soprattutto quando è il pittore stesso a vestirne i panni. Se la cifra distintiva dei ritratti mascherati appena presi in considerazione era la vicinanza

478G. MORIANI, *Le fastose Cene di Paolo Veronese nella Venezia del Cinquecento*, Crocetta del Montello (TV) 2014, pp. 110-113.

479Per contestualizzare la tematica della tela, alla luce della spiritualità del tempo e del contesto in cui venne alla luce, si rinvia a MARIANI CANOVA-SPIAZZI, *Il tema di Emmaus nella pittura veneziana e veneta*, in *Incontrarsi a Emmaus*, cit., pp. 117-143.

significativa e partecipe di colui che si mostrava *velato* a uno dei membri della Sacra Famiglia, con Nicodemo si va oltre, perché egli, al pari del san Gerolamo-Tiziano della *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia, entra in contatto diretto con il corpo di Cristo. Lo fa con un compito tutt'altro che secondario: sorreggere la spoglia terrena ormai priva di vita del Salvatore calandosi in una parte da protagonista sia negli episodi che mettono in scena un momento di riflessione personale sulla condizione dell'uomo (come accade in scultura) che nel frangente del pietoso seppellimento del cadavere nella tomba. E si presta, e si presenta, all'apparenza come l'unica figura in grado di svolgere tale "mansione" in un contesto in cui solitamente dominano le lacrime e la commozione (della Vergine, di Maria Maddalena e del giovane Giovanni).⁴⁸⁰

Va precisato subito come il suo profilo si confonda e si mescoli talvolta con quello del suo aiutante, Giuseppe d'Arimatea, giudeo benestante vicino a Cristo durante tutta la sua esistenza il quale, dopo la crocifissione, si recò personalmente da Pilato per poter dare degna sepoltura al corpo.⁴⁸¹ È lui che, assieme a Nicodemo, si occupò di avvolgere nelle bende il corpo servendosi anche degli unguenti portati dal compagno. Tra i due, dal punto di vista dell'immedesimazione sacra, vi è tuttavia un notevole scarto. Al fariseo, che di giorno si piegava al culto profano per scappare di notte al cospetto di Cristo e delle sue parole, va riconosciuto un ruolo ben più significativo nelle immagini "in veste di". Alla sua figura si è soliti ricondurre tutti quegli atteggiamenti, esecrabili, di dissimulazione in virtù dei quali si rinunciava a professare pubblicamente la propria fede religiosa.⁴⁸² Se tale condotta poteva giustamente definirsi più pavida che prudente – nel momento in cui permetteva di sfuggire alla condanna e magari pure al martirio – al contempo, in un'epoca di disciplinamento delle coscienze e ferreo controllo del

480Per le tipologie e i significati assunti dall'episodio della *Deposizione* si veda BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, cit., pp. 177-191.

481Sulla figura ricorrente di Giuseppe d'Arimatea, all'interno delle scene della *Deposizione*, si legga ancora SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, cit., pp. 198-199.

482Carlo Ginzburg definisce il fenomeno "la dottrina della liceità religiosa" e ne suddivide i rappresentanti in tre categorie precise: gli opportunisti, i mediatori e i neutrali. Lo studioso opera una distinzione successiva tra nicodemiti veri e propri e "criptoriformati": questi ultimi si riconoscevano in particolare in virtù di una pratica che non era solo paura del martirio ma che aveva saputo articolarsi e precisarsi in una presa di posizione religiosa chiara, insofferente alle chiese ufficiali, distaccata da ogni manifestazione di esteriorità e orientata a una fede più autentica; cfr. C. GINZBURG, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Torino 1970, pp. 182-205.

contegno morale, si presentava come l'unica in grado di garantire una certa libertà personale anche al cospetto della religione. Dall'altro lato, questa scelta si pagava spesso con l'isolamento, la solitudine e con l'inquietudine, frutto di una crisi che non era solo individuale. In Nicodemo si delinea pertanto l'essenza di un uomo combattuto che sceglie comunque, sebbene solo *in extremis*, di mostrarsi: l'*immedesimazione* nei suoi panni comportava, giocoforza, una presa di posizione più impegnativa rispetto all'invito all'*imitazione* profilata nelle occorrenze viste in apertura di capitolo.⁴⁸³

Conviene prendere le mosse da alcuni casi in cui in tale mascheramento non appare coinvolto direttamente l'artista, e il ruolo da comprimario d'eccellenza che si va a re-interpretare è, all'apparenza, quello di Giuseppe d'Arimatea. Tra il 1546 e il 1548 Paolo Veronese realizzò per il convento dei Gerolamini della sua città natale la tela con la *Deposizione di Cristo*, ora al Museo di Castelvecchio (*fig. 90*).⁴⁸⁴ Attorno al corpo esangue del Salvatore – che si sovrappone emblematicamente alla diagonale sinistra del dipinto – si assiepano una serie di figure caratterizzate da atteggiamenti mesti e disperati. Una, in particolare, alle spalle di colui che è incaricato di sorreggere il corpo (quindi verosimilmente Nicodemo) è non solo particolarmente espressiva ma all'evidenza un ritratto. Un uomo anziano, con le braccia aperte, la folta barba bianca, e nello sguardo una compita desolazione del tutto consona al momento. La collocazione sull'estrema sinistra non permette di cogliere la fattura dell'abito, di cui s'intravede solo una macchia marrone (forse parte d'una tunica). È stato suggerito che tale profilo, estremamente caratterizzato, coincida con quello di Lorenzo Busti, priore del convento di Santa Maria della Vittoria Nuova all'epoca della realizzazione della tela (più precisamente in carica dal 1542 al 1548), ma soprattutto responsabile, in sinergia con Bernardo Torlioni, del ben più prestigioso complesso di San Sebastiano, non solo sede veneziana dell'ordine ma palcoscenico per la grandiosa decorazione dispiegatavi di lì a

483È interessante sottolineare come, in relazione al contesto italiano, Polleross citi quasi esclusivamente esempi tratti da gruppi di "compianto" in terracotta, o "sacre rappresentazioni" a essi affini: cfr. *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 228-233.

484Accanto a PIGNATTI-PEDROCCO, *Veronese*, cit., I, pp. 44-45, n. 9, si leggano anche la scheda di Alessandra ZAMPERINI in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, cit., p. 46, n. 1.5, e quella curata da Paola MARINI in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo*, cit., pp. 138-139, n. 141. L'opera non trova posto nell'articolato contributo di S. MASON, *La "presenza" dei committenti nei dipinti di Paolo Veronese*, cit., pp. 153-163, al quale tuttavia si rimanda per la presenza di altri possibili criptoritratti rinvenibili all'interno del catalogo del pittore.

qualche anno da Paolo.⁴⁸⁵ L'abate potrebbe quindi essersi ritagliato un posto in una pala che rispecchiava in pieno le indicazioni dell'epoca sul corretto atteggiamento da tenere di fronte agli episodi salienti dalle Sacre Scritture (ri-vissute, in questo caso, da accorato protagonista in una tela "che combina una *Pietà* con una *Deposizione* nel sepolcro")⁴⁸⁶. Al contempo le idee, che si suppongono condivise tra committente e pittore, collimavano in pieno con le posizioni teorico-religiose del vescovo Giberti, in quel frangente guida spirituale della città, ad auspicare anche iconograficamente un ritorno, con un accento deciso, proprio alla figura del Cristo.

All'incirca una ventina d'anni prima, mentre si trovava in laguna, Giovan Gerolamo Savoldo si impegnava ufficialmente col priore del convento domenicano di Pesaro per la realizzazione di una grande pala da collocarsi nell'altar maggiore della chiesa di San Domenico nella stessa città marchigiana. L'opera, dall'inizio dell'Ottocento a Brera, è l'imponente *Madonna col Bambino in gloria e i santi Pietro, Domenico, Paolo e Gerolamo* (conosciuta anche come *Pala di san Domenico di Pesaro*) che viene datata, proprio sulla base della testimonianza scritta risalente al 15 giugno 1524, intorno al 1525-1526.⁴⁸⁷ Il contratto diceva tuttavia di più: il pittore avrebbe dovuto realizzare al contempo pure "una pietà de Nostro Signore Yhesu Cristo" da collocarsi "sopra il cornicione" e altri pannelli a completare una predella e integrare così il quadro di devozione domenicana che doveva spirare dalla realizzazione nel suo complesso.⁴⁸⁸ La critica, per ragioni cronologiche e stilistiche, è sostanzialmente concorde nell'identificare tale cimasa con la tela oggi al Cleveland Museum of Art che

485"Giuseppe d'Arimatea che indica il calvario in lontananza, è senza dubbio un ritratto del priore dei Gerolomini di S. Maria della Vittoria a Verona: il committente che affidò al Veronese l'incarico di dipingere per la sua chiesa questa tela." Così W.R. REARICK nella scheda in *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1988), Vicenza 1988, pp. 92-93, n. 51. Nella scheda di M. REPETTO CONTALDO (in *Veronese e Verona*, cit., pp. 184-185, n. 2) si puntualizza invece che all'epoca il Busti era troppo giovane per calarsi nel profilo di Giuseppe d'Arimatea.

486MARINI in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, cit., p. 138.

487Discute la pala Giuliana PASQUINI in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, cit., pp. 227-228. Va segnalato come all'opera sia stato negli ultimi anni dedicato un volume specifico (*Brera. Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008) dalla Pinacoteca di Brera.

488Sulla possibile cimasa si veda la scheda curata da N. COE WIXOM in *The Cleveland Museum of Art. Catalogue of paintings. 3. European paintings of the 16th, 17th, and 18th century*, Cleveland 1982, pp. 411-413, n. 180, e più in sintesi anche FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, cit., p. 62, n. 14.

rappresenta, come da indicazioni iconografiche precise contenute nell'atto, l'immagine di un Cristo morto sorretto da una figura maschile (*fig. 91*). Più problematica, invece, si presenta la corretta lettura dell'uomo che, in linea con quanto osservato in merito alla possibile contaminazione tra le due figure storiche, viene riconosciuto talvolta in Giuseppe d'Arimatea e in altre occasioni come Nicodemo. Se gli abiti eleganti – in particolare la vistosa pelliccia che cade dalle spalle – depongono in favore del ricco giudeo, l'atmosfera intima e “patetica” dell'opera lascia supporre che possa in realtà trattarsi proprio del discepolo nascosto.⁴⁸⁹ Impegnato qui a sorreggere con fermezza, ma al contempo umanissima empatia (denunciata dal contatto/non contatto tra le mani dell'uomo, il sudario e la pelle del Cristo), la spoglia priva di vita del Salvatore già adagiato sulla pietra sepolcrale. La tela, che per ovvie ragioni ha un formato oblungo, si sviluppa infatti lungo due precise direttrici tra loro ortogonali: il cadavere di Cristo (in particolare le gambe) è incaricato di tracciare quella orizzontale mentre il binomio tra i busti di entrambi i protagonisti ne delinea lo sviluppo in altezza. Le figure monumentali si stagliano contro un cielo azzurro solcato da molte nubi e non c'è spazio per altro. Il *close up* conferisce all'immagine le stigmate di un'icona, in cui condensare tutto l'afflato religioso. Proprio tale vicinanza tra i volti ha permesso di scorgere un'indubbia distanza, che si fa antitesi stilistica, tra la resa esanime, ma ideale, del viso del Cristo e quella desolata, eppure viva e pulsante, del suo soccorritore.⁴⁹⁰ Un volto quest'ultimo dalle guance scavate e la fronte stempiata, in egual misura terreno, stanco e addolorato. Come suggerito da Pope-Hennessy, verosimilmente “a single portrait” inserito, per la prima volta, in una composizione che si era soliti riconoscere come decisamente più affollata.⁴⁹¹

489Così viene letto in *The Cleveland Museum of Art. Catalogue of paintings. 3. European paintings of the 16th, 17th, and 18th century*, cit., p. 411. Si era espresso a favore del nome di Nicodemo anche POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 296-297.

490“Non può esserci dubbio che lo splendido Giuseppe d'Arimatea che regge il corpo di Cristo sia un ritratto, e che del personaggio venga data una lettura di spessore concreto, acuta e insieme estremamente analitica.”, cfr. M. OLIVARI, “*Vnam chinam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici*”: la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto, in *Brera. Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro*, cit., pp. 10- 39: 18.

491POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., p. 297, in cui si sottolinea la precocità di una soluzione a sole due figure. L'autore dedica pagine piuttosto ispirate ai ritratti *nascosti* che hanno come co-protagonisti Giuseppe d'Arimatea e, soprattutto, Nicodemo (citando molti dei casi di cui si tratterà a breve che coinvolgono Tiziano, Michelangelo e Baccio Bandinelli). È interessante segnalare in questa sede il parallelo che istituisce tra occorrenze “nazionali” e alcune realizzazioni tedesche e fiamminghe coeve, a ribadire una volta di più come lo scambio tra Nord e Sud sia avvenuto anche sul

L'ipotesi di un'identificazione nei panni del discepolo nascosto (così come in quella, parallela, di Giuseppe d'Arimatea) appare ben più fondata di una semplice attualizzazione, tramite vesti cinquecentesche, dell'episodio sacro, soprattutto alla luce degli indiscutibili rimandi al personaggio che si andava a re-interpretare su tela. Non è dato sapere chi possa aver prestato i tratti del proprio volto per l'occasione, forse lo stesso Innocenzo (de' Bacchi) da Pesaro, priore all'epoca e in contatto diretto con il pittore, o qualcuno dei confratelli impegnati attivamente nell'ideazione e realizzazione dell'opera.⁴⁹² Che si inserisce, non a caso, in un contesto di committenza domenicana che richiama in campo da più prospettive l'esperienza artistica e religiosa di Lorenzo Lotto.⁴⁹³ Prima fra tutti la circostanza per cui il pittore aveva anch'egli realizzato tra il 1506 e il 1508 un grande polittico per la chiesa, dello stesso ordine, di Recanati che doveva in origine essere coronato, nella parte superiore, da una *Pietà*.⁴⁹⁴ Come si è visto la componente domenicana svolse un ruolo importante nella produzione di Lotto e, dal punto di vista della presente ricerca, si palesa alla base di ben due immagini "in veste di" che, sebbene si datino più tardi, coinvolgono in prima persona proprio esponenti di quell'ordine. Se a tali osservazioni si somma una consuetudine ritrattistica, di natura criptica, già riscontrabile in più circostanze nel catalogo di Savoldo non stupisce rilevarla anche in questo frangente in cui istanze provenienti verosimilmente dai committenti hanno trovato nel pittore una figura sensibile e preparata per dar vita a un'immagine *velata* tanto sentitamente umana.

Il palcoscenico torna a farsi affollato invece nella *Deposizione* realizzata, tra il 1602 e il 1604, da Caravaggio per la chiesa di Santa Maria in Vallicella e ora conservata presso la Pinacoteca Vaticana (fig. 92).⁴⁹⁵ Attorno al corpo senza vita di Cristo si assiepano cinque

terreno del criptoritratto, cfr. *ivi*, pp. 289-300.

492 Sui rapporti tra il pittore e alcuni esponenti dell'ordine si veda FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, cit., 62. Per un riassunto delle diverse ipotesi avanzate per un'identificazione dell'uomo si legga OLIVARI, "*Vnam chinam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici*": la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto, cit., pp. 18-20. In merito alla consuetudine, intenzionalmente 'empatica', di inserire una *Pietà* a coronamento di una pala d'altare (dimostrata tramite alcuni confronti con casi coevi alla tela di Savoldo) invece *The Cleveland Museum of Art. Catalogue of paintings. 3. European paintings of the 16th, 17th, and 18th century*, cit., 413. Vi aveva già riconosciuto sullo sfondo la città di Pesaro PASQUINI in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, cit., p. 227, a rinsaldare il rapporto con la città e la committenza domenicana (di cui fa fede anche la presenza sulla tela proprio di san Domenico).

493 *Infra*, pp. 103-109.

494 Per il polittico, e la sua malinconica cimasa, si rinvia a HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 27-30.

495 CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, cit., pp. 312-318, in cui si anticipa la realizzazione, sulla base di

figure: tre donne (tra cui l'espressiva Maria di Cheofa che alza le braccia al cielo ricalcando la posa sulla croce) e due uomini, un giovane e addolorato san Giovanni, chino sul corpo del Maestro, e un più anziano e pragmatico Nicodemo.⁴⁹⁶ Proprio tale figura, avvolta solamente in un saio marrone e resa in una posa "angolare" dettata dal compito pratico di sorreggere il cadavere, ha attirato in più di un'occasione l'attenzione della critica. In quel volto quasi 'rustico', stempiato, barbuto e solcato dalle rughe, a denunciare fatica (la bocca è socchiusa), l'unico che si volge verso lo spettatore, è stato intravisto un chiaro intento indagatore di natura fisionomica, assente o meno accentuato negli altri protagonisti di contorno.⁴⁹⁷ Anche in questo caso si è pensato che tali lineamenti nascondano quelli reali del primo committente del dipinto, Piero Vittrice, scomparso all'inizio del Seicento. Il nipote Girolamo si sarebbe infatti occupato della conclusione dei lavori e della conseguente dedicazione della tela alla sua memoria: da questa prospettiva potrebbe essergli stato assegnato un ruolo da protagonista nell'episodio narrato in veste, per l'appunto, niente meno che di custode del *Corpus Christi*. Tale suggestiva ipotesi non collima in pieno con gli anni in cui si colloca la realizzazione del dipinto e con quanto è dato ricostruire in merito alla religiosità di Girolamo.⁴⁹⁸

Sulla scorta di alcune osservazioni iconografiche e stilistiche, un'altra parte della critica è invece propensa a chiamare in causa un diverso nome, ben più noto, convocato non a caso a vestire i panni di Nicodemo. La pala d'altare è una delle poche opere di Caravaggio che godette di un plauso quasi unanime da parte della letteratura artistica coeva e pure biografi come Baglione e Bellori, solitamente molto critici, si espressero positivamente a riguardo.⁴⁹⁹ Secondo Mina Gregori tale favore si deve, innanzitutto,

una diversa lettura delle fonti documentarie, al 1600-1601.

496VODRET, *Caravaggio. L'opera completa*, cit., pp. 114-118.

497Che il volto in questione fosse destinato a non passare inosservato lo testimonia l'osservazione mossa da B. BERENSON, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, cit., p. 31: "La *Deposizione* vaticana, che ai miei tempi era considerata, col *San Gerolamo* di Domenichino, uno dei massimi capolavori dell'arte pittorica, è a mio vedere leggermente deturpata dalla testa di Nicodemo, sproporzionatamente grossa, e tanto più sgradevole in quanto sta in evidenza proprio al centro della scena."

498CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, cit., pp. 317-318.

499Cfr. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, cit., p. 130, e BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., p. 221 ("Ben tra le migliori opere che uscissero dal pennello di Michele si tiene meritamente in istima"). Sulla fortuna della tela, già in epoca antica, ritorna anche VODRET, *Caravaggio. L'opera completa*, cit., p. 118.

all'adesione da parte del pittore a modelli antichi e rinascimentali, conosciuti e apprezzati all'epoca. Tra questi, ineludibile, è il richiamo alle realizzazioni di Michelangelo, in particolare la *Pietà* vaticana: il gesto del braccio di san Giovanni, fermato su tela da Caravaggio, replica quello della Madre impegnata a cingere e sorreggere il corpo senza vita del Cristo; il quale, a propria volta, esibisce in primo piano, e completamente illuminato, lo stesso arto esangue realizzato dal Buonarroti (a propria volta debitore nei confronti dell'arte antica).⁵⁰⁰ Ciò non stupisce se si considera che la cappella a cui la tela era destinata era, per l'appunto, intitolata alla Pietà e che il dipinto stesso, benché si presenti come una "deposizione" dalla croce atta a concludersi nella tomba (di cui si vede lo spigolo abilmente scorciato in basso), in realtà alluda al contempo, per mezzo del contrasto accentuato tra luce e buio, alla Passione. Lo stesso gruppo che emerge dal fondo scuro ha una chiara impronta plastica, quasi scultorea, che denuncia il debito contratto dal Merisi con l'illustre predecessore.⁵⁰¹ Debito che potrebbe essersi tramutato in omaggio qualora fosse corretto rinvenire nei lineamenti del viso di Nicodemo proprio quelli di Michelangelo, in questo caso non solo discepolo 'nascosto', ma figura umile e dimessa (si notino i piedi scalzi ben piantati per terra) destinataria prima del messaggio dei Vangeli. Non è possibile esprimersi con certezza in merito a tale suggestiva ipotesi (intorno alla quale "tanto, e tanto a vuoto, si è speculato")⁵⁰²; la quale potrebbe giovare tuttavia di confortevoli riscontri sul piano delle effigi note dello scultore fiorentino a legare assieme, nell'arco di un secolo, due dei massimi artisti della Roma del Cinquecento. È invece vero che se questa identificazione trovasse conferme, si tratterebbe, come si vedrà a breve, della seconda volta che Michelangelo si trovò a sovrapporre i tratti del proprio volto a quelli di Nicodemo.

Se a presentarsi in persona del discepolo nascosto era l'artista, pittore o scultore che fosse, il grado di partecipazione personale, giocoforza, aumentava. Spetta a Paolo Cavazzola inaugurare questa breve sequenza. Suo è il profilo che si scorge nella

500M. GREGORI, *Caravaggio today*, in *The age of Caravaggio*, Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum-Napoli, Museo di Capodimonte 1985), Milano 1985, pp. 28-47: 43.

501Rodolfo Papa (*Caravaggio. Lo stupore dell'arte*, cit., pp. 173-176) riafferma e motiva tale identificazione quale richiamo al medesimo travestimento adottato anche da Tiziano.

502T. MONTANARI, *Deposizioni: Caravaggio guarda Donatello*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi, L. Massimo Barbero, Venezia 2016, pp. 217-221: 218.

Deposizione dalla croce che decorava la cappella Avanzi nella chiesa di San Bernardino a Verona, di cui si è già avuto modo di parlare in relazione alla predella che completava il *Polittico della Passione* (fig. 93). È Vasari a informarci di tale dettaglio significativo – e quindi non vi sono in apparenza motivi per dubitarne – in base a un’osservazione giuntaagli verosimilmente proprio dal suo affidabile informatore cittadino Marco Medici.

[...] ritrasse se stesso, tanto bene che par vivissimo, in una figura che è vicina al legno della croce, giovane, con barba rossa e con uno scuffiotto in capo, come allora si costumava di portare.⁵⁰³

La “figura vicina al legno della croce” è Nicodemo il quale, esibendo uno sguardo di malinconica partecipazione in direzione di Cristo, già si dimostra preparato al compito che gli sarebbe spettato di lì a poco: un candido lenzuolo cade infatti dalla spalla quale attributo inconfondibile del personaggio, mentre in questo caso Giuseppe d’Arimatea – elegantemente abbigliato in conformità alla sua biografia prima ancora che in risposta a indicazioni iconografiche – è esattamente dal lato opposto, incaricato di sorreggere per le spalle il cadavere.⁵⁰⁴ L’immedesimazione si carica di senso nel momento in cui si nota come il pittore, solito firmare e datare tutte le sue opere, in questo caso decise, a quanto pare, di distinguerla dalle altre in modo ancor più netto e personale: mettendoci, quindi, niente meno che la faccia.⁵⁰⁵

⁵⁰³VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, pp. 315-316.

⁵⁰⁴Sull’opera si legga la scheda di Gianni PERETTI in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all’inizio del XVI secolo*, cit., pp. 452-454, n. 357; l’autore ricorda come la critica, purtroppo per ora senza fondamento documentario, abbia proposto di riconoscere anche degli altri volti *velati* attorno al corpo di Cristo: in particolare, Giovanni Caroto (in veste di san Giovanni) e Francesco Morone (come Giuseppe d’Arimatea).

⁵⁰⁵La consuetudine di “firmare” un’opera non solo con il proprio nome ma a volte calandosi direttamente in uno dei personaggi dipinti era a quanto pare diffusa non solo nel Veneto ma anche a Firenze. Stando a Baldinucci (che a sua volta riprende e “ridimensiona” Vasari), Fra’ Bartolomeo decise di inserire il proprio volto nella grande pala, restata incompiuta, che gli era stata commissionata nel 1510 da Pier Soderini per la sala del Maggior Consiglio della Repubblica fiorentina. La tavola della *Madonna col Bambino, sant’Anna e i santi protettori* ora al Museo di San Marco si presenta nello stesso stato di avanzamento (vi si scorge solo il disegno) in cui la lasciò il pittore nel 1517, anno della morte. La voce del biografo in questo caso aiuta a comprendere quanto meno i motivi del travestimento: “Ultimamente essendogli stato ordinato da Pier Soderini di far una tavola per la sala del consiglio, posevi le mani, disegnolla tutta, e colorilla in chiaroscuro; rappresentando in essa que’ santi, nelle solennità de’ quali aveva la città di Firenze avuto vittorie, e protettori di essa città: in uno de’ quali, quasi presago di sua vicina morte, volendo che restasse, oltre alla memoria gloriosa che avevagli guadagnata i propri pennelli, anche quella di sua effigie, fece il ritratto al vivo del proprio volto.” (cfr.

Chi lo fece in modo ancor più sentito e carico di *pathos* fu invece di nuovo Tiziano che – nel licenziare nel 1559 la *Deposizione* destinata a Filippo II e ora al Prado (fig. 94) – decise, cronologicamente prima d’indossare la maschera di san Gerolamo, di vestire quella di Nicodemo.⁵⁰⁶ Sono con buona probabilità suoi i tratti che si celano (o si evidenziano?) nel personaggio vicino al sepolcro il quale, questa volta materialmente, regge il corpo – morto per davvero – di Cristo. Lo fa con la fatica tipica di chi debba trasportare un uomo privo di sensi, mettendo al contempo in mostra tutta l’umanità e la stanchezza di Nicodemo che, non più giovane e trasandato, ma assolutamente concentrato sul momento, non si cura di esibire una gamba gonfia in primo piano. È senza dubbio un Tiziano vecchio che offre un’immagine di sé dimessa e lontana da ogni idea di glorificazione terrena, in quanto qui intento a condividere preoccupazioni e slanci del travestimento scelto per l’occasione: la sua adesione intima al cristianesimo pare connotarsi quale frutto di una ricerca religiosa che si può immaginare articolata, o quanto meno sfaccettata e accidentata lungo tutta la sua esistenza.

La sua acuta consapevolezza si manifesta, in ultima istanza, nell’istante in cui sceglie d’immedesimarsi nella figura, tutt’altro che ideale, di colui che (forse come lo stesso pittore) arrivò tardi alla rivelazione e in modo faticoso, ma seppe giocarvi un ruolo da protagonista. Tale dissenso religioso, per certi versi lampante, lo porterà a pagare a caro prezzo tale libertà di fede, rivendicata a forza anche per vie artistiche. Non solo con accuse di doppiezza e adesione appena “superficiale”, tipiche del nicodemismo, ma anche con l’allontanamento dalle più prestigiose commissioni di natura religiosa approntate in laguna. La maschera, incarnata qui per via metaforica dalla berretta, è tuttavia sollevata e lascia bene in vista il volto così come si è ormai abituati a riconoscerlo.

Tale accorgimento, apparentemente solo un dato di costume, si rivela in realtà spia della delicatezza, che si mescola ad ambiguità, della questione e del suo portato se dalla pittura ci si discosta un attimo per osservare le coeve realizzazioni in scultura. La *Pietà*

BALDINUCCI, *Notizie de’ Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, 1846, pp. 588-589). Sulla tavola e le sue vicissitudini si legga la scheda di Serena PADOVANI in *L’età di Savonarola. Fra’ Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 99-103, n. 21.

506 Sulla tela si vedano GENTILI, *La pittura religiosa dell’ultimo Tiziano*, cit., p. 9, e le schede curate da Miguel FALOMIR in *Tiziano*, cit., 2003, pp. 260-263, n. 47, e da Luisa ATTARDI in *Tiziano*, cit., 2013, pp. 240-242, n. 33.

Bandini, realizzata da Michelangelo tra il 1549 (o poco prima) e il 1555 (*fig. 95*), torna a focalizzare l'attenzione su due personaggi, ai quali fanno da contorno, e davvero poco più, la Vergine e Maria Maddalena (figura tuttavia solo ideata dal fiorentino e realizzata invece più tardi da un collaboratore, come evidenzia chiaramente lo scarto qualitativo).⁵⁰⁷ Nicodemo, al solito anziano e presentato in piedi ("fermato in piede", dirà Vasari)⁵⁰⁸, regge il corpo di Cristo che si accascia emaciato e inerme in primo piano, senza riuscire ad arrivare tra le braccia della Madre la quale attende per stringerlo un'ultima volta. Da questo punto di vista, la struttura narrativa della scultura riesce a condensare episodio sacro e spinta emozionale: si ha quasi l'impressione di essere di fronte a una *Deposizione* che sta diventando una *Pietà*.⁵⁰⁹

All'epoca della realizzazione del gruppo scultoreo, l'artista aveva quasi settant'anni e le riflessioni sulla fede e l'approssimarsi della morte occupavano verosimilmente i suoi pensieri. Come è stato notato, il profilo di Nicodemo ricorda da vicino quello di Michelangelo stesso, autoelettosi a incarnare, al pari di Tiziano, il ruolo scomodo del discepolo occulto.⁵¹⁰ Che qui, infatti, si mostra celato dal cappuccio, lo stesso che forse indossava quando usciva di notte per inseguire segretamente la propria aspirazione religiosa. L'orgoglio professionale, insito in ogni autoritratto e rivendicato in modo tanto deciso e frequente da Michelangelo così come dal cadorino (i due negli ultimi anni della loro vita si ritrovano significativamente vicini, quasi tangenti, sul binario della fede), si annulla nel profilo ambiguo, ma umanissimo, di Nicodemo ovvero di colui che, realmente, indossò lungo tutta la sua vita più maschere.⁵¹¹ La scultura trova ora collocazione nel Museo dell'Opera del Duomo ma alla luce di siffatti argomenti non stupisce che sia stata immaginata per il monumento funebre dell'artista, una vera e

507C. ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, cit., pp. 264-277: l'autrice la definisce, significativamente, la "*Pietà della vecchiaia*". Sull'opera ora anche EAD., *Michelangelo, anni e fatti romani*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cit., pp. 68-77: 74-76.

508VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, p. 217.

509ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, cit., p. 274. Tale definizione viene quasi ricalcata in merito alla *Deposizione* di Paolo Veronese, con criptoritratto, ora al museo di Castelvechio (cfr. MARINI in *Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, cit., p. 138).

510Entrambi impegnati in quelli che HALL (*L'autoritratto. Una storia culturale*, cit., p. 110) definisce gli "autoritratti in 'estrema vecchiaia'", registrando la loro comparsa in parallelo con le istanze della Controriforma.

511Spetta soprattutto ad Augusto GENTILI avere in più di un'occasione ragionato le due realizzazioni, di Tiziano e Michelangelo, in parallelo. Basti qui ricordare *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, cit., p. 240.

propria cappella che Michelangelo progettava di costruirsi nella fiorentina chiesa di Santa Croce.⁵¹²

È noto che ragioni di emulazione, sfida e autentica invidia fossero alla base del relazionarsi professionale e umano tra lo scultore e Baccio Bandinelli. Quest'ultimo, avvalendosi della collaborazione del figlio Clemente, optò per la stessa maschera del Buonarroti in una composizione, per una volta, incentrata realmente solo su due figure. Come infatti non manca di annotare l'informatissimo Vasari vi compaiono

un Cristo morto, che è retto da Niccodemo, il quale Niccodemo è Baccio ritratto di naturale.⁵¹³

L'opera si trova tuttora nel luogo per cui era stata pensata ovvero la basilica della Santissima Annunziata a Firenze (*fig. 96*). Si colloca su di un monumento funebre composito che ha l'aspetto di un imponente altare, con iscrizioni, un basamento decorato con motivi all'antica e alcuni emblemi.⁵¹⁴ Una logica per sottrazione tuttavia stringe l'obbiettivo sul nucleo centrale, vero *focus* iconico-emotivo del complesso, relegando tutto il resto a elemento marginale quando non a semplice ornamentazione didascalica. Un anziano Nicodemo (come ormai si è abituati a vederlo), e in più barbuto, si inginocchia in posizione frontale. Il suo corpo si presta così a diventare spazio adibito a ricevere, prima che sorreggere, il corpo morto di Cristo, che si accascia naturalmente tra la gamba e il ventre. L'opera – nata da una collaborazione a quattro mani con Clemente, il figlio ribelle dell'artista che morirà prima del padre e prima che il monumento fosse portato a termine – si configura oltre che come omaggio reciproco quale riflessione sentita intorno al tema della caducità dell'esistenza umana.

Attraverso il Nicodemo-Bandinelli, costretto a fermarsi per meditare sulle dinamiche della morte, responsabile di avergli sottratto il figlio ed erede professionale, si aprono inattesi spiragli anche sul temperamento dell'individuo prima ancora che dello scultore. Quello che le fonti tramandano infatti di Baccio, uomo e artista, non è lusinghiero: sul

⁵¹²Ivi, p. 267. Sulla destinazione dell'opera e il riflesso che questo ebbe sulla sua esecuzione si veda anche P. FEHL, *Michelangelo's tomb in Rome: observations on the Pietà in Florence and the Rondanini Pietà*, in «Artibus et Historiae», 23, 2002, 45, pp. 9-27.

⁵¹³VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VI, p. 186.

⁵¹⁴Sull'opera si leggano N. HEGENER, *Divi Iacobi Eques. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München-Berlin 2008, pp. 301-302, 363-366, e la scheda di Fernando LOFFREDO in *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)*, cit., pp. 588-590, n. XV.

versante personale, l'aretino in particolare restituisce l'immagine di una persona non buona, mossa sostanzialmente lungo tutta la sua vita solo dall'ambizione e dal desiderio di emergere.⁵¹⁵ Eppure di costui è rimasta memoria, in forma di testamento spirituale prima che artistico, anche in tale effigie mascherata. Nella quale, al netto della testimonianza di Vasari, sul versante fisionomico emergono senz'ombra di dubbio la mascella fiera e il profilo leonino, così come tramandatici da un nutrito *corpus* di ritratti e autoritratti dello scultore incaricati di fissarne in più occasioni i lineamenti distintivi del volto.⁵¹⁶ Un mascheramento devoto destinato, ancora una volta, alla chiesa chiamata a ospitare la cappella con la propria tomba accanto alle ossa della moglie. E, a questo punto, pare chiaro come non potesse essere altrimenti.

III.4.2 Rivestirsi d'anonima umiltà

Sulla scorta della definizione di criptoritratto avanzata da Enrico Castelnuovo, ancorché con le significative aggiunte reperibili nel contributo di Ladner, si è spesso insistito all'interno di questo studio sulla necessità di poter individuare non solo due "volti" ma altresì pure altrettanti nomi precisi grazie ai quali accreditare la presenza di un travestimento su tela.⁵¹⁷ Il riferimento a "un personaggio del passato" ha guidato la ricerca, sottintendendo la necessità di far uscire dall'anonimato, quando possibile, protagonista reale sulla scena e maschera ben precisa che si va a re-interpretare.

Vi è tuttavia un significativo numero di dipinti, che cadono tutti all'incirca nella prima metà del XVI secolo, in cui il camuffamento scelto non riguarda una figura religiosa del passato a cui sia possibile legare un nome ben preciso.⁵¹⁸ Ciononostante, i ritratti nascosti "in veste di" pastori si guadagnano un posto all'interno del presente contributo

515VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VI, p. 156: "Era invidiato e odiato in quella città" in quanto "terribile di lingua e d'ingegno".

516Ricostruisce la fortunata serie relativa all'iconografia del volto (ma non solo) dello scultore, partendo proprio dal cripto-autoritratto come Nicodemo, HEGENER, *Divi Iacobi Eques. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, cit., pp. 290-412. Sul tema si veda ora anche T. MOZZATI, «Dicendo come scultore non lo meritassi»: ritratto, autoritratto e conformismo sociale nella carriera di Baccio Bandinelli, in *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)*, cit., pp. 453-469.

517Cfr. CASTELNUOVO, «Propter quid imagines faciei faciunt». *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, cit., p. 39, e LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, p. 78 (*infra*, pp. 18-19).

518Di particolare "concentrazione in ambito italiano" rispetto al contesto europeo parla POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 176. La situazione, per ovvi motivi, si capovolge in merito alle rappresentazioni "criptiche" dell'*Adorazione dei magi*.

in virtù di chiare e, al contempo, decise ragioni che portarono alla loro realizzazione. Calarsi nei panni di tali umili (e presumibilmente pure “ultimi” di una ideale scala sociale) rappresentanti del mondo rurale è presa di posizione forte che, se in linea con alcune delle istanze devote del tempo, ha paradossalmente nella mancanza di un nome uno dei suoi motivi fondanti. Ai pastori, spesso illetterati e lontani dalle logiche della società civile, spetta infatti il merito di aver afferrato – al netto spesso di gradi di partecipazione e comprensione diversa – il mistero altissimo che si stava dispiegando di fronte ai loro occhi e di aver reagito nel modo più consono possibile: piegando le ginocchia, a volte quasi tutto il corpo, giungendo le mani, chinando il capo, togliendosi calzari e cappelli. Ma, soprattutto, manifestando umiltà e semplicità. Per certi versi si potrebbero quindi quasi definire ritratti in nome, e pertanto in veste, dell’umiltà.⁵¹⁹

Non si tratta di comuni astanti, neppure nella loro connotazione “necessaria” di testimoni all’evento sacro, ma quasi di deuteragonisti positivi, in grado di cogliere, sebbene mediante atteggiamento sommessso e profilo bassissimo, l’essenza profonda del prodigio a cui hanno la fortuna di assistere. Nei casi analizzati molto spesso, verosimilmente, sono i committenti stessi delle opere a mostrarsi intenzionati a mettersi in gioco entrando materialmente nel dipinto e quindi mettendoci la faccia. E lo fanno immancabilmente in punta di piedi, al fine di non rubare la scena alla Sacra Famiglia. Ciononostante, proprio la caratterizzazione decisa dei loro volti – in un confronto stretto e ravvicinato con quello della Vergine e, a volte, di san Giuseppe, li rende immediatamente riconoscibili e singolari all’interno della narrazione intessuta su tela.

Dal punto di vista iconografico, proprio questo loro presentarsi in piccoli gruppi e in adorazione del Bambino, può ricordare la presenza di ben altri soggetti che cronologicamente, nei Vangeli, seguirono il loro arrivo. Si sono già incontrati degli esempi nei quali i committenti hanno scelto le vesti dei Magi, giunti al cospetto della Madonna, per immortalare la loro effigie terrena grazie a una soluzione abile a mescolare innegabilmente devozione a istanze di autopromozione personale. Quelle dei Magi sono in effetti, sotto ogni aspetto, maschere piuttosto ‘convenienti’ da indossare: si

⁵¹⁹Le argomentazioni sviluppate all’interno di questo capitolo nascono dalle riflessioni sul già menzionato contributo di FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”. Ritratti nascosti nell’Adorazione di Lorenzo Lotto*, cit., redatto in occasione della mostra realizzata al museo Diocesano di Milano intorno alla *Natività* di Lotto.

tratta di individui di estrazione sociale più che nobile (regale!), estremamente ricchi, spesso parte di un corteo fastoso, che fanno il loro ingresso sulla scena annunciati dalla stella e dalla stessa parola sacra.⁵²⁰ L'intento nobilitante, in operazioni di travestimento di questo genere, è lampante e la tavola di Botticelli ricordata da Vasari ne è espressione perfetta.⁵²¹ Nulla di più lontano e antitetico rispetto alle rappresentazioni *velate* in oggetto.

Tali committenti-pastori, cui è precluso ogni contatto con i membri della Sacra Famiglia, non hanno sempre tuttavia rinunciato – spia preziosa per cogliere la presenza di un ritratto nascosto – a vestire, a tratti combinandole con una *mise* modesta e più consona, parte dei loro abiti di primo Cinquecento: l'attualizzazione tramite il dato di moda non allude qui, se non di sfuggita, all'esibizione di uno *status* sociale o alla semplice volontà da parte del pittore di inserire una persona vivente in un contesto storico-evangelico ma, in linea con le istanze del criptoritratto, al desiderio di essere riconosciuti, anche grazie a tale accorgimento, dai contemporanei.

Il primo dipinto che tradisce tale camuffamento risale in realtà alla fine del Quattrocento e di quel clima – storico ma soprattutto religioso – ne è a tutti gli effetti il frutto. Lorenzo di Credi realizzò per Jacopo Bongianni, all'incirca tra il 1494 e il 1497, l'*Adorazione dei pastori* che ora si conserva agli Uffizi ma che venne concepita per la

⁵²⁰Per una panoramica e un confronto con i ritratti *nascosti* rinvenibili nelle *Adorazioni dei magi* in ambito tedesco il rimando è a BÜTTNER, *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, cit., pp. 19-33, 197-199, e all'ampia casistica ricordata da POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 177-205.

⁵²¹*Infra*, pp. 37-40. Vent'anni dopo l'*exploit* di Botticelli, e quindi nel 1496, il travestimento in panni tanto sacri quanto regali sarà ripreso da Filippino Lippi nell'*Adorazione dei magi* realizzata per il convento di San Donato e ora agli Uffizi. Vale la pena scorrere di nuovo le parole di Vasari il quale, se nel 1550 non aveva ritenuto indispensabile ricordare i nomi di coloro che sebbene celati entrarono da protagonisti nella tela, cerca di rimediare nell'edizione giuntina: “Fece anco ai frati Scopetini a S. Donato fuor di Fiorenza, detto Scopeto, al presente rovinato, in una tavola i Magi che offeriscono a Cristo finita con molta diligenza, e vi ritrasse in figura d'uno astrologo che ha in mano un quadrante, Pier Francesco Vecchio de' Medici, figliuolo di Lorenzo di Bicci, e similmente Giovanni padre del signor Giovanni de' Medici et un altro Pier Francesco di esso signor Giovanni fratello, et altri segnalati personaggi. Sono in quest'opera mori, indiani, abiti stranamente acconci et una capanna bizzarrissima.” (VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., III, p. 473). La critica invero ha sollevato più di un dubbio in merito alla veridicità delle affermazioni dell'aretino (si tratterebbe in realtà di un solo ritratto); le sue parole restano nondimeno sintomatiche di una consuetudine che sapeva mescolare – almeno nelle intenzioni – volti noti, personaggi sacri ed eventi politici da celebrare. A riguardo si leggano, per i riconoscimenti dei visi, LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, cit., I, pp. 102-106, mentre sulla tavola e il clima in cui vide la luce, Jonathan NELSON in P. ZAMBRANO-J. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004, pp. 469-479, 594-595.

chiesa fiorentina di Santa Chiara (fig. 97).⁵²² Il palcoscenico di fronte alla capanna è piuttosto affollato in quanto oltre alla Sacra Famiglia vi appaiono ben quattro angeli e, sul lato opposto, tre pastori. Questi ultimi si caratterizzano per età e atteggiamenti diversi, ma soprattutto in virtù di un interesse atto a tratteggiarne i lineamenti del volto disomogeneo. I due più giovani assumono una posa quasi “classica” (che ha il suo apice nell’eleganza e nella grazia riscontrabile nel primo sulla sinistra, apparentemente distratto o quanto meno disinteressato all’evento), la quale trova una corrispondenza nei tratti parimenti standardizzati dei visi. Ben diversa attenzione è riservata alla figura che, unica in ginocchio, guadagna quasi il centro della scena. Pare corretto rinvenire nell’uomo anziano, avvolto in un mantello rosso scuro a coprire una veste modesta, proprio il volto del committente, quasi rapito nella preghiera. Lorenzo di Credi e Jacopo Bonghianni erano all’epoca in documentati rapporti con Savonarola e la sua cerchia e proprio tale circostanza, come si vedrà, può aver giustificato il suo plausibile ritratto *velato*.⁵²³

Luisa Vertova ha invece convincentemente proposto di titolare con il nome di *Sacra Famiglia venerata da due devoti in abito da pastori* l’*Adorazione dei Magi* che Bernardino Licinio licenziò intorno agli anni Trenta per la chiesa di San Lorenzo a Brescia (fig. 98).⁵²⁴ L’ipotesi della studiosa era forse, in chiave criptica, fin troppo ottimistica ma coglieva verosimilmente nel segno nel rilevare come almeno uno dei due uomini inginocchiati di fronte alla Vergine, nella tela che ora si conserva alla Pinacoteca Tosio Martingo, tradisse una sincera volontà ritrattistica.⁵²⁵ Il volto in questione

522Sull’opera si vedano G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi*, Milano 1966, pp. 147-148, n. 95; la scheda di Jonathan NELSON in *L’officina della maniera. Varietà e fierezza dell’arte fiorentina del Cinquecento fra due repubbliche 1494-1530*, cit., pp. 594-595, n. 52A e FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”. Ritratti nascosti nell’Adorazione di Lorenzo Lotto*, pp. 30-31. L’identificazione viene rubricata nella categoria criptica anche in POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 174.

523I rapporti tra committente e pittore sono stati indagati da F.W. KENT, *Lorenzo di Credi, his patron Jacopo Bonghianni and Savonarola*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, 966, pp. 539-541, e ripresi da Nelson in *L’officina della maniera. Varietà e fierezza dell’arte fiorentina del Cinquecento fra due repubbliche 1494-1530*, cit., pp. 594-595. Li contestualizza ora in prospettiva criptica FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”. Ritratti nascosti nell’Adorazione di Lorenzo Lotto*, p. 31.

524L. VERTOVA in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo 1975, pp. 413-414: 413.

525Riprende l’idea della possibilità di un doppio criptoritratto J. KARCZEWSKA, *L’Adorazione dei pastori di Bernardino Licinio. Storia, committenza, cronologia*, in «Civiltà Bresciana», 15, 2006, 1/2, pp. 59-84: 84.

potrebbe forse identificarsi con quello, ancora una volta, del committente della pala, il prevosto Alessandro Averoldi. Costui, già avanti negli anni, avrebbe scelto le vesti dimesse del pastore, a scapito degli abiti nobili che poteva a buon diritto esibire, per rendere manifesta la propria concezione della “vita vissuta come *peregrinatio*”.⁵²⁶ E rintracciando pertanto nell’umile soluzione *velata* il mezzo più idoneo per mettere in luce un coinvolgimento devoto sincero e radicato, che trova puntuale riscontro nei dati salienti della sua biografia. Grande viaggiatore (da Roma a Venezia) e frequentatore dei potenti del tempo (tra le sue conoscenze si annoverano i nomi di almeno sei pontefici da Innocenzo VIII a Clemente VII), ricoprì cariche di rilievo all’interno della gerarchia della chiesa dell’epoca. Questo tuttavia non gli impedì, al contempo, di entrare in contatto anche con posizioni religiose meno ortodosse rispetto a quella ufficiale ma piuttosto diffuse soprattutto in terra lombarda e a Venezia. Tale circostanza potrebbe giustificare un dato iconografico che all’apparenza stride con il profilo di questo “signore del Rinascimento”.⁵²⁷ A differenza del pastore immortalato tre decenni prima da Lorenzo di Credi, ma anche degli “autentici” pastori con greggi che si scorgono in alto a sinistra a replicare quelli in primo piano,⁵²⁸ l’atteggiamento esibito nella pala si palesa infatti come ancora più sentito e partecipe: egli non solo si inginocchia in adorazione, ma arriva a prostrarsi in uno slancio di penitenza. Pratica quest’ultima destinata a diventare uno degli snodi cruciali della predicazione di Savonarola e dei suoi adepti.⁵²⁹

⁵²⁶*Ibidem*.

⁵²⁷Ricavo tale definizione dell’Averoldi da KARCZEWSKA, *L’Adorazione dei pastori di Bernardino Licinio. Storia, committenza, cronologia*, cit., p. 71, alla quale si rimanda anche per un’esaustiva biografia del personaggio (*ivi*, pp. 69-76).

⁵²⁸La loro presenza viene correttamente confrontata, in una logica parallela ma antitetica, con gli omologhi in primo piano in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, cit., p. 413.

⁵²⁹Idealmente a metà tra le due occorrenze appena ricordate potrebbe verosimilmente collocarsene una terza, da rinvenire in ambiente veneziano intorno al 1515. Vi sono infatti alcuni elementi che fanno supporre che lo sconosciuto committente dell’*Adorazione dei pastori*, realizzata da Vincenzo Catena e ora al Metropolitan Museum di New York, abbia chiesto al pittore di essere immortalato all’interno della tela nei panni dell’elegante nobiluomo inginocchiato di fronte alla Sacra famiglia (sull’opera cfr. G. ROBERTSON, *Vincenzo Catena*, Edimburgo 1954, pp. 60-61, n. 36). Depongono a favore di questa ipotesi l’indubbia attenzione con cui l’artista ha saputo restituire il profilo dell’uomo soprattutto a confronto con le rese piuttosto standardizzate dei visi della Vergine e san Giuseppe. Al pari, gli abiti denunciano un’estrazione sociale e un benessere economico che se non si sposano in pieno con il contesto in cui è chiamato a fare da comprimario, rappresentano quanto meno la volontà di inserire il quotidiano all’interno dell’evento religioso tramite attualizzazione delle vesti. La tesi avanzata e argomentata da E. DAL POZZOLO, *Appunti su Catena*, in «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, 31, pp. 5-104: 39-45, viene ora ripresa e accettata in FRANGI, *Come “li pastori semplici et*

Non si premurano invece di celare più di tanto i propri eleganti farsetti di seta nera, calati su camicie bianche, i due gentiluomini immortalati nelle medesime vesti da Lorenzo Lotto nel 1530, nell'*Adorazione dei pastori* che si conserva nello stesso museo bresciano (fig. 99). Le casacche di panno infatti, benché consone con il ruolo ricoperto, lasciano in evidenza gli abiti, in linea viceversa con le istanze della moda del secondo quarto del secolo (per esempio le tipiche brache “fratagliate”), a denunciare un’ estrazione sociale quanto meno benestante.⁵³⁰ A spingere verso il riconoscimento di un ritratto nascosto, oltre a tale dettaglio, vi è una chiara insistenza fisionomica atta a indagare i due volti, tanto vicini tra loro da far pensare a una parentela (forse si tratta davvero di fratelli), ma soprattutto lontani da ogni logica idealizzante (presente invece negli sguardi malinconici degli angeli alle loro spalle). La forma decisa del naso, il curioso caschetto del pastore in primo piano e la parallela stempiatura del secondo, non lasciano dubbi sulla circostanza che pure in questa occasione possa celarsi all’interno del dipinto un (doppio) criptoritratto. Perplesività ancora sussistono invece in merito alla corretta identificazione non solo di coloro che prestarono i loro volti ma anche, di conseguenza, dei responsabili della committenza. Un problematico documento redatto a inizio Ottocento da un commerciante fiorentino lega la tela alla famiglia nobile perugina dei Baglione, riconoscendo pertanto nei due i fratelli Baccio e Sforza.⁵³¹ Negli ultimi anni la critica ha però riconsiderato un’annotazione, sempre dell’inizio del XIX secolo,

puri”. *Ritratti nascosti nell’Adorazione di Lorenzo Lotto*, cit., pp. 34-35. Entrambi gli studiosi sottolineano non solo i rapporti intrattenuti da Catena con artisti familiari con la consuetudine ritrattistica in senso criptico (*in primis* Giorgione), ma pure quelli che li legano ad alcuni esponenti della cultura religiosa lagunare più aggiornata dell’epoca. Accanto a tanti elementi favorevoli vi è il sospetto che quel volto che “assomiglia tanto all’Oloferne nella *Giuditta* di Catena alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia” e che evoca quello “dato da Giorgione allo stesso personaggio nella *Giuditta* dell’Ermitage” (*Appunti su Catena*, cit., p. 45) appartenga tuttavia a un modello che si è prestato in più di un’occasione per posare davanti al pittore.

530 Sul dipinto si vedano HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 131-133; le schede curate dallo stesso studioso in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, cit., pp. 190-191, n. 39, e da E. DE PASCALE in *Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura della Pinacoteca Tosio Martinengo*, Catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo 2004-2005) a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Conegliano (Treviso) 2004, pp. 77-81, n. 4 e, da ultimo, il catalogo della mostra milanese allestita nel 2010 e focalizzata proprio sull’opera in questione, *Lorenzo Lotto. La Natività*, cit.

531 A favore di tale interpretazione si è espresso HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, cit., p. 132, ripreso poi da FLETCHER, *Donor portraits in Venetian and Veneto altarpieces during the Renaissance*, cit., pp. 25-57: 31. Al nome dei conti Baglione si richiama invece Flavio CAROLI nella scheda curata per il catalogo della mostra *Giovan Gerolamo Savoldo tra Foppa Giorgione e Caravaggio*, cit., pp. 287-288, n. IV.25b.

che ancora l'opera alla famiglia, radicata in laguna dai primi anni del Cinquecento, dei Gussoni. In ragione di ciò è parso corretto sovrapporre le effigi di Nicolò e Giacomo, membri di tale casato – ricordati da Carlo Ridolfi come proprietari di tre opere del pittore⁵³² – e collocare di conseguenza l'esecuzione del dipinto durante il periodo veneziano di Lotto.⁵³³

Il legame tra la Terraferma lombarda, nello specifico Brescia, e la Serenissima potrebbe rinsaldarsi anche in virtù di una ragione stilistica che avvicina l'opera di Lotto alle corrispondenti creazioni realizzate all'incirca negli stessi anni da Savoldo sul medesimo tema, sia per la provincia che in laguna (come ad esempio la *Natività* licenziata tra 1538 e 1540, e ora anch'essa alla Pinacoteca Tosio Martinengo).⁵³⁴ Ben più interessante ai fini del presente studio è ricordare, come già si è registrato in più di un'occasione, non solo una consuetudine da parte di Savoldo con la pratica del criptoritratto ma pure una documentata vicinanza del pittore, oltre che al collega, alle istanze della *devotio moderna*. Note sono invece le simpatie di Lotto, rilevabili in più di una circostanza, nei confronti delle posizioni dei “piagnoni”.⁵³⁵

⁵³²RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., II, p. 145.

⁵³³FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”. Ritratti nascosti nell'Adorazione di Lorenzo Lotto*, cit., p. 29 e note 1-3. Orientato verso il nome dei fratelli Gussoni si mostra anche POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 104.

⁵³⁴Sulla tela del bresciano si veda il contributo di FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, cit., pp. 127-129, n. 40, e la scheda curata da Pier Virgilio BEGNI REDONA in *Giovan Gerolamo Savoldo tra Foppa Giorgione e Caravaggio*, cit., pp. 106-108, n. I.5. Istituisce il confronto con la tela di Lotto HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, cit., p. 131.

⁵³⁵La questione delicata e dibattuta in merito alla religiosità di Lotto è riassunta in M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra riforma e controriforma*, Bari 2001, a cui si rimanda per un quadro delle diverse posizioni sostenute dalla critica: per quanto riguarda in particolare i rapporti intrattenuti da Lotto con esuli del frate ferrarese, cfr. *ivi*, pp. 75-77. Sulla vicinanza dell'artista a predicazioni e posizioni che si richiamavano a una spiritualità più interiorizzata si legga invece M. CALÌ, *La «religione» di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 243-277, e EAD., *Tra religione e potere: il dissenso di Lorenzo Lotto*, in “*Renovatio Urbis*”. *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma 1984, pp. 236-262: 245-256; di “rapporto indiretto” con le opere della *devotio moderna* parla SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, cit., pp. 212-214. Si discute viceversa della frequentazione da parte del pittore dei predicatori più celebri del suo tempo, calando l'esperienza personale di Lotto nel contesto religioso dell'epoca, in A. PROSPERI, *La crisi religiosa in Italia nel primo Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, cit., pp. 21-27: 25-27. Secondo Humfrey (*Lorenzo Lotto*, cit., p. 38), che riprende a propria volta una tesi già avanzata in precedenza, tale ‘empatia’ nei confronti della predicazione di Girolamo Savonarola potrebbe aver trovato espressione visiva proprio in un criptoritratto realizzato dall'artista nelle Marche intorno al 1511-1512. Il *San Vincenzo Ferrer*, dipinto ad affresco sulla navata della chiesa di San Domenico, porterebbe impressi nel volto i lineamenti proprio del predicatore ferrarese e il santo nel suo insieme replicherebbe, enfasi compresa, l'analogo soggetto realizzato da Fra' Bartolomeo per la chiesa di San Marco a Firenze (di cui Savonarola fu priore). Il particolare clima che si respirava all'epoca a Recanati unito alla circostanza

Quella che si viene pertanto a configurare è una precisa e sostanzialmente omogenea geografia religiosa della riforma che, spingendo su posizioni più intime e rigorose, si muoveva da Firenze alla Terraferma veneta fino a giungere a Venezia. Il punto d'incontro tra committenti (ognuno con la propria militanza religiosa), artisti aggiornati e aspirazioni di fondo di tale movimento, che vanta esponenti di spicco in tutti i centri elencati, pare essere proprio la figura di Savonarola, e in genere la sua fervente predicazione incentrata sui temi dell'umiltà e della semplicità.⁵³⁶ È quasi pertanto naturale poter scovare all'interno di un testo del ferrarese quelle che si candidano a essere le ragioni più profonde di tali travestimenti criptici, in un sostrato che si nutre al contempo di immedesimazione e rinnovata spinta devozionale. Spetta a Rab Hatfield il merito di aver reperito infatti, tra la produzione del Savonarola, un sermone composto per l'Avvento che, sebbene si datasse alla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento (quindi a ridosso della tela di Lorenzo di Credi), mette nero su bianco istanze che possono aver ispirato pure i successivi camuffamenti nel solco dell'umiltà. La raccomandazione per i fedeli, e pertanto valida anche per gli osservatori del dipinto, era di “vedersi”, quasi “immaginarsi” all'interno della capanna e qui assumere un atteggiamento devoto consono alla circostanza.⁵³⁷

per cui Lotto poté vedere dal vivo la realizzazione fiorentina spingono lo studioso, come detto, ad accettare la tesi. Lo stato di conservazione dell'affresco marchigiano invita tuttavia alla cautela, immaginando che Lotto possa aver preso spunto da Fra Bartolomeo solo per l'impostazione generale e la gestualità accentuata della figura. Per un confronto con l'opera fiorentina si vedano C. FISCHER, *Fra Bartolomeo. Master draughtsman of the high Renaissance*, Rotterdam 1990, p. 199, e la scheda curata da Magnolia SCUDIERI in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 186-194, n. 57, in cui tra l'altro si evidenzia come secondo una fonte cronologicamente vicina all'affresco fiorentino nel volto del san Vincenzo si celino, a propria volta, le fattezze del predicatore Tommaso Cajani. Secondo Pietro Zampetti invece – che pospone leggermente la data di realizzazione dell'affresco lottesco al 1514-1515 – a prevalere, anche dal punto di vista gestuale, sarebbero gli influssi romani (Raffaello *in primis*): per un cfr. si rimanda alla scheda in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, Catalogo della mostra (Ancona, Chiesa del Gesù-Chiesa di San Francesco alle Scale-Loggia dei Mercanti, 1981), a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze 1981, pp. 207-208, n. 38. Richiama modelli romani da calare nell'iconografia 'rigoristica' dell'inflexibile predicatore anche GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512*, cit., pp. 197-200.

⁵³⁶Cfr. FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”*. *Ritratti nascosti nell'Adorazione di Lorenzo Lotto*, cit., pp. 36-38, 41. In merito alle opere del ferrarese si legga SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, cit., pp. 67-68.

⁵³⁷Per tali pratiche religiose, strettamente legate alla funzione dei dipinti nel XV ma anche nel XVI secolo, si legga BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., pp. 52-64.

Va', figliuol mio, a questo santo e dolce lo Sposo suo. Mena teco la contritione de' tuoi peccati, con speranza diate che tu harai questa contritione andrai a un buono confessore che ti dica la verita. Fatto questo, mediante l'assolutione sacerdotale et l'infusione della Gratia, tu sarai nel cospetto di Dio giustificato, et la Pace ti bacera', perche tu sarai pacificato con Dio et meriterai d'essere introdotto mediante queste quattro venerande matrone nel santo tigurio; dove tu troverrai Giuseppe et Maria et quello che più desideri: Giesù Christo bambino giacere in sul fieno, et cominciare a patire per l'amore dell'huomo. All'hora tu t'inginocchierai insieme con li pastori semplici et puri, et adorerai il tuo Dio.⁵³⁸

Le parole chiave usate dal predicatore – “contritione”, “assolutione” e richiesta di “gratia” – che presuppongono un lungo e sincero percorso dell'uomo peccatore e *viator* verso la salvezza, ben si adattano ai committenti delle opere appena allineate (il piagnone Bongiani, il penitente Averoldi e i contriti Gussoni) al fine di potersi finalmente presentare ad adorare il Bambino nelle vesti di “pastori semplici e puri”. Un professione di modestia per il tramite, ancora una volta, di un ritratto *velato*.

Come spesso capita ragionando intorno alla tradizione criptica e alle sue manifestazioni ci si può imbattere in talune soluzioni che, al di là della consueta molteplicità di varianti tipica del fenomeno, si connotano come qualcosa di innegabilmente originale. Realizzazioni che sembrano trarre solo lo spunto di partenza dalle occorrenze coeve e a esse affini (e dalle ragioni che si immaginano condivise) per poi allargare la prospettiva, talvolta giungendo a esiti del tutto nuovi.

Qualcosa del genere avviene in merito all'ultimo caso di pastore *velato* che chiude questo breve *excursus* condotto sul terreno dell'anonima umiltà. Per contestualizzarlo pare corretto, sulla scia di quanto proposto dalla critica, allargare il campo geografico e parallelamente far entrare in scena la componente letteraria. Dal punto di vista cronologico, l'*Adorazione del Bambino e santi* realizzata da Francesco Francia tra il 1498 e il 1499 cade a ridosso della prima occorrenza qui ricordata (e di conseguenze a

538R. HATFIELD, *Botticelli's Mystic nativity, Savonarola and the Millennium*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVIII, 1995, p. 91. Il passo viene riportato e contestualizzato per primo da FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”*. *Ritratti nascosti nell'Adorazione di Lorenzo Lotto*, cit., p. 31.

trentanni dall'esperienza di Lotto), ma denuncia subito uno spirito diverso.⁵³⁹ Delle motivazioni profonde e dei possibili svelamenti in chiave criptica sottesi a tale pala, ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna ma pensata per la chiesa della Misericordia, si parlerà, e a lungo, a breve. L'attenzione ora corre solo alla figura sull'estrema destra che più che in adorazione sembra tranquillamente assistere al miracolo della nascita. Veste una tunica azzurra, che lascia ben visibili le gambe, sulla quale scende una casacca gialla (*fig. 100*). Curiosamente in piedi, quasi al pari di un santo convocato a ingrossare le fila di una sacra conversazione, usa il bastone per appoggiarsi e bilanciare il peso del corpo. È senza dubbio elegante e distinto nella posa dalla quale spira una grazia naturale. In linea con la circostanza per cui non si è di fronte a un santo, sul suo capo trova posto una corona di quercia. Reggiani Rajna per prima ha proposto di riconoscere, celato in questo singolare profilo, Alessandro Bentivoglio, fratello venticinquenne del committente del dipinto.⁵⁴⁰

Ciò che qui appare innegabile è una contaminazione iconografica, ma soprattutto semantica, che coinvolge l'immagine del giovane il quale si presenta “incoronato da un serto vegetale che contribuisce a sovrapporre alla sua trasfigurazione in chiave sacra, come pastore di Natività, quella in chiave profana come pastore d'arcadia e poeta”.⁵⁴¹ Tale inserimento in un contesto sacro – che se può palesarsi, se non blasfemo, quanto meno singolare agli occhi di uno spettatore moderno – si giustifica in realtà in pieno alla luce del contesto letterario che si respirava nella Bologna di inizio secolo così come nella Venezia di Vincenzo Querini, Gasparo Contarini e Tommaso Giustiniani.⁵⁴² Un clima in cui va registrata una vasta produzione di testi, nati sulle orme della *Divina Commedia* e rinvigoriti dalle esperienze della poesia arcadica, il cui argomento principale era il “miracoloso cristiano” e i suoi possibili sviluppi. Tra di essi va sicuramente annoverato il solido poema, redatto per l'appunto in rima dantesca,

539 Sull'opera si vedano E. NEGRO-N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, pp. 144-146, n. 14, e la scheda curata da Nicosetta ROIO in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Dal Duecento a Francesco Francia*, cit., p. 364, n. 159.

540 M. REGGIANI RAJNA, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, in «Rinascimento», n.s., II, 1951, pp. 337-383: 350. All'interno dello saggio la studiosa ricorda, opportunamente, come l'uomo fosse nato nel 1474 e si fosse distinto in quanto capitano d'armi.

541 FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”*. *Ritratti nascosti nell'Adorazione di Lorenzo Lotto*, cit., p. 33.

542 Analizza le loro figure, usando come fonte documentaria privilegiata le missive che si scambiarono nella Venezia del primo Cinquecento, D. CANTIMORI, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino 1975, pp. 247-258.

licenziato intorno al 1515 da Pietro Contarini – nome già incontrato nel presente lavoro in merito alla realizzazioni *velate* di Savoldo – e rimasto allo stato di manoscritto.⁵⁴³ Il *Christilogus peregrinorum* racconta una duplice serie di eventi la quale ha un corrispettivo nello sdoppiamento dei suoi personaggi: vi si narra infatti di un pellegrinaggio in Terra Santa (che coincide con le ragioni profonde alla base anche della commissione del dipinto a Francesco Francia) e, al contempo, della circostanza eccezionale concessa ai suoi protagonisti di poter assistere di persona alla Natività; in seguito a tale evento, i quattro semplici pastori d’arcadia, dai nomi fortemente evocativi, si mutano in pastori evangelici per rivelarsi alla fine maschere colte di altrettanti nobiluomini veneziani dell’epoca (Perillo non è altri che l’*alter ego* dell’autore). Ciò che si configura è una sorta di viaggio, che esula le regole dello spazio e del tempo, con (doppia) trasfigurazione compiuto da pellegrini che vengono definiti dall’autore come “vestiti da pastori alla lombarda”.⁵⁴⁴

Se il primo aspetto dà forza alla realizzazione visiva bolognese, nella quale ora si può ben cogliere il senso sotteso alla presenza di un pastore d’arcadia al cospetto della Vergine, il riferimento agli abiti “lombardi” allarga senza dubbio la portata significativa e la diffusione (ma anche la familiarità) dei versi all’epoca. Il testo infatti è stato già messo in relazione in modo convincente sia con la produzione di Jacopo Bassano, e nello specifico con le sue varie redazioni dell’episodio della *Fuga in Egitto*,⁵⁴⁵ che con quella di Savoldo e i suoi paesaggi fortemente moralizzanti.⁵⁴⁶ Un doppio filo lega infatti l’autore del manoscritto con il pittore di origine bresciane, ma stanziato da anni a Venezia, di cui era al contempo committente e collezionista. E in questa ottica non stupisce ritrovare un altro esponente della famiglia Contarini e parente di Pietro, Alvise, alla base della realizzazione da parte di Giovan Girolamo, nel 1523, di un’altra *Natività*, che ancora si conserva presso il luogo per cui fu dipinta, ovvero la chiesa lagunare di San Giobbe.

543Alcune breve notizie biografiche sull’autore e il carattere del suo poema si possono leggere in P. ZORZANELLO, *Echi della “Commedia” in un poema veneziano inedito del primo ‘500*, in *Dante. La poesia, il pensiero, la storia*, Padova, 1923, pp. 271-280; in rapporto con la produzione di Teofilo Folengo si veda M. FAINI, *La tradizione del poema sacro nel Cinquecento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. V. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Melli, M. Sipione, Brescia, 2013, pp. 591-608: 603.

544B.L. BROWN, *Travellers on the rocky road to Paradise: Jacopo Bassano’s Flight into Egypt*, in «*Artibus et historiae*», 32, 2011, 64, pp. 193-219: 201.

545Ivi, 201-203.

546Cfr. AIKEMA, *Savoldo, la Città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, cit., pp. 99-120.

Il quadro nel quale ci si muove è sfaccettato ma restituisce un insieme di orientamenti affini e condivisi. Si avvale, quasi intrecciandovisi, di alcuni essenziali contributi di natura religiosa-letteraria (il sermone di Savonarola e il poema del Contarini) che, sebbene esulino dalla pratica pittorica in senso stretto e dalla trattatistica che l'accompagnava, paiono essere responsabili di un propensione decisa da parte dei committenti verso auspici stili di vita più rigorosi, umili e intimi. Affidando pertanto anche al camuffamento in anonime vesti altrui il compito di veicolare e rendere visibile tale sincera immedesimazione.

III.5 In panni altissimi

Ma ci si poteva spingere oltre? L'*imitazione* e l'*immedesimazione* potevano ambire a trasformarsi in altro fino ad arrivare a giustificare un'*identificazione* a tutto tondo nel segno, e quindi nelle vesti, dei membri stessi della Sacra Famiglia?

Nell'ideale percorso di avvicinamento tracciato – che si muove dalle figure (e pertanto dai panni) dei santi a coloro che furono protagonisti accanto alla Vergine e al Figlio di alcuni degli episodi più drammatici del Vangelo – lo *step* successivo non poteva che condurre qui. Come si è visto, il sostrato di tali coraggiose soluzioni era infatti una società, e parallelamente un sentire religioso, nel quale accostarsi e sovrapporre la propria esistenza personale con un'entità sacra era accettato all'interno di un processo umanistico di interiorizzazione dell'esperienza spirituale, a tutti i livelli possibili.⁵⁴⁷ Nel concepire un'immagine devota, e quindi nel traslare sulla tela i precetti cristiani, era pertanto se non suggerito, quanto meno lecito, avvalersi di tutti gli strumenti persuasivi (e pertanto retorici) atti a suscitare nel protagonista e, in seconda battuta, nel fedele la maggior partecipazione auspicabile.

Le occorrenze rintracciate in merito risultano, vista l'originalità e la delicatezza dell'opzione, esigue. Almeno un paio sono celeberrime, a segnalare la fortuna che arrise a siffatte realizzazioni e il prestigio riservato nei secoli a chi ne fu l'artefice. Il carattere strettamente personale delle ragioni rintracciabili alla base di questi travestimenti, ognuno legato a specifiche circostanze familiari o quanto meno private, permette a tali

⁵⁴⁷Il richiamo è ancora al testo di BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., pp. 52-64. Sul clima religioso e intellettuale che si respirava invece intorno alla Riforma di veda D. CANTIMORI, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, cit., pp. 3-39, 142-163.

opere di sfuggire anche alla temuta accusa di vanità che – se già in agguato per quanto riguardava le figure di santi *in disguise* al pari degli autoritratti delle artiste – rischierebbe qui di sfociare addirittura nella blasfemia. Una devozione autentica, saldatasi a specifici eventi dolorosi o semplicemente significativi della propria esistenza, mette al riparo committenti e protagonisti delle effigi da ogni possibile richiamo all'ordine: la loro gratitudine verso la figura di Maria così come la loro fede in Cristo esigono anche lo spazio della tela per potersi manifestare. E autorizzano un coinvolgimento, a questo livello, al massimo grado immaginabile.

Come d'altronde si è già avuto modo di notare più volte in merito ai criptoritratti presi in esame, anche in questo frangente ogni caso si presenta a proprio modo emblematico e originale rispetto agli altri a esso affini. Di conseguenza, anche gli episodi eletti a fare da sfondo narrativo, in quanto contesti adeguati a ospitare un ritratto *velato*, sono di natura diversa: accanto a momenti drammatici e toccanti – nei quali, com'è logico aspettarsi, la maschera si carica di rimandi nel solco della pietà – compaiono tuttavia anche brani pittorici in cui si allude, grazie alla visualizzazione di alcuni eventi miracolosi, e sempre per il tramite delle figure di Cristo e della Madre, alla gloria, alla magnificenza, al trionfo assoluto della fede. Quella che si profila è quindi una sfilata singolare di affetti, speranze, affanni, sollievi, difficoltà e gioie. Sfaccettature dell'esistenza terrena che diventano tuttavia insieme coerente che sa andare contro la frammentarietà della singola occorrenza nel momento in cui si recuperano, grazie alla travestimento, quei lati più terreni e quindi avvicinabili della Vergine e del Figlio, fino a farli propri. Il filo rosso che accomuna gran parte di queste realizzazioni pare celarsi nella volontà di andare *oltre*, di optare per la soluzione più ardita e maggiormente conforme alle proprie esigenze. E tale desiderio trova un corrispettivo visivo sulla tela negli sguardi dei protagonisti del mascheramento: occhi che vanno al di là di un immaginario spettatore, a tradire un orizzonte che esula dalla dimensione umana e mira a ricongiungersi con il divino.

III.5.1 Sui passi della Vergine

Contrariamente a quanto s'è fatto finora, può essere utile seguire uno sviluppo cronologico scandito non dall'apparire, tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento,

delle diverse immagini mariane ma da una linea che ripercorra tre differenti fasi della vita della Vergine, attraverso il filtro offerto dalle effigi *in disguise* di alcune donne rinascimentali che ne hanno vestito i panni.

La tela della *Visitazione con dama veneziana* venne verosimilmente realizzata a Venezia nel 1596 sebbene il suo autore, il pittore Hans Rottenhammer, non fosse italiano di nascita (*fig. 101*).⁵⁴⁸ Se si presta fede alle parole di Ridolfi, tuttavia, il tedesco trascorse svariati anni nella penisola subendo gli influssi di alcuni dei maggiori protagonisti del rinascimento lagunare.⁵⁴⁹ A prescindere dal – o forse grazie al – travestimento, il suo dipinto si palesa come decisamente particolare e si candida a perfetto apripista.

Cinque personaggi sono chiamati a mettere in scena l'incontro, testimoniato dal Vangelo (Luca 1, 39-45), fra Maria e la cugina Elisabetta, entrambe contemporaneamente gravide. Della madre del Battista, in linea con le Sacre Scritture, non si nasconde l'età avanzata che le segna inesorabile il viso, tanto da farlo apparire quasi preoccupato. Più serena viceversa la Vergine, vista di profilo e avvolta nei consueti colori che la contraddistinguono (il rosso dell'abito e il blu del mantello). Fanno da cornice all'abbraccio altre tre figure. Due di loro rivolgono lo sguardo alle future madri: di uno si scorge solo un volto indistinto, con barba e turbante sul capo, mentre fa capolino da un portone; in primo piano invece compare un anziano Giuseppe, colto di tre quarti e costretto ad appoggiarsi al bastone. Il loro ruolo è però secondario, in quanto lo spirito che anima la tela è senza dubbio tutto al femminile. Sulla destra letteralmente rifulge, infatti, la sagoma di una dama riccamente abbigliata e acconciata con cura, secondo la moda veneziana dell'epoca. È la sola a guardare in direzione dello spettatore, senza curarsi del gruppo centrale. Il paragone tra la sua *mise* (e l'atteggiamento dispiegato, giustamente definito "civettuolo"),⁵⁵⁰ e quella dei personaggi biblici, avvolti nei loro abiti modesti, è stridente. Il suo profilo avvenente e quello decisamente più umile della Vergine sono gli

⁵⁴⁸Sull'opera, che si conserva ora a Norimberga al Germanisches Nationalmuseum, si vedano le schede di Andrew John MARTIN in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit., p. 658, n. 210, e, più di recente, quella curata da Andreas TACKE in *Hans Rottenhammer. Begehrt, Vergessen, Neu entdeckt*, Catalogo della mostra (Weserrenaissance, Museum Schloss Brake-Prag, Nationalgalerie, 2008-2009) a cura di H. Borggrefe, München 2008, pp. 116-117, n. 23. Ragiona il dipinto sulla base dell'analisi dei "segnali" nuziali S. GAZZOLA, "Di breve lin facendo eterno laccio". *Itinerari simbolici del fazzoletto*, in «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, 31, pp. 147-187: 168.

⁵⁴⁹RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, cit., II, pp. 84-85.

⁵⁵⁰MARTIN in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit. p. 658.

unici a essere illuminati, in un contrasto che tuttavia, tramite espediente iconografico prima che stilistico, finisce per avvicinarli ancor di più. È stato convincentemente suggerito che le due donne condividano, a dispetto della diversa postura, i medesimi tratti del volto e che quindi si sia di fronte a un significativo sdoppiamento. In virtù di tale *escamotage*, i personaggi non sarebbero più cinque ma quattro: la dama sulla destra presterebbe i propri lineamenti alla Vergine incarnandone apprensioni e speranze – sottese alla circostanza dell'incontro – tipiche della gravidanza.

Una soluzione tanto ardita ha portato la critica a interrogarsi sui significati impliciti in una tale messa in scena, da rintracciarsi verosimilmente alla luce della biografia del pittore. La donna – che a fronte di una moda ricercata e stravagante esibisce anche perle e un fazzoletto trinato, rimandi inequivocabili all'idea di purezza e castità – compensa il suo fascino con la promessa di una moderazione regolata all'interno dell'unione matrimoniale.⁵⁵¹ Hans Rottenhammer sposò infatti Elisabetta de' Fabris poco dopo l'arrivo in laguna (e prima del 1600 la coppia aveva già avuto cinque figli) e questo giustificerebbe la realizzazione di quello che è stato definito, a ragione, un “quadro nuziale personalizzato”.⁵⁵² Nella figura della madre del Battista pare invece corretto leggere una doppia allusione: a lei si ricollegano, per via del nome, sia la moglie dell'artista che il loro figlio, per l'appunto, Giovanni.⁵⁵³ Viene da chiedersi se il profilo maschile relegato sullo sfondo, non previsto nell'episodio evangelico e in disparte rispetto al nucleo centrale, non appartenga al pittore stesso, chiamato così a riunire sulla tela la seconda coppia – dopo quella formata da Giuseppe e la Vergine – benedetta dalla grazia dell'arrivo di un figlio.

551GAZZOLA, “*Di breve lin facendo eterno laccio*”. *Itinerari simbolici del fazzoletto*, cit., p. 168. Il riferimento all'abito nuziale, che trova un perfetto corrispettivo nell'illustrazione del costume delle “Spose nobili moderne” del volume di Cesare Vecellio dedicato agli *Habiti antichi et moderni* (Venezia, 1589), si deve a uno studio di Andreas Tacke riportato in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit., p. 658.

552Così MARTIN in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit., p. 658. Ragionando i criptoritratti in veste della Vergine, Polleross sottolinea come si instaurasse spesso – già a partire dal Medioevo – un'analogia forte tra la nascita di un erede al trono e l'arrivo tanto atteso del Salvatore nella figura del Bambin Gesù. Tale circostanza, documentabile e diffusa nell'Europa delle corti, non trova un parallelo nel caso italiano, come ripetuto più volte orfano di una famiglia regnante al potere (e di conseguenza di una dinastia da celebrare con ogni mezzo): a riguardo cfr. POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 123 e ss.

553MARTIN in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit., p. 658. Non pare invece corretto, in quanto non vi sono elementi in tal senso, rinvenire nella figura della Vergine un'allusione al nome della primogenita della coppia, Marina.

La commistione tra personaggi biblici e individui coevi sarebbe finalizzata pertanto a un'identificazione puntuale che presenta, nello sfilare delle tre donne, il fulcro per una corretta lettura del dipinto: Elisabetta de' Fabris, giovane moglie, tanto attraente quanto promessa sposa fedele e futura madre; Elisabetta, cugina della Vergine, destinata a partorire il precursore di Cristo (significativamente di nome Giovanni) e Elisabetta *in persona* della Vergine, che porta in grembo invece il Salvatore. La maschera qui non è più metafora ma analogia chiara, che per risultare ancora più esplicita si serve della chiave simbolica offerta dal richiamo ai nomi, che si susseguono e si riallacciano l'uno con l'altro. Vi è molto più di una semplice attualizzazione dell'episodio testamentario attraverso l'inserimento di uno o più contemporanei. L'atmosfera nuziale e, al contempo, l'allusione alla maternità, denunciando un coinvolgimento che prende le mosse dall'evento sacro e dalla sua protagonista per eccellenza, caricano l'opera di rimandi che vanno ben oltre la rappresentazione religiosa. A questo punto "solo" pretesto altissimo, ma necessario, al fine di raccontare un'altra storia, dai toni ben più personali.

Il richiamo alla figura della Vergine in quanto madre non si avvertiva forte solo in laguna. Qualcosa di affine avvenne allo scadere del XV secolo, a Bologna, in una congiuntura virtuosa che coinvolse diverse personalità del tempo. Vi giocarono un ruolo da protagonisti due ricchi committenti, attenti e aggiornati sul gusto, quali Anton Galeazzo Bentivoglio e Gerolamo Casio; in sintonia con due artisti (di cui erano anche amici) come Francesco Francia e Giovanni Antonio Boltraffio. Teatro della loro gratitudine religiosa tramutatasi in imprese pittoriche di prim'ordine fu la chiesa cittadina dedicata alla Misericordia, sede di un dialogo tra volti e richiami precisi che non poteva sfuggire a un osservatore attento. Se le realizzazioni coinvolsero, ovviamente, anche le loro mogli, pare corretto rinvenire nella statura del Casio il motore che diede l'avvio a tutto il processo.

Costui, gioielliere benestante e poeta di grandi aspirazioni (e conseguente prolifica produzione) ma poco talento, condivise con il concittadino Bentivoglio l'esperienza di un pericoloso pellegrinaggio in Terrasanta, con tanto di imprigionamento e scampato pericolo alla morte.⁵⁵⁴ Non solo: la sua ambizione letteraria aveva trovato quali ideali

⁵⁵⁴Fondamentali a chiarire le vicende e le ragioni sottese alle realizzazioni bolognesi sono state le ricerche di REGGIANI RAJNA, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, cit. cui si farà riferimento più volte: a

destinatari dei propri versi anche i due pittori, uno nativo di Bologna e l'altro, proveniente dalla Lombardia e formatosi all'ombra di Leonardo, desideroso di aggiornare il suo gusto alle esperienze centro-italiane. A loro dedicò dei sonetti, lodandone il talento, e vi si rivolse per ottenere una serie di ritratti che ne immortalassero le smisurate aspirazioni.⁵⁵⁵

Ma fece anche di più. In veste di ispiratore, egli arrivò a suggerire al Francia, ovviamente in rima, di servirsi come modelli per la pala commissionatagli dai Bentivoglio di persone appartenenti alla famiglia per le figure della Vergine, del Bambino e dei santi. Il sonetto merita di essere letto per intero, in quanto più chiaro – almeno a livello di intenzioni – di quanto poi si realizzò. E perché testimonianza preziosa per quanto concerne i ritratti *velati*.

Se brami, Franza mio, nella Pittura
De' moderni, e de' antichi haver l'honore
Nell'opra del Bentivol Monsignore,
Che in adornar e Templi ognhor pon cura,
Fa che nel far di Maria la figura
De Hippolita l'effigie habbi nel core,
Col suo Figliol in grembo, e del colore
Gli adorna che adornò lor la natura;
Et se alcun santo tu gli fai da lato,
Pingi due volte il suo divo consorte,
Che nudo sia Bastian, san Giorgio armato;
Non ti patir, Compar, da quella Corte
A chi è propizia ogni stella e ogni Fato,
E le sue effigie han forza a placar morte.⁵⁵⁶

Se si tenta di leggere la composizione come un esempio di *ecfrasi* del dipinto ci si

lei spetta il merito non solo di aver riconosciuto correttamente i profili coinvolti ma di aver richiamato anche la coeva letteratura a supporto dei mascheramenti *criptici* allestiti nella chiesa della Misericordia.

555REGGIANI RAJNA, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, cit., pp. 348-351, ripresa poi dalla critica successiva.

556V. CALVI, *Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia*, Bologna 1812, p. 54, sonetto 47.

renderà subito conto che qualcosa non torna. L'*Adorazione Bentivoglio*, ora alla Pinacoteca Nazionale ma destinata, come detto, alla chiesa della Misericordia di Bologna, viene datata al 1498-1499 (fig. 102). Nasce quale offerta e ringraziamento, da parte di Anton Galeazzo, per il felice ritorno dal suo viaggio in Terrasanta (che risale alla primavera-autunno del 1498).⁵⁵⁷ Il committente, che aveva abbracciato la carica ecclesiastica, vi appare inginocchiato accanto alla Vergine: lo sguardo è devoto e l'abito, con la croce rossa tipica dei cavalieri e la barba non rasata, lo qualifica come pellegrino.⁵⁵⁸ L'attenzione però corre subito verso i volti della Sacra Famiglia nei quali – sebbene, a onor del vero, spiri un'aura idealizzante – sono stati riconosciuti i profili di Ippolita Sforza (“Nel far di Maria la figura, de Hippolita l’effigie habbi nel core”, per dirla con le parole di Gerolamo) e in quelli di Gesù Bambino del piccolo erede nato nel 1497.

Una lunga tradizione ha voluto invece identificare nella figura all'estrema destra, in veste di pastore con il capo coronato di quercia, il profilo del Casio. In realtà è più corretto scorgervi, come già si è già avuto modo di vedere e sulla base di confronti con altri ritratti pervenuteci dell'uomo, un ritratto di Alessandro Bentivoglio, fratello del committente, capitano d'arme nonché marito di Ippolita.⁵⁵⁹ Le indicazioni di Gerolamo sono state quindi seguite solo in parte: non è la famiglia del Bentivoglio, in senso stretto, a mettersi in posa, ma quella di Alessandro. L'allusione alle figure dei santi (Sebastiano e Giorgio) – evocati tra le rime e a cui Alessandro avrebbe dovuto prestare i lineamenti in un, addirittura doppio, criptoritratto – sembrano rimandare piuttosto a un'altra realizzazione del pittore, la *Madonna col Bambino in trono tra due angeli e i santi Procolo, Agostino, Giovanni Evangelista, Sebastiano e due donatori* (la cosiddetta

⁵⁵⁷Il rimando è alla scheda in NEGRO-ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, cit., pp. 141-144, n. 14 e a quella redatta da Nicosetta ROIO in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Dal Duecento a Francesco Francia*, cit., p. 364, n. 159.

⁵⁵⁸Come correttamente annotato da Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., III, pp. 537-538): “Laonde, incitato da questa opera monsignore de' Bentivogli gli fece fare una tavola per l'altar maggior della Misericordia, che fu molto lodata, dentrovi la Natività di Cristo dove oltre al disegno non è, se non bella, l'invenzione, et il colorito non sono se non lodevoli. Et in questa opera fece monsignore ritratto di naturale molto simile per quanto dice chi lo conobbe, et in quello abito stesso che egli, vestito da pellegrino, tornò in Ierusalemme.” Malvasia, fonte in apparenza più vicina e pertanto 'preparata' in merito si limita a citare il collega fiorentino; cfr. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., I, pp. 44-45. L'opera viene ricordata anche in BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, 1846, p. 599.

⁵⁵⁹REGGIANI RAJNA, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, cit., pp. 350-351.

Pala Bentivoglio) datata intorno al 1494 e destinata a una diversa cappella della famiglia nella chiesa di San Giacomo Maggiore, sempre a Bologna (*fig. 103*).⁵⁶⁰ La Madonna in questione esibisce una malinconia del tutto terrena, ben più della sua omologa alla Misericordia. Spie chiare all'interno del sonetto e riscontri incrociati sulle date fanno tuttavia intendere come i versi siano da ricollegarsi alla seconda, in termini cronologici, realizzazione bolognese del Francia.

La questione, com'è evidente, resta ancora da chiarire in alcuni suoi aspetti. Ciò che invece appare indiscutibile è una chiara indicazione letteraria che trasforma un'aspirazione privata e religiosa in versi, da rendersi poi sulla tela. Agli occhi di un osservatore della consuetudine del criptoritratto, il sonetto gioca d'anticipo anche sulle annotazioni successive degli storiografi e sulle oculate note di spesa di Lotto e Bassano (ma si osservi come il lessico quasi coincida). Uno spunto che si palesa come suggerimento preciso al pittore in fase di invenzione *prima* e realizzazione *poi* dell'opera. E testimonia, al contempo, la conoscenza del fenomeno da parte di un aspirante letterato, ma di certo anche viaggiatore, ambasciatore e uomo "di mondo", su tali possibili istanze ritrattistiche. Abile pure nell'individuare in Francesco Francia una figura preparata atta a dare loro vita. L'occasione legata alla nascita dell'erede ma soprattutto al felice ritorno dal rischioso viaggio restano tuttavia alla base della commissione e ragioni ultime dell'uso della maschera quale strumento per esprimere la propria devozione. Va da sé che quando toccò al Casio far realizzare la sua pala d'altare, e quindi il suo personale *ex voto* alla Vergine, non scordò quanto proposto qualche anno prima e anzi, con un cambio di artista e qualche aggiustamento, riuscì a fare ancor meglio. All'interno di un dipinto tradizionale e non narrativo vi fece infatti intessere una strategia di racconto tanto funzionale quanto vincente.

La pala con la *Madonna, san Giovanni Battista, san Sebastiano e due donatori*, più nota come *Pala Casio*, si conserva ora al Louvre (*fig. 104*). Venne realizzata dal Boltraffio allo scadere del 1500, per ornare la cappella della famiglia Casio. Se le consuete fonti utilizzate fino a ora non aiutano a chiarire motivi e protagonisti del dipinto – Vasari si limita a ricordarlo, in coda alla vita di Leonardo, quale miglior opera del pittore (e l'unica che l'aretino cita del suo catalogo) e non se ne trovano tracce in Malvasia⁵⁶¹ –

⁵⁶⁰Sulla pala si vedano NEGRO-ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, cit., p. 141, n. 11.

⁵⁶¹VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., IV, pp. 51-52: "Fu discepolo di

spetta a un'altra voce antica ricordare le circostanze che ne furono alla base. Racconta infatti il Lamo, e siamo nel 1560, come all'interno della chiesa della Misericordia vi fosse una tavola "dipinta da Ioanno Antonio discipolo de Leonardo da Vinci" in cui comparivano i ritratti del "Cavalier da Casio, e de suo padre che la feciero fare l'anno del iubileo, MC".⁵⁶² Nella pala quindi vi sono sicuramente due ritratti: quello del committente – in origine rappresentato come pellegrino con tanto di catena intorno ai fianchi e poi significativamente mutato in letterato che si fregia di una corona d'alloro sul capo⁵⁶³ – e, di fronte, quello del padre Marchione.

Di nuovo però, alla luce del sonetto, l'occhio non può che rivolgersi ai profili della Vergine e del Bambino. E qui non si è più di fronte, almeno per quanto riguarda la Madonna, a un viso *standard*, classico e piacevole come vorrebbe la tradizione mariana. È al contrario un volto scavato, con gli zigomi rilevati, in cui "grandi occhi bolognesi"⁵⁶⁴ e un naso largo sono chiamati a definire i tratti di una giovane donna, ma non così tanto, come si è abituati a ri-conoscere la Vergine. Un realismo deciso prende il sopravvento sulla prassi iconografica, e lo fa forte di precise indicazioni provenienti dalla committenza. Accanto ai lineamenti, ancor più significativa, è poi l'espressione: se la postura e le vesti rimangono sobrie, l'atteggiamento è stanco, quasi spaventato, tipico di chi si curva nelle spalle e quasi si accascia un po' impaurito (a disagio?). Lo stesso, in misura minore si può dire del Bambino, per il quale si è parlato, invece che delle consuete guance paffute, di "occhi smorti e ricchi chiari".⁵⁶⁵ Qui l'impressione di trovarsi di fronte ad un ritratto è ineludibile, e l'aura familiare più che la spinta votiva del dipinto non fa che accentuarla. Adombrata nelle vesti della Vergine, Boltraffio – su esplicita richiesta – ritrasse Camilla, moglie del gioielliere-poeta, mentre per le fattezze

Lionardo Giovanantonio Boltraffio milanese, persona molto pratica et intendente, che l'anno 1500 dipinse in nella chiesa della Misericordia fuor di Bologna, in una tavola a olio, con gran diligenza la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, S. Giovanni Batista e S. Bastiano ignudo, et il padrone che la fè fare ritratto di naturale ginocchioni, opera veramente bella et in quella scrisse il nome suo e l'esser discepolo di Lionardo".

562 "Una tavola [...] dipinta da Ioanno Antonio discipolo de Leonardo da Vinci [...] con il ritratto del Cavaliero da Casio, e de suo padre che la feciero fare l'anno del iubileo, MD": cito dall'edizione ottocentesca della guida del Lamo (cfr. P. LAMO, *Graticola di Bologna, ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città*, Bologna 1844, p. 14). La tela viene contestualizzata e discussa anche in M.T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Roma 2000, pp. 110-113.

563 REGGIANI RAJNA, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, cit., pp. 337-340.

564 Ivi, p. 344.

565 Così FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, cit., p. 112.

del Bambino prese a prestito, anche qui dal vero, quelle del figlio della coppia, quel Giacomo nato verosimilmente intorno al 1498-1499.⁵⁶⁶ Già da tempo la critica ha avvicinato i lineamenti del volto della Madonna a quelli ravvisabili nel *Ritratto di giovane dama*, realizzato sempre dal Boltraffio, e datato significativamente intorno al 1500 che si conserva presso la collezione Borromeo all'Isola Bella e di cui resta una fedele copia antica a Milano, nella raccolta Majno (*fig. 105*).⁵⁶⁷ La donna dallo sguardo triste e la Vergine della pala paiono essere indiscutibilmente la stessa persona. E in questo rispettare in pieno le attese espresse, nuovamente in versi, dal Casio il quale rivolgendosi sempre a Francesco Francia gli aveva dedicato un sonetto dal titolo, che non potrebbe essere più esplicito, *Per il ritratto di Madonna Graziosa Pia per fare una Madonna*.⁵⁶⁸

È proprio alla luce di tali componimenti letterari, e dell'esperienza maturata all'interno dell'ambiente bolognese, che a questo dubbio pare corretto rinvenire un ritratto *in disguise* anche nelle fattezze di *Santa Barbara*, tavola ora allo Staatliche Museen di Berlino, ma che Boltraffio realizzò per l'altare omonimo nella chiesa milanese di Santa Maria presso San Satiro (*fig. 106*).⁵⁶⁹ I lineamenti del volto dell'imponente martire – che

⁵⁶⁶Cfr. REGGIANI RAJNA, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, cit., pp. 343-345.

⁵⁶⁷Sulla piccola tavola Borromeo si leggano FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, cit., pp. 120-121, n. A18; la scheda di Andrea BAYER in *Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Catalogo della mostra (Cremona, Museo civico Ala Ponzone-New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004), a cura di M. Gregori, A. Bayer, Milano 2004, p. 91, e quella curata da Stefania BUGANZA in *Collezione Borromeo. La Galleria dei quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 115-118, n. 5 (in versione più agile anche in A. MORANDOTTI-M. NATALE, *Isola Bella. La Galleria dei quadri. La nuova ala del palazzo aperta al pubblico*, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, p. 36).

⁵⁶⁸CALVI, *Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia*, cit. pp. 54-55, sonetto 148. Che la tradizione criptica non fosse estranea alla famiglia lo testimonia pure la circostanza per cui pare plausibile che le fattezze del volto di un altro Bentivoglio, Giovanni II, siano adombrate nei lineamenti del viso del *Sant'Agricola* scolpito nel 1473 circa da Niccolò dell'Arca a coronamento del monumento funebre nella chiesa bolognese di san Domenico. I tratti giovanili del Bentivoglio, fermati su alcune medaglie dell'epoca, ricalcano le caratteristiche principali del volto, coerentemente trentenne, chiamato a dar vita a uno dei due santi martiri della città. Non vi si tradisce infatti alcuna eroicizzazione né tanto meno classicismo: spira vivo, nel volgersi acuto verso destra a mettere in luce un profilo tutt'altro che standardizzato. L'ipotesi che possa trattarsi di un pregevole criptoritratto su pietra pare trovar conferma anche dalla combinazione tra gli abiti civili, e coevi, e la conformazione corporea tanto massiccia, tipica del santo popolano. La ragione sottesa a tale inserimento criptico andrebbe verosimilmente ricercata in un omaggio, da parte di Niccolò, a una delle figure più eminenti del tempo che si era adoperata per favorire il compimento dell'opera a spese pubbliche. Si avanza e si motiva in modo convincente tale lettura in C.GNUDI, *Niccolò dell'Arca*, Torino 1942, pp. 30-31, 35 note 5 e 6.

⁵⁶⁹FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, cit., p. 114, n. A16.

esibisce alle spalle la consueta torre atta a facilitare la sua identificazione – ritornano pressoché identici in quelli del viso tracciato nel disegno con *Ritratto femminile*, sempre di mano del pittore, che si conserva alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano (*fig. 107*).⁵⁷⁰ Anche qui il sentore di stare dinnanzi alla medesima donna è forte. L'unico dettaglio che varia tra le due opere è l'orientamento dello sguardo: diretto verso l'osservatore nella tavola, chinato verso il basso nel disegno. Se l'identificazione della giovane nel foglio all'Ambrosiana in Isabella d'Aragona è tradizione che non trova, al momento, appigli che ne certifichino la legittimità, restano nondimeno valide altre considerazioni: il disegno non è un generico profilo di donna, ma la riproposizione dei tratti specifici di una persona reale (forse anche della duchessa stessa, ammiratrice di lunga data delle abilità del pittore in siffatto frangente);⁵⁷¹ questo foglio si lega, indissolubilmente, alla tavola e quindi alla resa pittorica di una santa nella quale si celano i tratti di un individuo preciso e, giocoforza, coevo al pittore. Come se, alla luce di quanto visto e sperimentato a contatto con Gerolamo e il suo *entourage*, l'artista avesse deciso di optare per tale soluzione figurativa anche in altri contesti, geografici e iconografici, non smarrendone così peculiarità e senso profondo. A cui non potrebbe essere estranea, in virtù di quanto osservato, la circostanza per cui proprio in quel 1502 Boltraffio diventava padre di una bimba avuta da una donna (tra l'altro moglie di un altro pittore) che si chiamava, guarda caso, Barbara.⁵⁷²

Tornando a Bologna e chiudendo il cerchio, l'analogia tra la *Pala Casio* e l'*Adorazione Bentivoglio* è innegabile, in quanto entrambe nascono dalle stesse rilevanti prerogative. Vi si celebrano due eventi: un *ex voto* in seguito allo scampato pericolo di morte legato al viaggio a Gerusalemme compiuto dai committenti e, al contempo, la nascita degli eredi al loro ritorno. La grazia visualizzata è doppia e molteplici gli strumenti – tra cui ritratti e criptoritratti accostati gli uni agli altri – messi in campo per esplicitarla. Entrambi i bambini sembrano poi presentati, quale segnale della continuità della discendenza che si perpetua dopo la grande paura, ai rispettivi avi che compaiono immancabilmente al fianco della Vergine (sebbene Marchione Casio, padre di

⁵⁷⁰*Ivi*, pp. 153- 154, n. B13.

⁵⁷¹*Ivi*, p. 154: "Il suo collegamento con la *Santa Barbara*, commessa all'artista nell'ottobre del 1502 per la chiesa milanese di San Satiro, apparve subito evidente".

⁵⁷²Leggo il nome della donna, sposata a un tale Lorenzo da Novara, in E. DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, Venezia 1995, p. 100.

Gerolamo, fosse già morto all'epoca della realizzazione della pala da venticinque anni). Tra le due, tuttavia, il dipinto realizzato da Boltraffio risulta più incisivo e diretto, anche nella prospettiva di avvicinare, tramite la pittura, il fedele alla divinità e riesce a esserlo in virtù proprio della sua opzione netta in favore di una “criptoVergine” tanto umana da sembrare accessibile e pertanto più vicina ai credenti. Il dispiegamento di forze, le influenze reciproche, l'innegabile commistione tra pittura e poesia, nel solco della fede e dell'immane volontà di tramandare la propria orgogliosa presenza, hanno restituito due (forse tre) opere quasi uniche nel panorama italiano di quegli anni.

Tale soluzione ritrattistica – che ha per il territorio nazionale il suo apice intorno al 1500 nella città emiliana – aveva incontrato e incontrerà, tuttavia, al di fuori dell'Italia una certa fortuna soprattutto nella tipologia delle cosiddette *Madonne del latte*, o a essa affini. Vi sono infatti alcune realizzazioni – che possono giovare di testimonianze provenienti dalla letteratura artistica – ad attestare come spesso la moglie, o semplicemente la compagna o la favorita del committente (o del pittore), potesse trovar posto in rappresentazioni focalizzate solo sulla Madre e il Figlio, a volte in uno stretto *close up* a mezza figura sui loro volti. È il caso, per esempio, della *Vergine col Bambino* il cui prototipo si deve a Jan Gossaert, visto e commentato da Karel van Mander nel 1604. Una buona copia, ora al Metropolitan di New York e datata intorno al 1522, si deve a un seguace: Anna, dal 1509 legittima consorte di Lord Adolf di Burgundy, presta i propri tratti del proprio viso alla madre di Cristo mentre nei panni del Bambino pare corretto rivedervi uno dei sei figli della coppia (*fig. 108*).⁵⁷³ Il medesimo accorgimento criptico si ritrova nel pannello, che si conserva ad Anversa, parte del *Dittico di Melun*

573 Il rimando è alle schede di Maryan M. AINSWORTH in *Man, Myth, and Sensual Pleasure. Jan Gossart's Renaissance*, Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art-Londra, National Gallery, 2010-2011), a cura di M.W. Ainsworth, S. Alsteens, N.M. Orenstein, New Haven-London 2010, pp. 238-240, e di Lorne CAMPBELL in *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, cit., pp. 131-132, n. 26, alle quali è riprodotto, per un confronto, anche un *Ritratto di Anna di Berghes*, di Jan Gossaert, datato 1526-1530. Il passo di van Mander, citato in inglese, non lascia dubbi a riguardo: “Among other things, when in the service of the Marquis of Veere, Mabuse painted an image of Mary in which the face was painted after the Marquis's wife and the little child after her child.” (*Ivi*, p. 131). La notizia era arrivata anche a Filippo Baldinucci – tra l'altro lettore assiduo di van Mander – che la riporta nella sua biografia dedicata a Mabuse: “Stette quest'artefice al servizio del marchese di Veren, al quale dipinse Maria sua moglie per una Vergine, che teneva in braccio il bambino, ritratto d'un proprio figliuolo del marchese e della stessa Maria.” (BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., II, 1846, p. 154). Non è altresì possibile sapere se il biografo facesse riferimento all'opera ora al Metropolitan Museum o a una delle molte copie esistenti. Il criptoritratto viene discusso anche in POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 123.

che Jean Fouquet realizzò tra il 1450 e il 1455. Celata nelle vesti della Vergine, in trono e in procinto di allattare, la critica ha riconosciuto le fattezze di Agnès Sorel, defunta amante del sovrano Carlo VI in memoria della quale era stato eretto un altare proprio nella collegiata (*fig. 109*).⁵⁷⁴ Non sfuggirà come, a differenza del caso bolognese, ciò che distingue queste immagini sacre rispetto alle parallele opere viste poc'anzi è l'avvenenza, quasi eccessiva, riscontrabile nelle figure mariane.⁵⁷⁵ Dove in Italia, a rendere più partecipe committente e osservatore, si era optato per una resa al massimo grado di naturalismo possibile delle dame coinvolte – le quali si presentavano in questo senso quasi dimesse (la moglie di Gerolamo sembra convalescente) – al di là delle Alpi, al netto di innegabili riscontri ritrattistici e filtri stilistici, si abbandona sì l'idealismo ma in favore di una resa caricata, sovrabbondante, ricca. Gli abiti e i gioielli di queste Vergini non alludono certo all'umiltà, mentre continua a non palesarsi in alcun modo una volontà di nascondere o confondere un'identificazione al contrario sempre molto esibita.

Nelle occorrenze prese in considerazione, Maria vi appare in ruoli diversi, puntualmente ricalcati dalle giovani chiamate a vestirne i panni: è, al contempo, sposa e madre, bella e casta (ognuna a proprio modo). Se la Madonna-Casio si mostra affaticata e provata dalle gioie ma anche dalle pene della maternità, come solo una donna reale può rivelarsi, a chiudere questa ideale panoramica sulle tre fasi della vita della Vergine interviene un'opera sulla quale molto si è discusso a partire dalla corretta lettura iconografica dell'episodio rappresentato. La *Vergine in gloria tra i santi Antonio Abate e Ludovico da Tolosa* (la cosiddetta *Pala di Asolo*) venne licenziata – firmata e datata – da Lorenzo Lotto nel 1506 (*fig. 110*).⁵⁷⁶ Destinata a trovar posto nel Duomo dedicato proprio a Santa Maria Assunta, verosimilmente per decenni non vi entrò rimanendo invece a lungo in una chiesetta sempre del centro trevigiano officiata dalla Confraternita dei Battuti,

574 Sulla tela si veda S. LOMBARDI, *Jean Fouquet*, Firenze 1983, pp. 125-130. Discute il dipinto, riconoscendo correttamente "l'uso di farsi ritrarre nelle vesti di", e quindi escludendo ogni lettura possibilmente "irriverente" o scandalosa legata al seno scoperto S. BERTELLI, *Cortigiane sfacciate e sposi voyeurs*, in «Paragone», XLVIII, 1997, pp. 3-33: 8.

575 POLLEROS (Das sakrale Identifikationsporträt, cit., I, p. 54) evidenzia come il contenuto passi in secondo piano e le immagini siano frutto di un'idea tardo-medievale, direttamente ispirata all'amor cortese e pericolosamente vicina alla blasfemia.

576 L'analisi più esauriente sulla pala è in E. DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, cit., che approfondisce e integra quanto già osservato in *Lorenzo Lotto 1506. La Pala di Asolo*, in «Artibus et historiae», 11, 1990, 21, pp. 89-110. Lo studioso è tornato a occuparsi dell'opera in occasione della scheda curata in *Lorenzo Lotto. Retratos*, cit., pp. 202-204, n. 7.

chiamata in campo più volte per ragioni di committenza. La dedicazione del Duomo, in concomitanza con altri fattori, ha portato a leggere nella composizione un' *Assunzione* alla quale tuttavia verrebbero a mancare – quali astanti indispensabili e necessari – gli apostoli e magari anche il sarcofago. Al loro posto il pittore inserisce invece solo due santi, Antonio abate e Ludovico da Tolosa; scelte, com'è logico attendersi, tutt'altro che casuali. La critica ha avanzato diverse proposte, per certi versi analoghe, al fine di inquadrare iconograficamente il soggetto che un giovane Lotto, nel firmarsi IUNIOR, dispiega su tela prima di abbandonare il Veneto alla volta delle Marche. Se per Augusto Gentili è più corretto vedervi una “visione della Madonna, direttamente prodotta, per sublime potenza di contemplazione dalla mente e dagli occhi di Antonio e Ludovico”,⁵⁷⁷ per decenni ci si è limitati a interpretarla come una più generica e, parimenti meno impegnativa, *Apparizione dell'Assunta* (cercando di conciliare l'effettiva presenza, che sa di “manifestazione”, della Vergine con il suo essere posta tanto in alto, circondata da un seppur minimo numero di angioletti e in presenza di testimoni).⁵⁷⁸ Enrico Dal Pozzolo, in più di un'occasione, ha suggerito di leggersi un' *Immacolata Concezione*, in quanto “per dirla in altri termini – riproponendo un assioma caro anche agli «immacolisti» del XV secolo” – *Maria era Assunta perché Immacolata*.⁵⁷⁹

Se fondamentale resta cogliere correttamente nel segno di quanto venne richiesto e quindi realizzato dal pittore, anche in una logica di committenza tutt'altro che scontata, dal particolare punto di osservazione di questo studio non può non colpire la resa fisionomica della Vergine, circostanza messa in luce da quanti si sono interrogati sul senso della pala (*fig. III*). Un volto che mostra inesorabile il passare del tempo in un momento – che resta di “apparizione” a due santi e quindi solenne – nel quale ci si aspetterebbe di vederla in gloria. Una presenza importante e dominante all'interno del dipinto nella quale il viso, indagato e reso con scrupolo, gioca un ruolo da protagonista. Centinaia di opere sanciscono una lunga tradizione di immagini nelle quali anche Maria può mostrarsi sofferente nei frangenti più dolorosi che la vedono al capezzale del Figlio morente, o in lacrime, o ancora distrutta dal dolore. I tratti del viso riflettono, di volta in

⁵⁷⁷GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512*, cit., p. 124.

⁵⁷⁸Per un riepilogo delle letture iconografiche avanzate sull'opera si veda la scheda di Giovanni Carlo Federico VILLA in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 98-99, n. 2.

⁵⁷⁹DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, cit., p. 47.

volta, tali atteggiamenti patetici senza mai però suggerire apertamente il passare degli anni. Lotto la rappresenta invece tanto matura che mezzo secolo più tardi i confratelli decisero di rivolgersi a Jacopo Bassano alla ricerca di una pala che, affine iconograficamente alla presente, restituisse tuttavia sulla tela una più consona effigie della Vergine. Un dipinto che, sebbene ancora una volta non sia solo una semplice *Assunzione* ma da leggersi piuttosto più correttamente come un' *Apparizione*, ridona alla Madonna freschezza, vitalità e avvenenza, a partire proprio dai tratti del volto.⁵⁸⁰

La Madonna di Lotto, oltre a non essere più giovane, non è nemmeno così piacevole a vedersi, almeno in senso 'classico'. Lo sguardo serio – dato da una combinazione di fissità, occhi decisi e bocca serrata – la rende quasi scostante. E se i colori dell'abito rimandano chiaramente a quelli della tradizione, le bende attorno al collo, com'è stato notato, fanno pensare più a una monaca, dallo spirito deciso e l'indole inflessibile. Al di là dell'espressione, tuttavia, i tratti marcati hanno portato a suggerire che, anche in questo caso, si potesse essere innegabilmente al cospetto di “un ritratto, e di straordinaria suggestione”.⁵⁸¹ Che verrebbe a porsi quale ideale capostipite di una lunga consuetudine, come si è avuto modo di osservare in relazione ai ritratti “in veste di” santi, interna al catalogo di Lotto che avrebbe osato aprire la sua carrellata di volti 'noti' celati sotto panni altrui con il massimo grado di immedesimazione possibile. E a un'altezza esistenziale e professionale che già molto svela del carattere e delle capacità ritrattistiche dell'artista.

Finché la ricerca di un nome da sovrapporre a un volto tanto singolare si è mossa all'interno di un'ipotetica committenza da ascrivere alla Confraternita dei Battuti è sembrato logico, e consequenziale, rintracciarlo tra quelli di una possibile benefattrice della Scuola, verosimilmente consorella o vicina a quell'ambiente.⁵⁸² Ben più affascinante, e puntualmente motivata, è invece l'idea che a prestare le fattezze a Maria

580 Sulla “nuova” pala si veda AIKEMA, *Jacopo Bassano and his public*, cit., pp. 34-40, in cui significativamente si definisce la Vergine “an eternally youthful *Assunta*” (p. 40). *Apparizione dell'Assunta* è il titolo proposto in Gentili (in *I giardini di contemplazione*, cit., p. 122).

581 GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512*, cit., p. 126.

582 *Ibidem*. A cui vale la pena aggiungere le parole di Gianvittorio Dillon a margine della mostra trevigiana. “La committenza da parte dei Battuti darebbe ragione della singolarità dell'iconografia, spesso sottolineata. È possibile infatti che il modulo arcaizzante della Vergine dipenda da un modello imposto, o da un'antica immagine venerata, e non rappresenti semplicemente una scelta personale del pittore” (cfr. G. DILLON, *La pala di Asolo*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, Catalogo della mostra (Treviso, San Nicolò-Quinto, Santa Cristina-Asolo, Duomo 1980), a cura di G. Dillon, Treviso 1980, pp. 125-147: 126).

sia stata una celebre donna dell'epoca, ossia Caterina Cornaro, regina di Cipro e signora di Asolo, legata alla cittadina da molteplici e significativi fili.⁵⁸³ Dal punto di vista della somiglianza fisica il confronto si imposta con il *Ritratto di Caterina Cornaro* di Gentile Bellini ora a Budapest, con il quale la Vergine di Lotto condivide oltre a una mole significativa, a partire proprio dal volto rotondo, anche un accenno di pappagorgia, segnale di una forma fisica non proprio snella (*fig. 112*).⁵⁸⁴ Ma l'identificazione si avvale anche di elementi *altri* riallacciandosi ad aspetti meno noti, a uno spettatore moderno, della personalità di Caterina, di cui sono invece celebri le propensioni intellettuali-mondane e gli impegni politici di cui dovette farsi carico a seguito dei due lutti che funestarono la sua esistenza. Le fonti coeve, fondendosi alla letteratura mistica, restituiscono il profilo di una donna che, dopo la vedovanza, aveva fatto della castità la sua bandiera. E di questa sua conclamata virtù vi era all'epoca una consapevolezza che si potrebbe definire "pubblica". Il modello di riferimento nel suo caso non poteva che essere quello di colei di cui portava il nome, ovvero santa Caterina d'Alessandria, celebrata per l'appunto per la sua purezza virgineale. In una logica atta a rintracciare spie che attestino la presenza di ritratti nascosti all'interno di opere nate tra Quattro e Cinquecento, già questa predilezione poteva essere segnale della volontà di adesione al proprio *exemplum virtutis*, che poteva diventare poi immedesimazione sulla tela. Nel segno di una richiesta di tutela, giustificata dall'omonimia, esso avrebbe significato anche un chiaro riflesso di virtù (sulla quale non vi erano dubbi) e la possibilità di abbracciare una consuetudine pittorica che l'avrebbe portata a indossare le vesti della santa non solo nelle intenzioni ma anche visivamente.

583La tesi è stata avanzata da DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, cit., al quale si rimanda – in una prospettiva più ampia del dipinto in questione – per i casi di criptoritratti (definiti tali) raccolti attorno al dipinto di Asolo a rintracciare e impostare una prima storia di questa prassi ritrattistica in Italia (cfr., *ivi*, pp. 98-100).

584Per un confronto fisionomico con la figura della Vergine di Asolo si vedano A. VENTURIA. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento. Parte quarta*, IX, Milano 1925., *I quadri della scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, in «L'Arte», III, 1900, pp. 185-240: 207, 218-220; POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 50-51, 309; la scheda curata da Axel VÉCSEY in *Da Raffaello a Goya. Ritratti dal Museo di Belle Arti di Budapest*, Catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 2004-2005), a cura di A. Cifani, V. Sgarbi, V. Tátrai, Milano 2004, p. 80, n. 24 e quella presente in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cit., pp. 364-366, n. 163. Da ultima ha indagato la fisionomia di Caterina M. MOLTENI, *Per l'iconografia cinquecentesca di Caterina Cornaro*, in *Caterina Cornaro: last queen of Cyprus and daughter of Venice*, Atti della conferenza (Venezia 2010), a cura di C. Syndikus, S. Rogge, Munster 2013, pp. 11-31: 22-24.

In fin dei conti il parallelo letterario, religioso e iconografico era già confezionato. Caterina Cornaro seppe però verosimilmente andare oltre. Colei che portava la corona terrena di Cipro (metaforicamente evocata dal cipresso al centro della composizione lottesca)⁵⁸⁵ e che si firmava “Regina di Gerusalemme”, veniva altresì paragonata dagli autori dell’epoca e in più di un’occasione, sulla scorta di alcuni paralleli audaci ma del tutto consoni al tempo, alla Vergine, portatrice di ben diversa corona sul capo. Questa simbiosi nel segno di Maria, che diventa quasi “*contaminatio* cateriniana dell’iconografia sacra”⁵⁸⁶ (e che pare essere alla base della richiesta per una nuova pala a Bassano) trova giustificazione e acquista valore allorquando viene calata nel contesto per cui si realizzò l’opera. E alla luce di un particolare frangente della vita della donna. Se lo spunto alla base del dipinto diviene, giocoforza, personale e legato indissolubilmente alla sua statura morale, innegabile è tuttavia anche il coinvolgimento pubblico che doveva risuonare in un dipinto di tal genere. Un’intera cittadinanza poteva rendere grazie a colei che tanto, anche dal punto di vista materiale, aveva fatto per Asolo, in un edificio che si configurava come il centro religioso per eccellenza della collettività, davanti a una pala situata in un altare che accoglieva il fedele appena entrato in chiesa. L’identificazione di Caterina *in persona* della Vergine – la vena mistica che avvolgeva il suo nome non poteva che avvallare tale sovrapposizione – si palesava tra l’altro in un congiuntura storica che vedeva la cittadina uscire allora da un’importante carestia. E non stupisce più, a questo punto, ritrovare uno degli apici – sotto ogni punto di vista: stilistico, iconografico, semantico – raggiunti dalla consuetudine ritrattistica *in disguise* in una tela che nata e voluta in vita, si qualifica quale ideale testamento spirituale *post mortem*.⁵⁸⁷ A partire dal 1510 si sarebbe potuta pregare la Vergine e chiedere l’intercessione ai santi anche grazie al tramite di Caterina, che visualizzava ai fedeli un’immagine di Maria “familiare”, nella quale riconoscersi e ri-conoscere le qualità della donna.⁵⁸⁸ Rivive sotto questo aspetto altresì anche il portato forte del valore

⁵⁸⁵Sul cipresso, che oltre a essere attribuito di Maria Assunta e Immacolata diviene simbolo della regina di Cipro, si legga DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, cit., pp. 64-67, 111-112.

⁵⁸⁶*Ivi*, p. 113.

⁵⁸⁷*Ivi*, pp. 112-119.

⁵⁸⁸I rapporti di Caterina con la dimensione religiosa di Asolo sono stati analizzati anche da L. PESCE, *La regina Cornaro e la chiesa di Asolo*, in *Scritti in onore di Enrico Opocher*, a cura di G. Netto ("Quaderni dell’Ateneo di Treviso", 6), Treviso 1992, pp. 139-161. In merito al culto della Vergine nel XVI secolo, in particolare in ambito francescano, si veda invece M. PEDROCCHI, *La devozione alla*

memoriale conferito al ritratto: assicurare la vita e la sopravvivenza dell'effigiato, i segni esteriori al pari delle imprese terrene e – grazie paradossalmente alla visibilità data dalla maschera – parte del proprio essere più profondo. In tal senso pure la committenza si scioglie in modo lineare a favore di un progetto in cui, se risulta responsabile in prima persona la regina, l'esito è un dipinto da collocare sull'altare di sant'Antonio Abate, officiato dalla Confraternita.

Nel 1506, in un centro della Terraferma quindi, Caterina Cornaro, in collaborazione con Lotto, non solo anticipa quasi di un secolo le analoghe immedesimazioni sacre nate da riflessioni sullo scadere dell'esistenza terrena (e la memoria va alle opere di Tiziano e Michelangelo). Ma vince in coraggio, e – in virtù della sua statura umana e morale, senza (s)cadere nella vanagloria – scegliendo non solo la maschera più adatta ma al contempo anche la più alta alla quale potesse aspirare.⁵⁸⁹

L'opzione accantonata in prima battuta dalla regina di Cipro tornerà in realtà alla ribalta, e sempre in sinergia con Lorenzo Lotto, pochi anni dopo se, come sembra plausibile, sono da riferirsi alla donna i tratti del viso (e, di nuovo, l'imponente struttura corporea) che informano la resa proprio di santa Caterina nella tela ora al Museo Nazionale di Cracovia, datata intorno al 1508 (*fig. 113*). La *Madonna col Bambino, san Giovannino e due santi* (che viene correttamente definita anche *Adorazione del Cristo Bambino*) è un'opera singolare in cui allo splendore della tavolozza impiegata dal pittore, che si firma sulla pietra angolare in primo piano, si contrappone, antitetico, un vivo senso di

Vergine negli scritti di pietà del Cinquecento italiano, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, cit., pp. 281-287.

589 Con tutta evidenza, all'interno del catalogo di Lotto figura un altro criptoritratto nelle vesti, altissime, di Maria. La Vergine della *Madonna col Bambino e sei santi* – firmata e datata (1524) e ora alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma ma realizzata durante il soggiorno bergamasco del pittore – condivide gli stessi tratti del volto della dama del *Ritratto di coniugi* ora al museo dell'Ermitage che risale agli stessi anni. Se medesimi, oltre ai richiami fisionomici tra i due volti, paiono essere gli estremi che legano i committenti al pittore, ancora manca (al fine di risalire al nome preciso di colei che posò *in figura* della Vergine) un'identificazione precisa della donna co-protagonista del dipinto russo: tale questione rappresenta evidentemente lo snodo per comprendere pure le ragioni sottese a un mascheramento di questo tipo. I nomi proposti ruotano principalmente attorno alla famiglia Cassotti, responsabile della committenza della tela ora a Roma, e ad alcune sue esponenti. Quel che appare certo, anche alla luce della predilezione dimostrata dall'artista verso questa pratica ritrattistica, è che sia da escludersi in una circostanza tanto “delicata” che egli abbia fatto ricorso a una modella. Per un'analisi della tela, un riepilogo delle varie ipotesi avanzate fino a questo momento e una sua contestualizzazione nel clima religioso dell'epoca si veda la scheda di E. DAL POZZOLO in *Lorenzo Lotto. Retracts*, cit., pp. 252-255, n. 20 (da leggersi, giocoforza, assieme alla scheda sempre nello stesso catalogo alle pp. 246-251, n. 19).

malinconia che sfocia in alcuni frangenti in autentica tristezza religiosa e umana.⁵⁹⁰ Davanti a una tenda verde si articolano, con estrema maestria, sei figure: la Vergine, con le mai giunte in preghiera, mentre abbassa lo sguardo verso il Bambino, abbandonato nel sonno e avvolto in un lenzuolo; di fronte al gruppo sacro, a replicarne pose e attitudini, un san Giovannino dallo sguardo assorto (ma certo non sorridente) e san Francesco, perfetto *pendant* anche gestuale alla sconsolata di Maria; tra di loro, immerso nello sfondo, fa capolino il volto anziano e barbuto, anch'esso con gli occhi rivolti al piccolo, che è stato riconosciuto in quello di san Giuseppe, a riformare idealmente quindi il nucleo della Sacra Famiglia.⁵⁹¹ Visivamente estranea a tale gioco di sguardi, ma del tutto consona dal punto di vista compositivo, sbucca in posizione sghemba sulla destra la sagoma di santa Caterina, una mano al petto e l'altra, verosimilmente, stretta intorno alla palma del martirio. Nel contestualizzare il dipinto, Józef Grabski ha giustamente sottolineato come ogni dettaglio parli di morte e inviti alla riflessione e alla preghiera di fronte al mistero della Crocifissione. Il Bambino riposa infatti in una posizione scomoda a ricalcare, con la complicità del panno bianco che rimanda al sudario, quella di molte deposizioni dalla croce. Da questa prospettiva, il pallore e la mestizia riscontrabili nei volti dei presenti si giustificerebbero come ineluttabile riflessione sul destino di morte che attende il neonato: se da un lato infatti può solo riferirsi alla crocifissione rimanda invece in modo ben più chiaro, "attraverso la figura retorica della prolessi",⁵⁹² alla permanenza nel sepolcro.

Tra i titoli che poteva vantare Caterina Cornaro vi era, come detto, quello di regina di Cipro. E a una idea di regalità, trasfigurata per mezzo dei simboli religiosi nel piano

⁵⁹⁰Ricordata in *L'opera completa del Lotto*, cit., p. 90, n. 20, viene discussa ora nella scheda di David Alan BROWN in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, cit., pp. 91-92, n. 7. A J. GRABSKI-J. WOLAŃSKA (*The Portrait of Caterina Cornaro in Lorenzo Lotto's Adoration of the Christ Child in the National Museum in Cracow*, in «Artibus et historiae», 61, 2010, pp. 191-208) spetta il merito di aver attirato l'attenzione su questo plausibile nuovo riconoscimento criptico all'interno del catalogo del pittore.

⁵⁹¹GRABSKI-WOLAŃSKA, *The Portrait of Caterina Cornaro in Lorenzo Lotto's Adoration of the Christ Child in the National Museum in Cracow*, cit., p. 197. Lo si riconosce invece per san Gerolamo in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, cit., p. 91.

⁵⁹²Il riposo del neonato sulla nuda pietra viene ragionato nella medesima prospettiva in relazione alla *Madonna col Bambino* di Francesco Bonsignori, datata 1483 e ora al museo di Castelveccchio. La proposta di un'interpretazione in questo senso è in ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, cit., pp. 13-15, ripresa ora nella scheda di Gianni PERETTI in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., pp. 244-247: 245.

della narrazione evangelica, potrebbero alludere due dei suoi attributi: la treccia intessuta di fiori che le cinge il capo richiama per forma e posizione una corona, mentre la palma viene stretta nella mano come se fosse uno scettro. Al contempo, gli abiti, ben più che curati, si mostrano ricercati e perfettamente in linea con le più aggiornate indicazioni sull'abbigliamento dell'epoca. A ribadire come aleggi intorno alla sua figura una, già visivamente forte, "otherness".⁵⁹³

Tale estraneità tuttavia non tocca la viva partecipazione della criptosanta alla narrazione a cui assiste da posizione defilata. Lo sguardo è in linea con quello degli altri presenti e la mano sul petto accentua la *pietas* provata. Non si tratta in questo specifico caso, con tutta evidenza, della stessa brillante maschera indossata da Barbara Longhi a rivendicare libertà e statura intellettuale, del tutto consona a una pittrice in cerca di autonomia e riconoscimento nell'Italia del Cinquecento. Nessun dubbio poteva oscurare, da questa particolare prospettiva d'osservazione, il profilo della Cornaro. Non è tuttavia nemmeno la donna che, mescolando la propria effigie con quella altissima di Maria, letteralmente "appariva" non solo ai due santi riuniti per l'occasione nello spazio della pala ma all'intera comunità di Asolo, all'interno della sua cattedrale. Alla dimensione pubblica pare qui affiancarsene un'altra, più intima e privata.⁵⁹⁴ Se la maschera scelta è quella di Caterina, dal punto di vista delle ragioni sottese alla tela, verrebbe da dire che l'identificazione forte rivendicata dalla nobildonna sia in realtà ancora quella *in persona* della Vergine, con la quale la regina di Cipro condivideva il tragico destino legato alla perdita di un figlio. Se la Madre di Cristo, intenta a fissare il Bambino addormentato, poteva "solo" riflettere con angoscia in merito alla premonizione della morte del figlio, Caterina a quell'altezza cronologica aveva già provato tale immenso strazio. L'analogia qui, solo apparentemente fondata sul nome, slitta verso richiami *altri*, e ben più profondi: è una complicità nel dolore e nel solco della *pietas* che non può che far immaginare per la tela, giocoforza, una commissione e una destinazione privatissime.

⁵⁹³GRABSKI-WOLAŃSKA, *The Portrait of Caterina Cornaro in Lorenzo Lotto's Adoration of the Christ Child in the National Museum in Cracow*, cit., p. 197. L'articolo trae spunto proprio dal riconoscimento criptico del profilo sotteso alla pala di Asolo e amplia, a sostegno della propria tesi e per quanto possibile, le immagini di confronto disponibili in merito al volto di Caterina Cornaro. Tale nuova identificazione viene accettata da MOLTENI, *Per l'iconografia cinquecentesca di Caterina Cornaro*, cit., p. 27.

⁵⁹⁴È questa la convincente lettura avanzata in GRABSKI-WOLAŃSKA, *The Portrait of Caterina Cornaro in Lorenzo Lotto's Adoration of the Christ Child in the National Museum in Cracow*, cit., pp. 202-203.

III.5.2 Volti dell'*Imitatio Christi*

Le rappresentazioni in veste mariana nascono e si giustificano, apparentemente tutte, in un contesto di committenza e realizzazione collettiva o, quanto meno, specchio di un microcosmo familiare. Vi concorrono il marito di colei che veste gli abiti della Vergine, l'artista (e spesso le due figure possono coincidere), insieme ad altri membri del casato o dell'intera cittadinanza chiamati a conferire forza e autorità a un'identificazione che mira a farsi, per lo spettatore, traccia visibile della vicinanza della Sacra famiglia alla vita del fedele. Il tutto, ovviamente, al netto di possibili contingenze sottese a tali realizzazioni foriere, come sempre, anche di evidenti richiami autocelebrativi.

Di segno diverso paiono invece le immedesimazioni cristologiche, che cadono tutte nel primo ventennio del XVI secolo, e presuppongono spinte individualistiche più decise. Alla base di tale considerazione vi è la circostanza per cui in due casi su tre è il pittore stesso a vestire i panni del Salvatore scegliendo tra le svariate maschere a disposizione, come si è visto molteplici in forma e significato, quella di certo più impegnativa e coinvolgente.

Anche in questo frangente è il caso di prendere le mosse da un'opera che non vede come protagonista il pittore stesso. Si conserva all'Accademia Carrara di Bergamo una piccola tavola con un *Cristo portacroce*, datata intorno al 1517-1520, la cui attribuzione a Giovanni Cariani non è mai stata oggetto di discussione (fig. 114).⁵⁹⁵ La figura di Cristo si presenta in un taglio frontale, a mezzo busto, con entrambe le mani impegnate a stringersi intorno al legno della croce che occupa buona parte della superficie a disposizione. A dispetto del preciso momento evangelico a cui allude, il volto di Cristo appare stranamente molto sereno (basti a confronto il ricordo del viso metaforicamente piegato del Salvatore nella tela di Tiziano al Prado), quasi rilassato. Guarda con entrambi gli occhi in direzione dello spettatore mentre una luce dorata colpisce i capelli accentuandone la scriminatura centrale. L'impressione di trovarsi di fronte all'immagine di una persona reale che ha prestato i suoi lineamenti a quelli di Cristo, al di là della

⁵⁹⁵A riguardo si vedano le schede di Francesco ROSSI in *Accademia Carrara. Bergamo. Catalogo dei dipinti*, a cura di F. Rossi, Bergamo 1979, p. 142, n. 657; in R. PALLUCCHINI-F. ROSSI, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983, p. 103, n. 4, e quella redatta per *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, cit., pp. 154-155, n. IV.2. Sul dipinto, più recentemente, hanno ragionato anche M. ZANCHI-S. CAVALLERI, *Giovanni Cariani. Il giorgionesco dal realismo terragno*, Clusone (Treviso) 2001, pp. 6-7, 14, fig. 6.

posa dell'effigiato che rimanda appunto a quella tipica di un ritratto, si rinsalda al cospetto di un'analisi attenta dei tratti del volto dell'uomo. I quali svelano una fronte alta, grandi occhi scuri e penetranti, barba e baffi curati a incorniciare una bocca carnosa. Indossa, coerentemente dal punto di vista iconografico, tunica e mantello, sui quali tuttavia si notano decorazioni e una certa fattura di qualità.

L'opera verosimilmente non ha mai lasciato Bergamo, dove Marcantonio Michiel la vide, forse intorno al 1525, in casa di Leonino Brembate, annotandola puntualmente nel suo taccuino ("La mezza figura del Cristo che porta la croce in spalla fu de man de Zuan de Busi bergamasco").⁵⁹⁶ È a tale ambiente cittadino di estrazione mercantile – che oltre al capofamiglia contava sulla presenza significativa anche della moglie Lucina – che Augusto Gentili ha convincentemente ricollegato non solo la committenza della tavola (di cui Leonino fu il primo proprietario), ma anche una volontà di mascheramento che cela nel profilo di Cristo proprio le stigmate del volto del bergamasco.⁵⁹⁷ Di Leonino Brembate, che fu in contatto non solo con Cariani, si conserva al Kunsthistorischen Museum di Vienna un ritratto di mano di Lorenzo Lotto, datato 1524-1525, con il quale è possibile istituire un confronto stringente che può giovare, in questo caso, di una relativa vicinanza cronologica (*fig. 115*). Se i capelli possono obbedire a una moda del momento, innegabile pare l'analogia riscontrabile negli occhi e nella forma della bocca. La pelle visibilmente più liscia nella tavola alla Carrara sarebbe da imputare a un'età più giovane del ritrattato.⁵⁹⁸

La religiosità del gentiluomo doveva quindi essere di tale intensità da autorizzare, e commissionare, qualche anno prima del proprio ritratto "ufficiale" (quello che si potrebbe definire *di ruolo*, cittadino e mercantile)⁵⁹⁹ un'opera nella quale si visualizzasse la propria autentica adesione al tema cristologico. Un'immedesimazione che, a differenza di quanto visto in precedenza, non si giova di intermediari (per quanto

⁵⁹⁶MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, cit., p. 46.

⁵⁹⁷GENTILI, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*, cit., pp. 163-167, 169.

L'ipotesi viene considerata "probabile" da DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, cit., p. 99, nota 25.

⁵⁹⁸GENTILI, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*, cit., pp. 166, 169, cui si rimanda per un confronto, nel testo preciso e articolato non solo sul viso ma anche le mani, con il dipinto di Lotto a Vienna.

⁵⁹⁹"Leonino Brembate – che nel travestimento del *Cristo portacroce*, alla data proposta del 1517/20, mostra un'età prossima ai trent'anni; che nel ritratto viennese, alla data qui ragionata del 1524/25, mostra coerentemente un'età sui trentacinque – doveva dunque essere nato intorno al 1490", *ivi*, p. 160.

in vesti scomode e/o coraggiose). All'assenza di *setting* si abbina la scomparsa di ogni dinamica narrativa, non c'è materialmente più posto per il Cireneo.⁶⁰⁰ Il suo inserimento, benché potenzialmente carico di rimandi nel solco dell'emulazione, sarebbe apparso stonato in una tavola che fa del *close up* sulle fattezze del volto di Cristo-Leonino il suo punto di forza. Se nel caso di Simon Cireneo l'invito era quello di aiutare, essere "di spalla" a Cristo, imitandone i gesti e mitigandone la fatica, qui il richiamo è assolutamente individuale: "portare la croce" è quanto si propone di fare il bergamasco, rispettando in pieno il dettato del Vangelo. L'identificazione possibile è pertanto una sola e l'isolamento iconografico la focalizza al fine di ribadirla al meglio. Lo sguardo sereno del Salvatore lascia tuttavia intuire come la scelta di Leonino sia stata abbracciata senza sforzo, forte del sostegno della fede, a cui si aggrappa, fuor di metafora, come fa con la croce. Ecco forse perché questo Cristo attualizzato e ri-vissuto sulla tela è figura insolitamente priva di segni di dolore o sofferenza.

Va peraltro sottolineato come una parte della critica, soprattutto negli ultimi anni, sia propensa ad anticipare la datazione del dipinto proponendo, di conseguenza, un'identificazione da ricercarsi non tra la committenza bergamasca ma nella persona stessa dell'artista.⁶⁰¹ Circostanza che, sebbene non stravolga il senso generale dell'opera, vi aggiungerebbe tuttavia sfumature di segno diverso. Immaginandola come realizzazione giovanile, da collocarsi quindi tra il 1510 e il 1514, vi si coglierebbero chiari gli echi di una permanenza del Cariani, in giovane età, in laguna dove avrebbe potuto risentire degli influssi d'oltralpe ma soprattutto ispirarsi, in un anelito di emulazione artistica, e forse anche umana, al celebre autoritratto licenziato da Dürer proprio in apertura di secolo.⁶⁰²

Più di un pittore si è servito, lungo tutta la sua carriera, dello strumento degli autoritratti al fine di fermare sulla tela attimi, circostanze e momenti rilevanti della propria

600Cfr. sul tema si legga anche RINGBOM, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, cit., pp. 142-155.

601La tesi viene sostenuta in ZANCHI-CAVALLERI, *Giovanni Cariani. Il giorgionesco dal realismo terragno*, cit., pp. 106-107; oltre agli echi di influssi oltremontani si riporta la circostanza per cui la tavola "è una delle due sole opere firmate dal pittore nel primo periodo veneziano". Si era già espresso per una datazione precoce, intorno al 1514, anche Francesco ROSSI nella scheda curata per *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, cit., pp. 154-155, n. IV.2, argomento che – unito alla convinzione che la tavola non sia quella vista da Michiel a casa di Leonino – lo porta a rifiutare ogni identificazione criptica.

602ZANCHI-CAVALLERI, *Giovanni Cariani. Il giorgionesco dal realismo terragno*, cit., p. 106.

esistenza personale. In taluni casi essi sono tornati utili, palesi o mascherati, per rivendicare il proprio orgoglio professionale, uno *status* che nato da una conquista ora si poteva esibire con fierezza. Non è sfuggito a tale consuetudine nemmeno l'artista tedesco – ma solidamente radicato in laguna tanto da essere al centro di infiniti scambi artistici con tutti i protagonisti della scena dell'epoca – che ha tuttavia optato per lasciare di sé un'immagine unica, che lo qualifica nella tipica dimensione a tutto tondo dell'uomo “nuovo” del Rinascimento.

Nell'*Autoritratto in pelliccia*, ora all'Alte Pinakothek di Monaco, firmato e significativamente datato 1500, Albrecht Dürer non si limita ad apporre il proprio nome ma completa l'immagine con un testo, in latino, solo in apparenza didascalico ma in realtà atto a esplicitare molte delle sue intenzioni e aspirazioni: “Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effing / eam coloribus aetatis / anno XXVIII. A.D. 1500” (*fig. 116*).⁶⁰³ L'artista tedesco, come detto, non era nuovo alla pratica dell'autoritrarsi: si ri-conosce bene il suo volto anche grazie a una decina di dipinti e disegni – scanditi lungo tutta una vita e una carriera – che ne hanno fissato gli elementi caratterizzanti, dai lunghi capelli mossi alle labbra carnose. Eppure, in questo volto che fissa dritto davanti a sé, quasi superando un ideale spettatore e puntando l'attenzione verso un orizzonte più lontano, si percepisce la volontà di trasmettere un messaggio che esula dalle consuete istantanee allestite nel tempo a fissare istanti emblematici di un'esistenza: il primo approccio, in giovane età, alla pittura, così come il matrimonio, o un momento di malattia.⁶⁰⁴ Per farlo, il pittore, solitamente impietoso nel rendere la sua sembianza terrena, interviene sui tratti del viso addolcendoli (sul naso, attorno agli zigomi, nella forma degli occhi), al fine di poter assomigliare all'immagine che intendeva restituire sulla tela. Che resta incontestabilmente quella dell'uomo Dürer, ma colto nel momento in cui veste i panni altissimi di Cristo.⁶⁰⁵

603 “Io Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di 28 anni, con colori eterni ho creato me stesso a mia immagine. A.D. 1500”. Contestualizza l'inserimento testuale, quale spunto a innestare ulteriori relazioni di senso, A. DELLA LATTA, *Come Apelle: memorie dell'antico in alcune firme di Dürer*, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2018), a cura di B. Aikema, A.J. Martin, Milano 2018, pp. 95-99: 96.

604 Per gli autoritratti di Dürer (e la lettura proposta in senso cristologico) si rimanda a E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967 (ed. orig. Princeton 1943), pp. 57-60.

605 Sulla tela si vedano anche POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 129-130, e la scheda, dalle tesi discutibili, in SCHNEIDER, *Il ritratto nell'arte. Grandi capolavori: 1420-1670*, cit., p. 104.

Tale lettura giustifica anche alcuni elementi presenti nel quadro di natura tutt'altro che secondaria. Il volto, al pari di quello dell'*Autoritratto con fiore d'eringio* del museo del Louvre, si stacca dallo sfondo scuro ma sembra bloccato in una posa che ne accentua la rigidità ieratica e la verticalità stessa della realizzazione. Si tratta chiaramente di un mezzo busto che se da un lato permette di scorgere l'abito impellicciato sul collo e le decorazioni alle maniche – segnale di benessere economico ma anche di cura della persona – al contempo richiama l'impianto compositivo tipico dell'immagine del *Salvator Mundi*.⁶⁰⁶ A cui contribuisce anche la resa della mano che, sebbene impegnata a tenere i due baveri della veste, ricalca il gesto benedicente del Cristo. È indubbiamente il pittore che, con i suoi abiti di inizio Cinquecento e quindi esibendo la sua “spoglia” storica (e quindi calata nell'attualità), va a re-interpretare l'immagine cristologica. L'assenza della croce, che tornerà invece di lì a vent'anni in Cariani, contribuisce a concentrare tutta la tensione sul volto che, caricato di una fissità quasi immortale, pare possedere la chiarezza e la calma tipica di un'icona. Sulla scorta di tale interpretazione si giustificano anche gli aggiustamenti relativi ai tratti fisionomici del volto del pittore: l'icona funziona proprio in virtù del suo essere sempre uguale a se stessa, forte di tale duplice natura, apparentemente ossimorica, di elemento modificabile ma immancabilmente riconoscibile nel suo rimanere identico.⁶⁰⁷

Se la consuetudine di identificarsi nei protagonisti della fede era, com'è detto, del tutto consona all'epoca un'opera di questo genere, frutto del talento di un pittore estremamente religioso come il tedesco appare, e doveva palesarsi anche a inizio '500 comunque forte. Perché deciso è il messaggio che Dürer intendeva veicolare attraverso l'opzione a favore di tale preciso corrispettivo *velato*. *L'Imitatio Christi* non potrebbe essere più chiara nel momento in cui va a toccare aspetti propri dell'artista oltre che dell'uomo. Non c'è autoglorificazione ma la cristallina presa di coscienza di un ruolo, quello del creatore, che resta dono, e quindi grazia ricevuta da Dio (e Dürer non usa il verbo *ho* “dipinto” ma il ben più significativo “creato”).⁶⁰⁸ Se Vasari e gli altri artisti

⁶⁰⁶PANOFISKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, cit., p. 68. Discute la tela in questa prospettiva anche RINGBOM, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, cit., pp. 69-71.

⁶⁰⁷Sul dipinto e il suo rapporto col tema della *vera icon* si rimanda a E. FILIPPI, *Dal rispecchiamento alla riflessione. Cusano e Venezia nell'evoluzione della teoria artistica di Albrecht Dürer*, in «Venezia Cinquecento», XI, 2001, 21, pp. 25-53: 25-30, 44 nota 23.

⁶⁰⁸Per tale aspetto si veda F. ANZELEWSKI, *Dürer*, Firenze 1987, pp. 32-34.

rinascimentali affideranno all'immagine, e quindi alla maschera (tra l'altro perfettamente consona) di san Luca, tale identificazione, qui Dürer osa andare oltre. Il richiamo all'evangelista-pittore non doveva essergli sconosciuto eppure, a fronte di un'iconografia già pronta, egli decise di saltare con consapevolezza un passaggio e rifarsi direttamente alla fonte prima del talento, ovvero Dio stesso.

È il risultato di un processo di studio e conoscenza, nonché crescita personale, compiuto dall'artista-intellettuale che, scopertosi simile a Dio, capisce di essere in grado di prendere possesso dei principi del mondo e della natura per replicarli alla perfezione nelle sue opere. Non è pertanto la semplice giustificazione di un ruolo o la difesa dell'esecuzione di immagini sacre ciò che viene espresso sulla tela, ma una rivendicazione dell'origine divina stessa dell'arte.⁶⁰⁹ Da questo punto di vista quindi non c'è presunzione, e nemmeno blasfemia. Il travestimento, compiendo in pieno il suo compito, istituisce il parallelo che si fa identificazione tra il pittore e il Salvatore: la maschera del Creatore divino viene indossata dall'*artifex* terreno, e i due diventano una cosa sola.

Due numeri richiedono attenzione, al fine di comprendere in pieno tale realizzazione. Entrambi risultano eloquenti in quanto parte del messaggio veicolato, a forza, dallo stesso pittore assieme ai colori. Il primo è il riferimento al 1500, anno cruciale che apre un nuovo secolo e che coincide con il grande Giubileo (orizzonte condiviso significativamente anche dalla *Pala Casio*). Se come è stato convincentemente dimostrato da una parte della critica la scritta è da ritenersi del tutto autografa, ma apposta solo in un secondo momento, questo non fa che aumentare la consapevolezza di Dürer che intuisce perfettamente il senso di far risalire il suo autoritratto "cristologico" proprio a quell'altezza cronologica.⁶¹⁰ Alla capacità di cogliere al volo ben due congiunture temporali, epocali e collettive, si somma un altro riferimento di natura più personale. Spetta infatti alla seconda cifra rimandare a uno scenario diverso. All'età di ventotto anni, all'apice della sua carriera, egli inserisce – qui sì – un comprensibile e innegabile motivo di orgoglio e fierezza nel palesarsi preparato alla soglia della fase

⁶⁰⁹“Egli rappresenta non quello che l'artista pretende di essere, ma quello che egli deve umilmente cercare di divenire: un uomo cui è stato fatto il dono – che implica il trionfo e la tragedia insieme – dello *Eritis sicut Deus*.”, cfr. PANOFKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, cit., p. 60.

⁶¹⁰È POPE-HENNESSY (*The portrait in the Renaissance*, cit., p. 129) a sostenere che la data di realizzazione cada in realtà nel 1505.

adulta. Di nuovo però il suo presentarsi *in persona* di Dio in terra, lungi dall'essere motivo di vanità, allude a un invito che egli sembra rivolgere a se stesso più che all'osservatore: all'artista spetta umilmente il compito di essere degno di mostrarsi simile al Creatore. E, in questo specifico frangente della sua vita, egli sembra averne piena coscienza.

Che l'identificazione di Dürer nasca da uno slancio autentico e profondo lo testimonia pure la circostanza per cui egli non dimenticherà mai la maschera cristologica, con il portato semantico e devozionale che l'accompagna. Anzi, verso la fine della sua esistenza terrena – stanco, malato e senza dubbio consapevole dell'approssimarsi della morte – la sceglierà ancora una volta per se stesso, declinandola nel modo più sentito possibile. L'*Autoritratto come Uomo di dolore*, del 1522, restituisce di nuovo innegabilmente i tratti dell'artista – vi si scorgono i lunghi capelli, la fronte alta, gli occhi tanto espressivi – calati in quelli del Cristo di pietà, attorniato dai consueti strumenti della passione (*fig. 117*).⁶¹¹ La sua identificazione nel segno della somiglianza a Dio viaggia su di un binario di ferrea coerenza: se al culmine della vita e della carriera l'allusione (s)velata era alle vesti del Creatore per antonomasia – tanto bello quanto sereno – in procinto dell'epilogo egli si riveste (facendosene carico) delle sofferenze e dei dolori del Cristo prossimo alla croce. E lo fa, di nuovo al fuori di ogni blasfemia, ricalcando le parole stesse dell'Antico Testamento in cui si sottolinea come Dio abbia fatto l'uomo a sua immagine e somiglianza. In ogni aspetto e momento del cammino terreno.

Come è logico attendersi in un credente, nei pensieri e nelle intenzioni di Dürer vi era verosimilmente anche la speranza di seguire i passi di Cristo *oltre* la fine, e quindi sino alla Resurrezione nella fede. Piace chiudere questo breve percorso “nelle vesti di” Cristo raccogliendo una proposta, tanto affascinante quanto indimostrabile, che andrebbe a visualizzare proprio tale ultimo agognato passo della vita del cristiano.

Al pari di Dürer, anche di Raffaello possediamo più di un ritratto, esplicito o *velato*, con il quale il pittore ha scandito sulla tela il passare degli anni (e quelli concessi

⁶¹¹Sul disegno, alla Kunsthalle di Brema, che “rompe ogni distinzione fra la ritrattistica e la rappresentazione religiosa”, nel segno dell'immedesimazione più totale, PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, cit., p. 313, fig. 326. Per una lettura affascinante, che mescola iconografia e risvolti filosofici in autoritratti di questo tipo, si rimanda invece a G. DIDI-HUBERMAN, *L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, cit., pp. 207-240 (per il disegno in questione in particolare pp. 228-230).

all'urbinate sono stati assai pochi) e il lieve mutare dei tratti del suo volto che resta tuttavia, anch'esso, piuttosto uguale nel tempo e quindi facilmente riconoscibile.⁶¹² Lineamenti indubbiamente sempre giovanili a delineare uno sguardo ingenuo, quasi sognante, che nemmeno l'inserimento della barba (come nel *Doppio ritratto* ora al Louvre, *fig. 118*; senza barba nel giovanile *Autoritratto* agli Uffizi)⁶¹³ riesce a scalfire più di tanto. Un volto sereno, di una dolcezza innata, a palesare un contegno cortigiano e "classicista" che forse il pittore stesso si era imposto a mitigare invece altri aspetti della propria indole – e le fonti sono le prime a ricordarli – che avrebbero deposto in senso contrario. In altri casi, come nell'*Autoritratto* ora al British Museum, sembra infatti di poter intravedere anche altro, come se una porta si aprisse sull'animo dell'artista rivelandone sfaccettature inattese, ma altrettanto pulsanti in un'umanità viva.

La *Trasfigurazione* della Pinacoteca Vaticana di Roma rappresenta, com'è stato giustamente osservato, "l'opera zenitale dal punto di vista stilistico e spirituale"⁶¹⁴ all'interno della carriera di Raffaello (*fig. 119*). Un dipinto che riesce a condensare sulla tela due episodi diversi, un'infinità di linee e sguardi a suggerire letture e interpretazioni, il tutto innestato su di un gusto per la teatralità esasperato ma estremamente funzionale.⁶¹⁵ La dicotomia basso/alto, mondo terreno/universo spirituale, errori umani/grazia divina si fonde nel grande contrasto tra il buio (dato dalle profonde ombre nell'episodio dell'ossesso) e la luminosità che invade la parte superiore.⁶¹⁶ Una

612 Aveva provato a metterli in fila, ragionando tra possibili ritratti e autoritratti, già BURCKHARDT, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, cit., pp. 267-284.

613 Per l'opera al Louvre si veda OBERHUBER, *Raphael and the State portrait-II: The Portrait of Lorenzo de' Medici*, cit., p. 440; per l'autoritratto fiorentino basti invece la recente scheda curata da Christoph Luitpold FROMMEL in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cit., p. 276, n. 28.

614 A. PAOLUCCI, *Raffaello da Urbino a Roma*, in *Raffaello e il sole delle arti*, Catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 2015-2016), a cura di G. Barucca, S. Ferino Pagden, Cinisello Balsamo (Milano) 2015, pp. 15-33: 24.

615 La bibliografia sull'opera è molto vasta. Alcune puntuali analisi si possono leggere in A. BERTINI, *La «Trasfigurazione» e l'ultima evoluzione della pittura di Raffaello*, in «Critica d'arte», 8, 1961, 44, pp. 1-19; F. MANCINELLI, *Primo piano di un capolavoro. La trasfigurazione di Raffaello*, Città del Vaticano 1979; M. CALVESI, *Raffaello. La Trasfigurazione*, in *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, Catalogo della mostra (Roma, 1984), a cura di L. Cassanelli, S. Rossi, Roma 1984, pp. 33-41; A. NOVA, *La Trasfigurazione di Raffaello tra teoria dell'arte e filosofia*, in «Accademia Raffaello. Atti e Studi», 1, 2007, pp. 75-92; B. TALVACCHIA, *Raffaello*, London 2007, pp. 218-225; C. STRINATI, *Raphael*, Paris 2011, pp. 337-338; PAOLUCCI, *Raffaello da Urbino a Roma*, cit., pp. 24-25, e ZUCCARI, *Raffaello a Roma: le grandi imprese pittoriche*, cit., pp. 65-67.

616 A riguardo si legga anche J. CRANSTON, *Tropes of revelation in Raphael's Transfiguration*, in «Renaissance Quarterly», 56, 2003, 1, pp. 1-25.

luce che avvolge il corpo di Cristo presentandolo in trionfo assoluto, ma che chiaramente emana dal suo volto che letteralmente “risplende”.⁶¹⁷ Ed è lì che Lionello Puppi, raccogliendo a sua volta uno spunto precedente,⁶¹⁸ vi ravvisa le fattezze proprie di Raffaello a convogliare sul dipinto un coinvolgimento spirituale e umano autentico e forse anche, per certi versi, profetico se considerato dalla prospettiva della fine imminente. Un volto eccezionalmente bello ma soprattutto disteso, in pace.⁶¹⁹ Una tradizione antica aggiunge in filigrana un tassello che, se non definitivo, è tuttavia sintomatico nel raccontare un’analogia “artistica” tra il volto dell’artista e quello di Cristo. Siamo nel 1590 e la voce è quella, già incontrata, di Giovan Paolo Lomazzo.

[...] non un semideo ma un Dio dell’arte a’ suoi tempi fu tenuto, per la bellezza anco & nobiltà della sua faccia, la qual si rassomigliava a quella che tutti gli eccellenti pittori rappresentano nel nostro Signore.⁶²⁰

Nelle parole del teorico si mescolano indubbiamente spunti e richiami altri, a partire dalla presunta affinità tra le fattezze dell’urbinate e il “Volto santo” esibito dalla Veronica (a cui forse non erano estranee letture legate al ricordo di un Raffaello “pittore di Madonne”).⁶²¹ La patina ideale che indubbiamente circonda il volto del Salvatore non

617Alessandro Nova insiste sullo “splendore teofanico della parte superiore e il forte chiaroscuro di quella inferiore”, cfr. NOVA, *La Trasfigurazione di Raffaello tra teoria dell’arte e filosofia*, cit., p. 88.

618H. WAGNER, *Raffael im Bildnis*, Bern 1969, p. 42, al quale si rimanda anche per una ricchissima panoramica di ritratti e autoritratti, palesi e forse criptici, dell’urbinate. Una rassegna inerente i molti “volti” dell’artista è stata recentemente proposta anche da S. EBERT-SCHIFFERER, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, in «Accademia Raffaello. Atti e Studi», n.s., 1, 2006, pp. 5-30.

619PUPPI, *Il terzo nome del gatto. Raffaello, la metamorfosi e il labirinto. Quesiti sul significato dell’arte*, cit., pp. 19-25: 22, cui si rinvia per una riflessione anche sulla natura, sempre molto sentita, degli autoritratti di Raffaello. Riflette approfonditamente sullo sguardo estatico del Cristo quale parallelo alle indicazioni teologiche dell’epoca C.K. KLEINBUB, *Raphael’s Transfiguration as vision-devotional program*, in «The Art Bulletin», 90, 2008, 3, pp. 367-393: 383-387.

620LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, cit., I, cap. XVI, p. 290.

621Viene ragionata in tali termini in A.L. GENOVESE, *La tomba del divino Raffaello*, Roma 2015, pp. 163-165. Sull’immagine di un Raffaello “pittore di Madonne” – intrecciata con l’iconografia del san Luca e alcuni possibili autoritratti dell’urbinate – si leggano invece Z. WAŻBIŃSKI, San Luca che dipinge la Madonna all’Accademia di Roma, un «pastiche» zuccariano nella maniera di Raffaello?, in «Artibus et Historiae», 6, 1985, 12, pp. 27-37; NANTE, *Luca evangelista. Fatti iconografici nella pittura italiana dal Tre al Settecento*, cit., p. 193 e T. HENRY-P. JOANNIDES, *Rafael y su taller entre 1513 y 1525*, in *El último Rafael*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012), Madrid 2012, pp. 17-85: 81, fig. 48. A queste testimonianze vale la pena affiancare le righe che il segretario di Isabella d’Este, Pandolfo Pico, inviò alla duchessa all’indomani della morte del pittore. Vi si istituisce un ardito (e letterario) parallelo cristologico che, benché tutto giocato sul senso di perdita immane avvertito dai contemporanei, al contempo registra, anche in virtù di alcune singolari

facilita purtroppo la ricerca di una somiglianza esteriore che resta, giocoforza, sospesa. Le fonti e i documenti narrano di una realizzazione travagliata della tela che si protrasse per ben due anni, dal 1518 al 1520. Come noto, il pittore si spense a Roma il 6 aprile del 1520 (curiosamente lo stesso giorno di Dürer), un venerdì che venne a coincidere con quello Santo, e quindi in piena Passione alla vigilia della Pasqua. Ed è proprio scorrendo le parole di Vasari, a ricostruire con partecipazione mista a commozione il trasporto della salma al Pantheon dove vennero officiate le esequie, che tale suggestiva ipotesi non poteva non meritare un posto in uno studio che si propone di accostare casi certi, o almeno che si auspicano tali, a spunti di riflessione atti ad aprire a ulteriori ricerche.

Seguiamo di nuovo l'aretino.

Gli misero alla morte al capo nella sala dove lavorava la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il cardinale de' Medici, la quale opera nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ogni uno che quivi guardava.⁶²²

Se le spoglie terrene di Raffaello sono ormai morte, l'opera è viva. E forse le lacrime non nascevano solo dal vedervi all'interno il talento del pittore ma anche nel riconoscerli, un'ultima volta e poi per sempre, anche qualcosa dei lineamenti del suo amato volto. Il quale anche così risulta vincente, in quanto in grado di trascendere il tempo ed eludere, sul piano del ricordo, pure la morte.⁶²³

coincidenze, una diffusa percezione di vicinanza tra il prodigioso artista e il Creatore: "Morite la notte passata che fu quello del Venere Santo, lasciando questa corte in grandissima et universale mestizia per la perdita del a speranza de grandissime cose che xe expettavano da lui, quale haverebbono honorato questa etade [...] De questa morte li cieli hanno voluto mostrare uno de li signi che mostrorno nela morte de Cristo quando lapides scisi sunt [...] Qua d'altro non se parla che de la morte de quest'homo da bene, quale nel fine de i soi 33 anni ha finito la vita sua prima; ma la seconda ch'è quella de la Fama, la quale non è subietta a tempo, né a morte, serà perpetua [...]". Leggo il passo – riportato anche in una versione più breve in PUPPI, *Il terzo nome del gatto. Raffaello, la metamorfosi e il labirinto. Quesiti sul significato dell'arte*, cit., p. 23 – in B. AGOSTI, *Sulla fortuna critica della Trasfigurazione di Raffaello*, in «Annali di critica d'arte», 4, 2008, pp. 459-487: 470.

⁶²²VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., IV, p. 383. Legge il dipinto sulla base delle parole dello storiografo precisando come la testa del Cristo sia l'ultima realizzazione pittorica di Raffaello anche Strinati, *Raphael*, cit., p. 337.

⁶²³Qualche anno prima della morte di Raffaello, Vasari si premura di annotare un altro caso nel quale verosimilmente l'artefice decise di adombrare le proprie sembianze umane nelle vesti altissime di Cristo. Alle prese con la vita del Sodoma egli infatti racconta come "nel chiostro poi che è allato alla detta chiesa, fece in fresco Cristo battuto alla colonna, con molti giudei d'intorno a Pilato e con un ordine di colonne tirate in prospettiva a uso di cortine. Nella qual opera ritrasse Giovan Antonio se

III.6 Duelli e decapitazioni. Perdere la testa di qualcun altro

Assodato il ruolo fondamentale svolto dagli attributi – i cosiddetti “accessori di scena”⁶²⁴ – al fine di approntare e, in seconda battuta, cogliere sulla tela un travestimento allestito *ad hoc*, resta innegabile come la spia *prima* atta a svelare la consuetudine del criptoritratto ruoti intorno al volto. È lì, infatti, che – anche al netto del camuffamento – si instaura il rapporto a tratti complesso con il principio di somiglianza; si dà visibilità a fattezze personali proprie ad ognuno; si inserisce il contingente personale, e quindi storico, nei tempi lunghi della memoria per consegnarlo, talvolta in panni altrui, all’eternità. Lì si osa idealizzare o, al contrario, rendere molto specifica e al contempo umana la maschera eletta per l’occasione, giocando con le espressioni e i sentimenti che vengono veicolati dai tratti del viso. Un volto che presuppone, giocoforza, una testa. La quale non perde il suo potere nemmeno quando risulta staccata dal corpo, irrimediabilmente privata di un sostegno e di un corrispettivo, quasi elevata a residuo – per certi versi ancor più pregnante – di un’interiorità mutila e sofferente.⁶²⁵

stesso senza barba, cioè raso e con i capelli lunghi, come si portavano allora." (VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VI, p. 388). La critica ha riconosciuto senza incertezze l'opera nel *Cristo alla colonna*, frammento ad affresco che si conserva ora alla Pinacoteca di Siena ma che proviene dal convento del chiostro di San Francesco della città, parte mutila di un progetto pittorico più vasto cui il pittore si dedicò dal 1511 al 1514 (per un confronto si vedano E. CARLI, *Guida della Pinacoteca di Siena*, Milano 1961, p. 110, n. 352; P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena, 1. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1980, p. 99, fig. 102, e D. RADINI TEDESCHI, *Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma. La vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, Subiaco 2010, p. 188, n. 52). La parte superstite mostra un'unica figura, quella appunto di Cristo, seminudo, addossato a una colonna. Colpiscono lo studio anatomico del torso, l'atmosfera patetica che spira nella realizzazione così come la viva attenzione ai dettagli. Quelli del volto *in primis* in cui lunghi capelli e una barba ben più che accennata incorniciano uno sguardo malinconico. Lo scarto con le parole dello storiografo sta tutto lì, in quel volto irsuto che avrebbe invece dovuto presentarsi "raso". E Vasari stesso sembra avere un occhio di riguardo per tale elemento del viso del pittore in quanto poco più avanti non mancherà, in merito a un altro autoritratto, di evidenziarlo nuovamente: "In quest'opera si ritrasse il Sodoma con la barba, essendo già vecchio, e con un pennello in mano, il quale è volto verso un breve che dice: «Feci»" (*ivi*, pp. 395-396). La corrispondenza tra l'occorrenza scritta e l'opera dipinta è fuori discussione; una spiegazione alternativa in merito alla presenza della barba – che tuttavia non collima con la prassi usata dall'aretino per introdurre un criptoritratto – è che il pittore non si fosse immortalato nei panni del Salvatore ma in quelli di uno dei "giudei" raccolti intorno a Pilato e alle colonne (e assenti nel frammento in questione); in merito si veda pertanto anche H. HOBART CUST, *Giovanni Antonio Bazzi*, Londra 1906, p. 128. In entrambi i casi, tuttavia, restano ignote le ragioni più profonde alla base di un mascheramento di questo tipo.

624BURKE, *La rappresentazione di sé nel ritratto del Cinquecento*, cit., p. 190.

625A riguardo si leggano L. PUPPI, *Perdere la testa. Metafore, peripezie e incubi nell'iconografia della decapitazione*, in «Venezia Arti», 10, 1996, pp. 5-14: 5-6; più in generale anche J. KRISTEVA, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Roma 2009, pp. 97-120, e A.R. DE KOOMEN, *The Self-Portrait 'En Décapité': Interpreting Artistic Self-Insertion*, in *Disembodied heads in Medieval and Early Modern culture*, a cura di C. Santing, B. Baert, A.

All'interno del poliedrico universo religioso preso in considerazione meritano un capitolo a sé tutti quei casi in cui, con il tacito ausilio della maschera, si sono narrati episodi, anche truci, di duelli, scontri corpo a corpo, decapitazioni e, infine, agognato momento di trionfo per il vincitore. Si tratta di *historiae* che si connotano solitamente di due momenti significativi: uno di natura narrativa, nel quale si privilegiano le azioni dinamiche fulcro dell'evento scelto (e quindi l'uccisione); e l'altro invece descrittivo e statico, atto a inscenarne le conseguenze e invitare alla riflessione (tramite l'esibizione del capo mozzato).⁶²⁶ Sono realizzazioni che si servono di un uso doppio, e consapevolmente sottile, della metonimia: come alla testa (benché separata e isolata dal resto) viene demandato il compito di alludere al corpo nella sua totalità, così una sola immagine (un unico frammento) – tipica, eloquente e altamente rilevante – è incaricata di richiamare alla memoria dell'osservatore tutta la vicenda e con essa i rimandi morali, religiosi o politici che la sostanziano, attraverso le qualità peculiari incarnate dall'eroe, o dall'eroina, di turno. Entrambi gli aspetti si sono giovati dell'apporto significativo dato dal travestimento criptico, ovviamente con fini diversi.

Va precisato subito tuttavia come vi sia una netta prevalenza di immagini *in disguise* che pertengono al secondo frangente, incaricato di assumere una chiara valenza riepilogativa dell'intera vicenda. La ragione di ciò è facilmente spiegabile: se fino ad ora si è profilata la possibilità di poter argomentare in relazione a talune cripto-teste mozzate, anche il volto del vincitore si prestava con facilità a celare un ritratto ben preciso. Proprio la struttura compositiva alla base di tali realizzazioni, solitamente prive di contesto e personaggi secondari, favoriva la “messa in posa” di due soggetti, perlopiù antitetici: uno a figura intera e l'altro, per forza di cose, rappresentato solo dal capo mozzato. Una costruzione che, giovandosi dell'incontro/scontro tra due teste, lascia intuire il messaggio sotteso a opere di tal genere. Messa da parte la “pittura di storia” infatti, con talune rilevanti eccezioni, ci si poteva ora concentrare solo sulla rappresentazione – all'interno di un “tema cornice” atto a inscenare il trionfo di un elemento su di un altro⁶²⁷ – dell'eterno conflitto tra la luce e le tenebre (reali o

Traninger, Leinden-Boston 2013, pp. 191-221.

626PUPPI, *Perdere la testa. Metafore, peripezie e incubi nell'iconografia della decapitazione*, cit., pp. 10-11.

627Riprendo la definizione da J. ANDERSON, *The head-hunter and head-huntress in italian religious portraiture*, in *Vernacular Christianity: essay in the social anthropology of religion*, New York 1988,

metaforiche che fossero). La contrapposizione tra lo sguardo sereno e fermo dell'assassino e la disperazione del vinto, immancabilmente condannato, rende visibili, in quanto personificate, le spinte del Bene e del Male. L'aggiunta della maschera a queste figure, già *ab origine* esse stesse incarnazioni di valori, convoglia nel dipinto a questo punto un *surplus* di senso e letture, ognuna a proprio modo unica e significativa. Il riferimento al termine "maschera", cui più volte si è fatto ricorso nella presente ricerca per alludere al travestimento criptico, diventa ora aspetto non più solo lessicale. Dall'antichità infatti deriva la convinzione che il Bene risieda nell'intero e che ogni suo spezzarsi, o addirittura frammezzarsi, rappresenti una minorazione.⁶²⁸ Le mancanze riscontrabili nel vinto – di qualunque natura esse siano – lo conducono non solo allo smarrimento ma altresì al disfacimento, alla perdita di un'unità e interezza che, travalicando l'aspetto corporeo e materiale, investe la personalità del "colpevole". Di frequente pertanto, alla raffigurazione dell'intera testa mozzata, già immagine di una frattura, si sostituisce quasi solo un calco del volto, privo di spessore e tridimensionalità pittorica: una maschera tragica, per l'appunto.⁶²⁹

Una fortuna vastissima ha arriso al tema nel Rinascimento traducendosi quasi in ossessione nei confronti delle teste mozzate. Si tratta di una tradizione iconografica che vanta decine di immagini di Salomè intenta a fissare la testa del Battista, di David che brandisce il capo di Golia o di Giuditta alle prese con l'impegnativa decapitazione del generale Oloferne. Nel momento in cui entra in gioco il travestimento tuttavia gli scarti, rispetto a un repertorio consolidato, diventano evidenti e suggeriscono uno sviluppo originale all'interno della tematica.

Il confronto, esito del conflitto, tra le due teste esige che entrambe siano ancora potenzialmente vive: ed è quanto avviene in effetti in molti casi in cui il decapitato, con gli occhi bene aperti e una smorfia di dolore sul volto, letteralmente "assiste alla propria morte".⁶³⁰ O, fuor di metafora, indossa una maschera dalla quale spira ancora un anelito

pp. 60-69.

628 Sul rapporto fra *vultus* e maschera e la possibilità di mettere in mostra una faccia "che inganna" si legga anche BETTINI, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, cit., pp. 332-336.

629 Nel repertorio di Cesare Ripa la maschera accompagna sia la personificazione della *Fraude* che quella dell'*Imitazione*: cfr. RIPA, *Iconologia*, cit., pp. 213, 273, nn. 136.2 e 181. Le ragioni, in relazione alla pittura di Pietro della Vecchia, DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofilo del '600*, cit., pp. 12-13.

630 Si riprendono e si argomentano in queste pagine, adattandole al contesto criptico, alcune

di vita che ha lasciato indelebili, ma giustificabili, tracce di sofferenza: la testa è ancora viva mentre il corpo è già morto. La maggior parte dei casi presi in esame si articola in aggiunta perlopiù nell'ambito dell'autoritratto: come si sarà intuito, vestire panni altrui, sebbene a volte scomodi, fu sovente prerogativa degli artisti i quali, calandosi in uno slancio di autocoscienza nelle proprie opere, non hanno temuto possibili ruoli "disturbanti". È per questo quindi che il rimando *primo* allegorico sotteso a tutte queste realizzazioni e già richiamato – il rapporto fra Giusto e Ingiusto, specchio del conflitto più grande fra Bene e Male – non sempre si risolve in modo piano in un'univoca identificazione che porta il pittore ad adombrarsi nei panni del retto vincitore. Se spesso si è optato per la maschera del virtuoso di turno, e le ragioni sottese a tale scelta si muovono immancabilmente nel solco di istanze personali, non si sono disdegnate le sorti del colpevole. Anzi, il decapitato, protagonista passivo ma al contempo motore essenziale dell'episodio rappresentato, è spesso fulcro narrativo e stilistico della composizione e su di lui convergono pertanto linee compositive e richiami semantici. Paradossalmente, e si tratta di un numero cospicuo di immagini sulle quali ragionare, talvolta il contesto muta decisamente di segno e sfocia in un capovolgimento: colui che nella Bibbia era il nemico mortale da abbattere diviene ora egli stesso vittima (ovviamente non più in nome delle ragioni della fede), e come tale riflette sul carnefice colpe e mancanze.

Rovesciamento dei ruoli, identificazioni "scomode", maschere parimenti impegnative circoscrivono un contesto, esemplificato da più di un'occorrenza, che denota la singolarità della consuetudine e il grado di coinvolgimento personale messo in campo in ogni circostanza. Denunciare o addossare colpe, assumersi responsabilità, meditare sulle scelte della propria vita, esporre o esporsi al giudizio pubblico che tale ammissione comporta, immaginarsi al capolinea esistenziale nel modo più drastico e violento possibile, presuppone un'onestà – umana prima che intellettuale – che trova nella tela un modo efficace e personale di esprimersi.

Contrariamente a quanto si possa pensare infatti – del tutto autorizzati dal tema e da una consuetudine iconografica che si è mossa spesso in tal senso – non si è quindi davanti (solo) a una galleria degli orrori, con capi mozzati ancora grondanti sangue esibiti come

considerazioni avanzate da PUPPI, *Perdere la testa. Metafore, peripezie e incubi nell'iconografia della decapitazione*, cit., pp. 10-11.

trofei. Domina viceversa nella maggior parte dei casi una malinconia, che rimbalza da un volto all'altro, spesso da un criporitratto (o meglio cripto-autoritratto) all'altro – che rivela come la tematica della riflessione sulla morte prevalga rispetto alla messa in scena del lato truce e sanguinario dell'evento. Giustificato dalle tradizioni al pari che dalle leggende scritte, anche l'aspetto sensuale, a volte palesemente erotico tipico di tante di queste immagini, si stempera in un sentimento di mancanza, di perdita, di assenza. Alla caduta della testa corrisponde, spesso in entrambi i volti ancora ben coscienti, la percezione chiara di un vuoto che, al di fuori del contesto e della scontata analogia, sembra trovare radici più nell'animo che nel corpo. Pose ammiccanti e sguardi languidi – a suggerire pure letture in senso omosessuale, per quanto concerne la coppia di duellanti David-Golia – hanno di fatto autorizzato, accanto agli altri, anche dei possibili (s)velamenti di stampo amoroso. Un nuovo tipo di conflitto, quello tra *Eros* e *Thanatos*, entra ora in scena reclamando spazio accanto a ragioni morali di ben altra levatura. Le occorrenze denunciano, come sempre, un universo multiforme di opzioni e ragioni a esse sottese che, sottraendosi facilmente alla *lectio* consolidata, tracciano un panorama eclettico e vivo, in cui ogni immagine – diversa da quelle a essa contigue – aggiunge una voce fuori dal coro che, alla luce del tema, sarebbe un delitto non ascoltare.

I casi presi in esame ruotano attorno a tre celebri episodi di decollamento e rientrano nella categoria definita da Panofsky degli “autoritratti *en decapité*”,⁶³¹ da integrarsi con i ritratti *velati*, sempre al cospetto di teste mozzate, che non coinvolgono direttamente il pittore. Il primo appartiene al Vangelo, mentre gli altri due affondano le proprie origini in scritti veterotestamentari. Si tratta di immagini che coprono il XVI secolo e lì si fanno significative, con un epilogo, denso di rimandi, proprio intorno al 1610, termine ultimo scelto per la presente indagine. Il che non implica che prima non vi siano stati episodi di tal genere: questi ultimi, in virtù della loro precocità e del grado d'immedesimazione convogliato su tela, risultano altresì preziosi antecedenti ai quali fare, quando possibile, riferimento. Analizzare e contestualizzare le rappresentazioni del

631E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 45. Il piccolo gruppo iconografico si compone di tre casi – di cui si parlerà a lungo in questo capitolo – emblematici e accettati senza riserve sostanzialmente da tutta la critica: la *Salomè* di Tiziano alla Galleria Doria Pamphilij, la *Giuditta* di Cristofano Allori ora a Palazzo Pitti e il *David* di Caravaggio che si conserva invece alla Galleria Borghese.

tema tenendo in filigrana le indicazioni religiose (in questo caso gli scritti testamentari) può essere utile invece per capire quanto si è rimasti fedeli all'episodio narrato dalle fonti e invece quanto è stato piegato in nome di una rivendicata libertà di prelievo, di accostamento e, a volte, di risemantizzazione tipica delle immagini *velate*.

Benché analizzati singolarmente, o per nuclei piuttosto definiti, un filo rosso – tematico nonché compositivo e stilistico – lega tra loro le tre vicende affrontate. Nei primi due casi, una lunga e a tratti originale contaminazione di elementi, con le conseguenti proposte di lettura, rivendica richiami simultanei tra le figure di Salomè e Giuditta, laddove chiarirne tratti, rimandi e parallelo bagaglio iconografico approntato nei secoli per rappresentarle permette di far luce sui singoli episodi presi in esame. Al contempo, l'apparente confusione legata a una corretta identificazione della figura femminile e, invece, il voluto capovolgimento morale che investe molte immagini di donne *in disguise* impegnate a uccidere un uomo (giusto o colpevole che sia) reclama una lettura che non può che essere intrecciata. Indissolubile è poi il nesso che lega la vedova di Betulia a re David, entrambi tirannicidi in nome di Dio: pure in questo frangente si impone giocoforza una trattazione parallela a ricalcare la fortuna, anche criptica, che arrise a entrambi nel Rinascimento.

Indagare le immagini *velate* che videro donne dell'epoca recitare sulla tela la parte di Salomè o quella di Giuditta ha permesso, per la prima volta all'interno di questo studio, di focalizzare l'attenzione sulla realtà femminile, parte dei suoi aspetti e delle sue problematiche in età moderna. Farlo in modo sistematico e ad ampio raggio, soprattutto attraverso la lente offerta dalla figura della vedova ebraica, ha restituito – a volte potenziandoli per il tramite della maschera – i profili di pittrici, nobildonne, nonché possibili committenti.⁶³² Un sistema al femminile abituato inevitabilmente a muoversi invece all'interno di un universo maschile con le sue regole e le sue etichette: in ultima analisi, per le donne coinvolte, si trattava di scegliere della sfaccettata e polimorfe figura dell'eroina biblica gli aspetti di volta in volta più idonei a veicolare l'immagine di sé che si voleva consegnare alla storia, piegando alle proprie esigenze ora lo *status* vedovile ora quello seduttivo.

Infine, ma in linea con lo spirito della ricerca, si sono intenzionalmente mescolate

⁶³²Analizza questa presenza femminile e le sue modalità di espressione (in particolare dal punto di vista della realtà bolognese) B. BOHN, *Female self-portraiture in early modern Bologna*, cit., pp. 239-286.

occorrenze che fondano la loro autorevolezza nel dato scritto delle biografie d'artista – ancora che permette di rinvenire identificazioni e indagarne spesso anche le possibili ragioni – a casi giocoforza plausibili, ma per ora indimostrabili. Questi ultimi, al pari degli altri proposti lungo questo percorso *in disguise*, ricevono forza dalla vicinanza – iconografica, stilistica, cronologica, storica – con le occorrenze “sicure” e si guadagnano un posto e una lettura che, per quanto suggestiva, rimane cauta. Ignorarli avrebbe tuttavia significato perdere un tassello fondamentale all'interno di un discorso, come sempre al cospetto delle immagini *velate*, tanto affascinante quanto articolato e multiforme.

III.6.1 Suo malgrado, Salomè

L'*excursus* prende le mosse dal XV secolo e invita a ripercorrere i ponteggi allestiti tra 1452 e 1465 da Filippo Lippi e i suoi collaboratori all'interno del Duomo di Prato. Il pittore e il suo aiutante, Fra Diamante, si erano già incontrati in questo studio e proprio nello stesso edificio religioso, celati in vesti altrui nell'episodio delle esequie di santo Stefano.⁶³³ Vi erano giunti in seguito a una prestigiosa chiamata di cui fu responsabile la potente fondazione bancaria, a scopo benefico, del “Ceppo nuovo”, già committente di Lippi almeno per quanto riguarda la cosiddetta *Madonna del Ceppo*, ora al museo civico cittadino e realizzata giusto tra 1452 e 1453.

Il ciclo pittorico si componeva di due diversi filoni: le già viste storie di santo Stefano e quelle relative a san Giovanni Battista. Proprio all'interno del più celebre episodio che appartiene a queste ultime pare corretto rinvenire un criptoritratto, adombrato nei panni di Salomè, che per l'originalità della messa in scena si presenta come un *unicum* nel panorama che si sta prendendo in esame.

Dei due aspetti per i quali si poteva optare (il segmento narrativo e quello riflessivo), committenza e maestranza in tale frangente scelsero di rappresentare il primo, sorvolando sulla scena della decollazione vera e propria (*fig. 120*). Il senso del racconto, declinato in modo paratattico, viene reso per il tramite della dimensione dinamica impressa dalla danza di Salomè che traccia il perimetro orizzontale della sala e, parimenti, dell'affresco. Il brano infatti sembra anticipare gli effetti della moderna *stop*

⁶³³*Infra*, p. 66.

motion: all'interno di un'unica 'inquadratura' si visualizzano più momenti i quali, letti in ordine cronologico corretto, restituiscono la trama del racconto che si sta intessendo.⁶³⁴ Il *medium* – che affonda le sue radici nella scena simultanea del teatro religioso medievale – non era nuovo ma è la prima volta, a quanto risulta, che viene usato in combinazione con l'*escamotage* criptico.⁶³⁵ L'episodio evangelico, secondo una sequenza temporale, si snoda e richiede quindi di essere letto da sinistra verso destra: Salomè riceve su d'un vassoio, con una certa riluttanza, il capo tronco del Battista; per un attimo non ne è più in possesso e la si vede volteggiare per la stanza (solleva la gamba e, al contempo, la veste per avere maggior facilità di movimento); ricompare infine sul lato opposto, di nuovo con la testa sul vassoio, mentre si appresta a consegnarla alla madre. Di fronte al *Convito di Erode* si comprende lo stupore e l'ammirazione provati da Vasari giusto un secolo dopo.

Nel battesimo si riconosce la bellezza e la bontà; e nella cena di Erode, la maestà del convito, la destrezza di Erodiana, lo stupore de' convitati e lo attristamento fuori di maniera nel presentarsi la testa tagliata dentro al bacino. Veggonsi intorno al convito infinite figure con molto belle attitudini e ben condotte, e di panni e di arie di visi [...] Et invero questa opera fu la più eccellente di tutte le cose sue, sì per le considerazioni dette di sopra, e sì per aver fatto le figure alquanto maggiori che il vivo; il che dette animo a chi venne dopo lui di ringrandire la maniera.⁶³⁶

Le “Cene” e per traslato i banchetti, qui con una connotazione negativa legata all'eccesso e al lusso dispiegati da Erode, risultano essere soggetti ideali atti a ospitare molteplici ritratti, palesi e nascosti, nei volti dei convitati. Tra “le figure alquanto maggiori che il vivo”, in cui si mescolano volti *standard* e altri invece che denunciano una volontà ritrattistica ben più decisa, spicca come protagonista assoluta la *silhouette* di Salomè. È qui che la critica ha ravvisato, nelle forme vaporose prima ancora che nel volto, le fattezze di Lucrezia Buti, la celebre monaca che abbandonò il convento per

634 Ragiona l'affresco in questi termini SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, cit., pp. 193-195.

635 Sulla narrazione di Prato come sequenza simultanea, di sapore quasi teatrale, si veda C. MOLINARI, *I mille volti di Salomè*, Imola 2015, pp. 105-129. Per un inquadramento dei cicli si rimanda invece al già ricordato volume di HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, cit., 113-121.

636 VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 624.

diventare compagna e madre dei due figli del pittore.⁶³⁷ Molto è stato scritto, com'è prevedibile, sull'onda di uno spunto romanzesco che presentava tutti gli ingredienti di sicuro successo: un frate libertino, una monacazione forzata, sguardi rubati durante le funzioni religiose, due fughe dal convento, un (finto?) pentimento, un perdono dalle autorità competenti e – ben più reali – due nascite a sancire un'unione durata, malgrado tutto, molti decenni. Ed è forse in risposta a tale longevità, e quale omaggio alle fasi della vita attraversate dalla donna, che Filippo Lippi ritrae l'amata in tre momenti distinti della sua esistenza: quale giovane adolescente; come donna al massimo delle sue avvenenza (non a caso la leggiadra figura centrale) e infine fissata in un profilo più maturo, che conserva tuttavia intatta la sua bellezza anche al cospetto del tempo. E lo fa – e qui, al netto della volontà di celarvi un criptoritratto, risiede la vera novità – ribaltando l'ordine imposto dalla sequenza narrativa. Lucrezia-Salomè paradossalmente ringiovanisce, a passo di danza, dal momento in cui riceve la testa del Battista a quello in cui la consegna all'altezzosa madre.

Un circostanziata disamina documentaria e un'attenta analisi della carriera, giocoforza strettamente legata alla vita privata del pittore e alle sue peripezie, hanno fatto negli ultimi tempi un po' ordine in merito a questa prestigiosa commissione (pagata all'epoca come nessun altro ciclo di affreschi), restituendo un'immagine dell'artista tutt'altro che sprovveduto economicamente e nemmeno distratto di continuo dal genere femminile (come invece lo descrive Vasari).⁶³⁸ Vi si scopre, invece, un Filippo Lippi all'opera per il *Convito di Erode* nella primavera-autunno del 1465, quale ultimo impegno in città prima della partenza per Spoleto, con una costante preoccupazione rivolta, dal punto di

637La proposta di lettura in chiave criptica (replicata ben tre volte) è stata avanzata e argomentata da diverse prospettive di analisi da I. LAPI BALLERINI, *Le tre età di Lucrezia*, in *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze Fiorentine*, a cura di C. Di Benedetto, S. Padovani, Firenze 2008, pp. 52-61, e sostanzialmente accettata da C. GNONI MAVARELLI, *Le cycle pictorial de Filippo Lippi dans la cathédral de Prato*, in *Filippo e Filippino Lippi. La Renaissance à Prato*, Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg, 2009), a cura di R.P. Ciardi, M.P. Mannini, C. Gnoni Mavarelli, Milano 2009, pp. 40-55: 50.

638Dopo essersi a lungo dilungato in dettagli di cronaca "scandalistica" l'aretino chiude la sua biografia del pittore osservando come "Delle fatiche sue visse onoratamente; e straordinariamente spese nelle cose d'amore, delle quali di continuo, mentre che visse, fino alla morte si diletto", cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 628. Restituiscono un profilo di Filippi Lippi in bilico tra religiosità e licenziosità, calato tuttavia in pieno nel contesto dell'epoca, anche WITTKOVER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, cit., pp. 172-174, 279-280

vista “familiare”, alla compagna e al figlioletto.⁶³⁹

Nella presente ricerca ci si è giovati spesso, quando possibile, di confronti tra il presunto criptoritratto e un qualche ritratto “palese” atto a fermare in modo “univoco” le fattezze dell’individuo oggetto di attenzione. In questo caso l’operazione risulta più ardua in virtù di almeno tre fattori, legati a doppio nodo gli uni agli altri. Dapprima, una volontà ritrattistica alla base della rappresentazione di Salomè che è, sì, presente ma non così decisa nel brano in questione e irrimediabilmente minata dallo scarto dettato dal passare del tempo sul volto della donna. A essa si aggiunge la presenza di almeno due altri possibili ritratti di Lucrezia Buti, tra l’altro quasi coincidenti dal punto di vista cronologico con gli affreschi in Duomo, nei quali tuttavia la monaca apparirebbe in entrambe le occasioni in vesti altrui. Infine, va tenuto conto dell’aura idealizzante che senz’ombra di dubbio avvolge, al pari di quanto già osservato per Bronzino, tutte le figure femminili del pittore: una predilezione netta che sa di “compiacimento nella resa della bellezza”⁶⁴⁰ e che si è risolta in immagini splendide ma, giocoforza, tutte *standard*. Come se egli avesse ritratto sempre la stessa donna, quella che – come annotato da Vasari a proposito di Andrea del Sarto – aveva sempre di fronte agli occhi e, al pari, nell’animo.⁶⁴¹ Tale affermazione tuttavia potrebbe ritornare paradossalmente utile in un frangente in cui alla compagna non si fanno vestire gli usuali panni “incensatori” della Vergine o della santa omonima ma la si carica di un ruolo – puntualmente scandito in tre fasi da altrettanti volti che mutano – di tutt’altra carica significativa. Agli occhi di Filippo, sebbene celata in panni altrui, Lucrezia presentava dei lineamenti ben precisi. Il primo spunto letterario per individuare le fattezze terrene della donna viene offerto proprio dall’aretino allorquando racconta, per certi versi in modo colorito, le conseguenze del primo incontro tra i due.

Fra’ Filippo dato l’occhio alla Lucrezia, che così era il nome della fanciulla, la quale aveva bellissima grazia et aria, tanto operò con le monache che ottenne di farne un ritratto, per metterlo in una figura di Nostra Donna per l’opra loro; e con questa occasione innamoratosi maggiormente, fece poi tanto per via di mezzi e di pratiche, che

639Cfr. LAPI BALLERINI, *Le tre età di Lucrezia*, cit., pp. 56-59.

640Ivi, p. 59.

641Ivi, p. 34-35.

egli sviò la Lucrezia da le monache e la menò via il giorno appunto ch'ella andava a vedere mostrar la cintola di Nostra Donna, onorata reliquia di quel castello.⁶⁴²

Prima di sviare irrimediabilmente l'infelice monaca a forza (chiusa in convento assieme alla sorella, anch'essa poi fuggitiva), Filippo all'opera nel cantiere del convento di santa Margherita chiede di poterne fermare i tratti nella tavola, per l'appunto la *Madonna con i santi Margherita, Gregorio, Tommaso, Agostino e Tobiolo con l'Angelo* (la cosiddetta *Madonna della Cintola*), ora al museo di Prato e realizzata tra 1456 e 1460 (fig. 121).⁶⁴³ A dispetto delle parole di Vasari la critica oggi è più propensa a identificare le sembianze di Lucrezia non nella Vergine, la cui resa si palesa vaga e indeterminata, ma nella santa Margherita (titolare della chiesa omonima) in atto di presentare la donatrice. Delle quattro donne convocate nella pala è di certo quella che denuncia una "fisionomia più espressiva e più viva",⁶⁴⁴ anche a confronto con la committente vista in ginocchio. Il profilo delicato, la fronte alta, la dolcezza dei tratti della giovane sulla sinistra ritornano anche nel secondo possibile ritratto *in disguise* della monaca ravvisabile nell'opera forse più celebre del maestro, la *Madonna col Bambino e angeli* degli Uffizi (fig. 122).⁶⁴⁵ Siamo all'incirca negli stessi anni, intorno al 1465, e la realizzazione pare nascere dalla volontà di farne dono niente meno che a Giovanni di Cosimo de' Medici, quale forma di ringraziamento per la protezione ricevuta. Vi è stato tra la critica anche chi, sull'onda della carica personale di cui pare investita l'opera, si è spinto persino oltre:⁶⁴⁶ non solo la Vergine sarebbe un ritratto di Lucrezia ma il paffuto Bambino svelerebbe i tratti fisionomici del neonato Filippino, così come li aveva ricevuti in eredità dal padre, sulla base di un confronto con quelli di quest'ultimo fissati più volte anche sull'affresco di Prato.

Ciò che indubbiamente accomuna le tre donne – la santa Margherita, la Vergine e, da ultima, Salomè – è l'aria malinconica, la palpebra abbassata a suggerire un'innata

642VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, pp. 620-621.

643Sulla *Madonna della Cintola* si legga HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, cit., 105-111.

644I. B. SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, Firenze 1902, pp. 91-92: 92.

645Sulla tavola si vedano CECCHI, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 69-73, e HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, cit., pp. 147-150.

646SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, cit., pp. 93-95. Va registrato come POLLEROSS – *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 171 – non prenda nemmeno in considerazione l'opera, liquidando l'intera vicenda come una delle tante "leggende sugli artisti".

modestia su di un viso che sprigiona infinita dolcezza. E che, in ultima analisi, potrebbe stare alla base della scelta del volto della compagna anche come immagine, in partenza tutt'altro che positiva, della figliastra di Erode.⁶⁴⁷ La Salomè che volteggia a Prato è tanto leggiadra nelle forme quanto triste e pensierosa, a svelare se non un possibile pentimento un destino che, suo malgrado, l'ha vista protagonista di un gesto tanto scellerato. La prospettiva rinascimentale e l'abilità compositiva soccorrono in questo caso il pittore permettendogli di porre in primo piano, isolandolo quasi in modo iconico, quello che ai suoi occhi è l'episodio centrale del racconto: Salomè, quasi quale ninfa di classica memoria, danza triste e assorta. L'unico "fotogramma" in cui non si accompagna alla testa di san Giovanni, è paradossalmente quello in cui pare più viva la consapevolezza della propria responsabilità nell'uccisione, niente meno che, del precursore di Cristo.

La danza di Salomè sui muri di Prato si conclude, in modo piuttosto ovvio, con la giovane genuflessa (quasi un inchino alla fine della sua *performance* artistica)⁶⁴⁸ davanti alla madre a cui sta per porgere l'ambito trofeo. Blocca invece il tempo un attimo prima Tiziano nel dipinto giovanile, ora alla Galleria Doria Pamphilj, che rappresenta per l'appunto *Salomè con la testa del Battista* (fig. 123).⁶⁴⁹ A giudicare dall'interno che fa da sfondo alle due donne, si ha anzi l'impressione di essere davanti alla prigioniera in cui è da poco avvenuta la decapitazione e la fanciulla, accompagnata da un'altra figura giovinetta, ha appena ricevuto quanto richiesto in dono al patrigno.

Si tratta di un dipinto in cui la carica sensuale è palpabile e resa visivamente da numerosi dettagli nonché dal tono generale che li informa. Salomè non è solo giovane, ma abbigliata e presentata in modo affascinante e provocante. Dai capelli raccolti una ciocca sfugge sulla fronte e quelli che scendono sul collo non lo celano ma invitano

⁶⁴⁷La funzione di tali immagini in veste di Salomè (ma anche della madre e, ovviamente, di Erode), secondo POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 171, era di porsi quali "esempi scoraggianti". A conferma del significato tutt'altro che positivo assegnato alla danza di Salomè, va ricordato come gli scrittori d'età medievale e moderna ritengano all'unisono la sua *performance* quanto meno sconvolgente (servendosi di un parallelismo tra il suo *saltare* acrobatico e le danze dei giullari); sul tema si legga A. ARCANGELI, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Roma-Treviso 2000, pp. 201-203.

⁶⁴⁸In questi termini si legge l'affresco in MOLINARI, *I mille volti di Salomè*, cit., pp. 105-129.

⁶⁴⁹Sull'opera, per un inquadramento generale, si vedano le schede di Miguel FALOMIR in *Tiziano*, cit., 2003, pp. 154-155, n. 7, e Peter HUMFREY in *Tiziano*, cit., 2013, pp. 88-90, n. 9.

altresì a soffermarsi proprio su quella parte del corpo. Un braccio nudo in primissimo piano regge il vassoio e su di esso, com'è stato notato, ricadono in un contatto tangibile i capelli del Battista.⁶⁵⁰ Il quale, sebbene morto e con gli occhi chiusi, sembra il vero fulcro del dipinto: sul suo capo convergono le linee oblique della composizione, accentuandone il profilo che si staglia sull'apertura paesistica del cielo azzurro nello sfondo. Ma, soprattutto, è il destinatario di uno sguardo languido e carico di messaggi nascosti che Salomè, suo malgrado, non può che inviargli. Questo dialogo, ormai muto eppure ancora tanto eloquente, isola la composizione intorno ai due e taglia irrimediabilmente fuori la ragazza sulla sinistra, che osserva forse senza capire bene quanto sta avvenendo.

Una proposta – avanzata a inizio Novecento e sostanzialmente accettata da buona parte della critica successiva – ha suggerito di riconoscere in quel profilo, ricavato per difetto, proprio i tratti del pittore che, intorno al 1511-1515 (segmento in cui cadrebbe la realizzazione della tela), avrebbe effettivamente avuto circa trent'anni al pari del predicatore a cui presta le fattezze del proprio volto.⁶⁵¹ Non è la prima volta in questa ricerca che ci si imbatte in verosimili, e plausibili, autoritratti *in disguise* del cadorino, impegnato più volte a vestire panni altrui all'interno di composizioni religiose singole o a più figure. Nei casi precedentemente analizzati il confronto fisionomico poteva basarsi su opere coeve tra di loro, atte a fermare i lineamenti di un uomo ormai anziano e incamminato verso la fine della sua esistenza terrena. Nondimeno, gli elementi pressoché immutabili del viso – la fronte alta, il naso aquilino, gli zigomi pronunciati – sembrano tornare identici anche in realizzazioni lontane decenni e non pare errato riscontrarli pure in questo frangente.⁶⁵² Si ha anzi l'impressione a questo punto di essere di fronte, all'interno del catalogo del Vecellio, a un antecedente significativo rispetto alle soluzioni dell'età matura: un'opera giovanile, ancora imbevuta degli influssi della lezione di Giorgione,⁶⁵³ in cui inserire il proprio volto poteva autorizzare allusioni

⁶⁵⁰PANOFISKY, Tiziano. *Problemi di iconografia*, cit., p. 45.

⁶⁵¹*Ibidem*. Lo studioso dichiara di aver ripreso uno spunto, avanzato nel 1919, da Louis Hourticq cfr. *ivi*, p. 45 nota 35.

⁶⁵²*Ivi*, cit., p. 45.

⁶⁵³E in parte anche di Leonardo secondo la tesi per cui sarebbe documentabile attraverso una serie di opere, sul medesimo soggetto, una dipendenza della *Salomè* Doria Pamphilj da precedenti milanesi facenti capo a un'invenzione del maestro (si tratterebbe di realizzazioni di bottega o ascrivibili a discepoli e collaborati, da collocarsi in particolare nel primo decennio del Cinquecento); a riguardo si legga M.T. BINAGHI OLIVARI, *Partita doppia milanese per Tiziano*, in «Venezia Arti», 8, 1994, pp.

personali decise (come sempre avviene in Tiziano) ma purtroppo per noi ora sconosciute. Ragioni che si muovono inevitabilmente nel solco del sentimento amoroso di cui è intrisa tutta la tela e che ha nell'amorino, issato nella chiave di volta della cella, il suo elemento chiarificatore. Una lettura che fa capo a una tradizione apocrifa, ma estremamente diffusa, narra di una Salomè mossa da una forte passione erotica nei confronti di san Giovanni.⁶⁵⁴ Non si tratterebbe di un sentimento razionale ma di una passione intrisa, al contempo, di risentimento che vede coinvolti nella vicenda pure la madre della ragazza (quella stessa Erodiade causa di confusione e fraintendimenti con la figlia e relegata nel Nuovo Testamento a un anonimato assordante) ed Erode in persona. Il che giustifica lo sguardo malinconico sul volto della giovane. Non è tuttavia possibile spingersi oltre, individuando nei tratti sensuali del suo viso i segni esteriori di Cecilia, giovane sposa del pittore, a ricomporre un quadro familiare di inizio secolo.⁶⁵⁵ In una definizione chiara dei ruoli tra personaggi positivi (san Giovanni) e negativi (Salomè, vittima consapevole delle intenzioni della madre) l'artista potrebbe essersi ritagliato qui la parte di colui che "perde la testa" per amore e la offre, fuor di metafora, alle braccia dell'amata. Piegando quindi iconografia e significato evangelico alle proprie vicende private.

La contaminazione semantica e, ancor più, iconografica riscontrabile nell'opera di Tiziano è sintomatica di una prassi diffusa e delle conseguenti difficoltà di lettura legate a immagini di questo tipo.⁶⁵⁶ La circostanza per cui, all'inizio del XVII secolo, si è registrato il passaggio del dipinto all'interno di alcune celebri collezioni come "Una Erodina con la testa di S. Gio, Batta, di Titiano" oppure quale "Quadro con una

37-46: 37-38.

654 Ricostruisce questa tradizione "sotterranea" PANOFISKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., pp. 45-52. A una "fine intonazione erotica" si allude pure nella scheda del catalogo del museo: cfr. *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, a cura di A.G. De Marchi, Cinisello Balsamo (MI) 2013, pp. 371-372: 371.

655 È quanto per certi versi fa Rearick ricostruendo un quadro familiare in cui intervengono, oltre al ricordo della moglie, i figli e un Tiziano – di cui si riconosce un autoritratto nella testa del Battista – intento a rievocare con nostalgia la compagna defunta; a riguardo si legga REARICK, *The venetian Selfportrait*, cit., pp. 147-180: 161.

656 Sulla questione della contaminazione tra le due figure, le rispettive vicende storico-allegoriche e i conseguenti problemi di lettura iconografica, attraverso il caso esemplare della "Giuditta con vassoio" si legga PANOFISKY, *Studi di iconologia*, cit., pp. 13-17. Da integrare con P. JOANNIDES, *Titian's Judith and its context. The iconography of decapitation*, in «Apollo», 1, 1992, pp. 163-170, e P. GORSEN, *Venus oder Judith? Zur Heroisierung des Weiblichkeitsbildes bei Lucas Cranach und Artemia Gentileschi*, in «Artibus et Historiae», I, 1980, 1, pp. 69-81 (in una riflessione che spazia dal mondo fiammingo alle realizzazioni italiane del Seicento).

Herodiade” non dipana la questione.⁶⁵⁷ L’*impasse*, anzi, si complica alla luce di un altro elemento: se il vassoio, ricordato con precisione nei Vangeli, qualifica la giovane con buon grado di sicurezza come Salomè, la presenza di una seconda figura altera l’interpretazione.⁶⁵⁸ È infatti Giuditta che è solita farsi accompagnare da una serva a cui spetta il compito, di natura tutt’altro che secondaria, di riporre la testa del generale ucciso nella sacca. La figura sulla sinistra, nella tela romana, oltre a non svolgere alcun incarico non presenta quei tratti, solitamente maturi, riscontrabili in Abra (l’ancella della vedova di Betulia). È parimenti piuttosto improbabile che la coppia femminile incarni il binomio madre-figlia, alla luce della scarsa differenza d’età ravvisabile tra le due. La sua convocazione potrebbe spiegarsi con la volontà di affiancare alla giovane pensierosa una figura amica, complice e fedele, a illustrare una profonda “contrapposizione psicologica”.⁶⁵⁹ Al netto di un vuoto documentario relativo alla committenza in grado di chiarire le ragioni iconografiche⁶⁶⁰ – e di sciogliere magari i nodi in merito all’identificazione del pittore nella testa spiccata dal corpo del Battista – resta innegabile una libertà rispetto alle fonti e una felice capacità d’*inventio* che già agli inizi della sua carriera Tiziano sa rivendicare con forza.⁶⁶¹

“Non è certo possibile pensare che la figura del quadro della Pinacoteca Tosio possa essere interpretata per altra che Salomè, tanto chiara ne è la scritta”.⁶⁶² Così si esprimeva

657Il problema della sovrapposizione iconografica di due storie diverse – alla luce della circostanza per cui il primo proprietario (verosimilmente Alfonso I d’Este), a due decenni dalla realizzazione della tela, la definiva una “Giuditta” – viene ben riassunto da P. HUMFREY in *Tiziano*, cit., 2013, p. 90. La scheda porta il titolo aperto ed emblematico di “Giuditta (Salomè?)”. I due inventari citati si ricollegano alla collezione della famiglia Aldobrandini, il primo al nome del cardinal Pietro (1603), il secondo a quello di Olimpia (1626). I fili della storia collezionistica del dipinto prima del Seicento sono stati ritessuti invece da H.E. WETHEY, *The paintings of Titian*, 3 voll. 1. *The religious paintings*, cit., pp. 157-158.

658È proprio ragionando in merito al vassoio – e ad alcune realizzazioni coeve a quella di Tiziano che eludono il consueto canone iconografico che oscilla tra la figura di Salomè e quella di Giuditta – che Paul Joannides ipotizza che la tela Doria non rappresenti una Salomè ma bensì un’Erodiade che ha appena ricevuto il capo mozzato dalle mani della figlia. A riguardo si rinvia a JOANNIDES, *Titian’s Judith and its context. The iconography of decapitation*, cit., pp. 163-170.

659PANOFKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 45.

660Optando per una committenza estense, Humfrey avanza l’ipotesi che “una spiegazione più semplice di quelle date finora è che la scelta del soggetto si debba allo stesso Tiziano, che optò per un tema in cui il messaggio di rettitudine morale fosse combinato con l’attraente immagine di una sensuale bellezza femminile, per la quale Alfonso aveva un debole”, in *Tiziano*, cit., 2013, p. 90.

661In questa prospettiva di lettura si colloca anche FREEDMAN, *Titian’s Independent Self-Portraits*, cit., pp. 49-50, 57.

662BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, cit., p. 41.

nel 1988 Pier Virgilio Begni Redona nella monografia dedicata all'artista a proposito del singolare quadro ora a Brescia. Al pari di altre opere già incontrate – una proprio di mano del Moretto stesso (il *Ritratto di Girolamo Savonarola come santo martire* del museo di Castelveccchio)⁶⁶³ – il dipinto invero non si presta a una lettura tanto immediata o piana e i ricorrenti richiami a una natura “metaforica” dell'opera lo confermano.⁶⁶⁴

Una giovane fanciulla, acerba d'età e d'atteggiamento, volge uno sguardo languido (la bocca è socchiusa) e un po' ingenuo in direzione dello spettatore (*fig. 124*).⁶⁶⁵ Regge nella mano sinistra uno scettro mentre la destra scivola e si nasconde dietro l'abito, fastoso e ricercato, espressione della moda del secolo. Al verde della veste fanno da contrasto il tessuto trasparente che ne orna lo scollo, la bicromia della pelliccia gettata sulle spalle ma soprattutto il rosso del drappo di velluto che l'avvolge ad altezza dei fianchi. Sul capo, quasi a mimare una corona incaricata di fare da *pendant* allo scettro, fili di perle si intrecciano a nastri che richiamano il tono coloristico predominante nel dipinto. Alle sue spalle lo spazio è tutto occupato da un discreto numero di rami d'alloro che, con le loro foglie, introducono un'altra tonalità di verde nello spazio della piccola tavola.

La “scritta” cui si allude è l'iscrizione a caratteri capitali, coeva all'opera e autografa, su d'un basamento che funge da appoggio per il braccio sinistro e al contempo, memore di alcune fortunate soluzioni già sperimentate in terra veneta, separa la dimensione della finzione dipinta da quella reale dello spettatore. Come osservato, non lascia dubbi e non alimenta alcun fraintendimento: vi si legge, in latino, un sunto significativo del passo evangelico (Matteo 14, 1-12; Marco 6, 14-29), che qualifica innegabilmente la figura come Salomè, ovvero colei che, per mezzo della danza, ottenne la testa di san Giovanni (QVAE SACRVM IOANNIS / CAPUT SALTANDO /OBTINVIT).

A ben vedere però la licenza concessa all'artista (o da costui rivendicata?) è tale che l'opera risulta essere il risultato affascinante, ma al contempo straniante, di un libero montaggio: nel momento in cui recupera il testo sacro (guidando verso una corretta, e

⁶⁶³*Infra*, pp. 102-103.

⁶⁶⁴Viene definita ritratto “metaforico”, da ultimo, nella scheda redatta da Ida GIANFRANCESCHI e Elena LUCCHESI RAGNI in *Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura della Pinacoteca Tosio Martinengo*, cit., pp. 85-88, n. 6.

⁶⁶⁵Sulla tela si leggano BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, cit., pp. 40-41, 354-355; la scheda in *Alessandro Bonvicino. Il Moretto*, cit., pp. 140-141, n. 67, e quella redatta da Chiara PARISIO in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, 2 voll., I (*Secoli XII-XVI*), a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragna, Venezia 2014, pp. 231-233.

obbligata, lettura del dipinto), lo accosta infatti ad alcuni elementi inusuali nell'iconografia del soggetto, finendo per sacrificarne altri di cui si percepisce viva l'assenza. Lo scettro potrebbe richiamarsi alla promessa di Erode ("Qualsiasi cosa mi chiederai, te la darò, fosse anche la metà del mio regno"),⁶⁶⁶ e alludere pertanto a un futuro all'insegna del potere per la giovane, qui presentata ancora tanto assorta. Di certo non pentita, o in cerca di riabilitazione, al netto dell'atrocità di cui fu strumento. La mancanza più lampante cade però inevitabilmente lì, in quel vuoto in cui lo spettatore in una rappresentazione di Salomè si aspetta di rinvenire la testa mozzata del Battista. Un'immagine che opta per il secondo momento (quello riflessivo della vicenda), ma rompe il consueto binomio, costituito dai due volti, e sostituisce al capo decapitato un elemento *altro*, surrogato di certo meno disturbante, ma di segno diverso. A meno che non si volesse anticipare l'episodio narrato fermandolo a un attimo prima dell'evento macabro: una Salomè vestita di tutto punto, e già orgogliosa nell'esibire la ricompensa delle sue azioni, attende di entrare in scena.

Salomè quindi, e non la madre Erodiade come alcune interpretazioni proposte in passato – forse instillate dall'aspetto matronale, conferito alla giovane, dall'abito che contrasta vistosamente con il suo viso fanciullesco – avevano suggerito. L'enigma però non si scioglie ancora del tutto: si complica, anzi, allorquando in un tentativo di lettura complessiva dell'opera ci si sofferma sulla presenza tanto ingombrante quanto eloquente dell'alloro,⁶⁶⁷ attributo inusuale nella resa iconografica della figliastra del Tetrarca. Se una convincente lettura della pianta legata al simbolismo tipico delle giovani maritate (veneziane ma non solo)⁶⁶⁸ non può infatti trovare appigli nella figura di Salomè, è parso corretto per la critica rivolgersi sovente verso l'altro, per certi frangenti più celebre e meno scivoloso, richiamo lampante insito nelle sue foglie: un riconoscimento del valore letterario e la sua conseguente celebrazione. In entrambi i casi, tuttavia, la lingua parlata è indiscutibilmente quella della virtù.

La possibilità che nei lineamenti del volto della donna – dall'ovale accentuato, le labbra sottili, il mento sottolineato dall'ombra, il naso diritto – possa celarsi un ritratto entra in

⁶⁶⁶Marco 6, 23.

⁶⁶⁷A riguardo, si ricordino le parole di G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 165-

166. Per i significati della pianta si rimanda a M. LEVI D'ANCONA, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze 1978, pp. 201-204.

⁶⁶⁸Si legga a riguardo DAL POZZOLO, *Colori d'amore*, cit., pp. 36-41.

gioco a questa altezza in modo inevitabile. Il riferimento che per tanti anni ha accompagnato il dipinto quale unico appiglio consono con la datazione dell'opera e i suoi rimandi a Tullia d'Aragona, celebre cortigiana colta che si diletta a comporre rime di tematica amorosa, non è risolutivo.⁶⁶⁹ E non preclude quindi la ricerca di un nome alternativo da individuarsi tra quelli delle gentildonne che si dedicarono all'epoca alla letteratura. Con la consapevolezza, però, che sullo sfondo permane il notevole, e poco piacevole, peso di vedere il proprio profilo accostato a quello di una figura negativa della tradizione cristiana. In mancanza di un ritratto palese di Tullia con cui confrontare quello criptico, la critica si è comunque affidata in più occasioni a quello letterario-biografico ancorando l'identificazione ad alcuni elementi in qualche modo comuni sia a Salomè che alla donna.⁶⁷⁰ Quest'ultima era verosimilmente figlia naturale del cardinale Luigi d'Aragona, nipote di Ferdinando I di Napoli e della cortigiana Giulia Campana, detta la Ferrarese. Se la discendenza paterna potrebbe spiegare l'inserimento dello scettro, spia di un'origine principesca, ben diversa valenza, in un paragone con Salomè, assume la figura della madre e il ruolo da lei svolto nell'indirizzare la vita della giovane. La sua esistenza non proprio moralmente ineccepibile fu guidata dall'esempio e dall'istigazione di Giulia che, al pari di Erodiade, fu motore primo, sebbene in disparte, alla condotta della figlia. Tra gli episodi salienti della vita di Tullia andrebbe annoverata anche la presenza di un amante rifiutato (e poi morto suicida), a intessere un legame tra *Eros* e *Thanatos* non così alieno, come si è intravisto, alla leggenda biblica.⁶⁷¹

Anche immaginando una concezione, e conseguente realizzazione, in ambito privato dell'opera – al pari della lettura avanzata per la *Salomè* di Tiziano – che coinvolga in prima persona la poetessa, il pittore stesso, o uno degli intellettuali gravitanti nei circoli letterari veneziani frequentati dalla donna (tra i quali Bernardo Tasso) restano stridenti i

669Ripercorre le vicende che portarono ad avanzare il nome di Tullia BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, cit., p. 354; POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 172, invece accenna solo in maniera problematica al rimando alla donna. L'identificazione viene invece ora accettata ("Non sono stati trovati motivi per confutare questa interpretazione") in *Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura della Pinacoteca Tosio Martinengo*, cit., p. 85.

670Opta con decisione per l'identificazione Tullia-Salomè, per di più in un contesto di "vago esotismo", L. LAWNER, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano 1988, pp. 171-175. La tela di Moretto viene discussa all'interno di un contesto cinquecentesco in cui, secondo l'autrice, a una serie di cortigiane veniva chiesto di calarsi nei panni di alcune celebri protagoniste della storia veterotestamentaria (non solo Salomè quindi, ma anche Betsabea, Dalida, Tamar) finendo per assumervi una "posa biblica" (ivi, pp. 166-183).

671Accenna all'episodio LAWNER, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, cit., p. 175.

due poli opposti rappresentati dalla carica omicida della fanciulla e il valore, di segno sempre opposto, del lauro. A meno che esso non vada interpretato come spinta forte e cosciente in direzione di un riscatto da una condizione di vita non decorosa ottenuto per il tramite della poesia e della vasta cultura di Tullia, costantemente ricordate nelle fonti.⁶⁷² Quasi una sorta ossimoro: un auspicio che mentre viene pronunciato trova puntualmente visualizzato su tela il proprio successo. Al pari di altre realizzazioni coeve, e risulta difficile non pensare di nuovo alle opere di Lorenzo Lotto, il quadro si paleserebbe come un vero e proprio *rebus* disseminato di indizi: la sfida, a questo punto, potrebbe essere quella di ricomporre un'esistenza storica ben definita, a cui ancorare un nome, un passato da riscattare nonché un presente-futuro da celebrare. In tale prospettiva anche l'assenza macabra della testa di Giovanni troverebbe una sua ragione d'essere: sarebbe apparsa quale inutile ripetizione – in un contesto nel quale si era affidato al testo scritto, *ab origine* e in modo esclusivo, il richiamo biblico – ed elemento distraente dall'unica vera protagonista della tela. E l'impressione che la scena debba essere tutta per lei, e i suoi ricchi abiti, non fa che accentuare la validità di una lettura ritrattistica. Ma non si tratta solo di questo.

La convinzione di essere di fronte a un criptoritratto, come unica categoria valida nella quale inserire e contestualizzare un'opera di tal genere, d'indiscutibile fascino ma di altrettanti innegabili problemi di lettura, è forte. Proprio perché vi compaiono gli elementi fondamentali per individuarlo: una tangibile, sebbene non accentuata, indagine fisionomica; attributi atti a identificare una persona reale, storicamente esistita (anche mediante l'inserimento di motivi estranei all'iconografia consolidata che si va a re-interpretare); e un richiamo evidente ai “panni di un personaggio del passato”, per dirla con Castelnovo,⁶⁷³ il quale, per evitare fraintendimenti, si serve dell'autorità conferita dalla parola scritta. Si sarebbe tentati di dire che il pittore è quasi in grado di rappresentare, per il tramite della maschera, anche il tempo: alludere a un passato e auspicare un futuro per la dama del suo dipinto, caricandolo ulteriormente di

⁶⁷²Qualificandosi, in tal senso, quale “fuga dall'amore; e quindi verginità e castità” in un circolo virtuoso che ha come protagoniste la donna, l'amata di Petrarca e l'influsso classico di Dafne; una lettura di questo tipo, in relazione alla *Laura* di Giorgione, è in DAL POZZOLO, *Colori d'amore*, cit., p. 37.

⁶⁷³CASTELNUOVO, «*Propter quid imagines faciei faciunt*». *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, cit., p. 39.

suggerzioni e allargandone il respiro.⁶⁷⁴ Superfluo a questo punto sottolineare come vi debba essere stata alla base un'opzione forte e precisa, per noi ora purtroppo sfuggente. A tal riguardo pertanto appare remota l'ipotesi recentemente avanzata dalla critica per cui, abbassando i toni dell'immedesimazione, si potrebbe continuare a riconoscervi Tullia (ma a questo punto anche il nome di qualsiasi altra letterata dell'epoca potrebbe essere preso in considerazione) impegnata in un rito di corte, da situarsi tra Ferrara e Brescia, quando non in una vera e propria recita carnevalesca lagunare, laddove la sua intelligenza e la sua cultura le avrebbero permesso di vestire i panni tanto ambigui di Salomè e al Moretto di fermarli per sempre sulla tela.⁶⁷⁵

Un'ultima considerazione merita attenzione al fine di contestualizzare il dipinto in un percorso stilistico, e in un orizzonte artistico, che coinvolga il pittore e i suoi colleghi coevi. E che, nello specifico della ricerca in generale e delle cripto-teste mozzate in particolare, apre uno spiraglio d'osservazione nuovo e foriero di suggestioni. Al tentativo di leggere nel quadro un'aura classica riproponendo un motivo allegorico tipico del mondo di Giorgione e quindi sulla scia della *Laura* di Vienna (senza scomodare novelle Dafne o figure con alloro a essa affini),⁶⁷⁶ va il merito di aver spostato l'attenzione sulla resa simbolica del soggetto. Se infatti l'accento cade sul manto allegorico, non va dimenticato – a questo punto ben più pregnante del *Savonarola* del museo veronese⁶⁷⁷ – il *Ritratto di donna in veste di sant'Agnese*

674 GIANFRANCESCHI-LUCCHESI RAGNI in *Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura della Pinacoteca Tosio Martinengo*, cit., p. 85.

675 L'ipotesi viene avanzata da PARISIO in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, cit., p. 233.

676 Sul significato dell'alloro in relazione a Dafne, e ancora alla petrarchesca Laura, si legga DAL POZZOLO, *Colori d'amore*, cit., pp. 31-33.

677 Oltre al dipinto che si conserva a Castelvevchio (vedi *infra*, pp. 102-103), e alle opere discusse in questo capitolo, vi è un'altra opera del Moretto in cui la critica ritiene di poter ravvisare un ritratto *nascosto*, quale ulteriore attestazione di una familiarità da parte del pittore con la prassi criptica di natura tutt'altro che occasionale. Si tratta della *Madonna in trono col Bambino*, (più nota come Pala Rovelli) datata 1539 e ora alla Pinacoteca Tosio Martinengo. Ricordata da Ridolfi ("Nella Madonna de' Miracoli, per l'altare eretto da Galeazzo Rovellio Maestro di Scola, fece il San Nicolò, che raccomanda alla protezione della Vergine alcuni fanciulli, ritratti dal naturale, & in cartella à piedi vi è scritto: *Beatae Virgini Dei parae ac Beato Nicolao Galeatus Rovellius 1539*, cfr. *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, p. 264) l'opera era destinata alla chiesa dei Miracoli di Brescia. La tesi secondo cui il committente sarebbe stato rappresentato nei panni di san Nicola si basa, al netto delle molte informazioni fornite dal biografo, sull'indagine naturalistica che investe il profilo dell'anziano santo al pari – va detto – di quelli dei bambini, soprattutto se messi a confronto con la Vergine. Al contempo, pure l'iscrizione (VIRGINI DEIPARAE / ET DIVO NICOLAO / GALEATIVS ROVELLVS / AC DISCIPVLI D.D. / XDXXXIX) pare, ricalcando le pose degli offerenti-committenti reali del dipinto, spingere verso questa lettura. Per un'analisi della tela si legga BEGNI REDONA, *Alessandro*

licenziato dal Moretto verosimilmente negli stessi anni della *Salomè* e ora conservato in collezione privata svizzera (*fig. 125*).⁶⁷⁸ Del dipinto purtroppo si sa davvero poco, ma quello che i dati pittorici denunciano appare piuttosto indiscutibile. Si è di nuovo davanti alla rappresentazione (e si sarebbe tentati di dire al ritratto) di una giovane dama, abbigliata in modo sontuoso e avvolta nell'ermellino, che tiene curiosamente tra le mani un agnello ("S. Agnese vestita di pelliccia, con agnello, del Moretto", come da inventario della collezione bresciana in cui viene ricordato a metà Settecento).⁶⁷⁹ Non c'è posto per la palma, altro consueto attributo iconografico delle martiri, e nemmeno per l'aureola ma questo non impedisce di riconoscere con assoluta tranquillità il profilo della santa romana. Tra le due (*Salomè* e la cripto-Agnese) vi è assoluta affinità – nella posa, nella scelta delle vesti, nella cura e nei dettagli dell'acconciatura – che le avvicina in modo sorprendente. Non si tratta all'evidenza della stessa donna (e a questo punto sorge il dubbio che quella in collezione privata portasse il nome della santa di cui scelse di indossare i panni) ma identica è la logica che le informa e palesi i paralleli stilistici, al netto di un innegabile "tipo muliebre" veneto-lombardo che ritorna costante nelle figure femminili del pittore.⁶⁸⁰ La mancata coincidenza dei tratti del loro volto per altro esclude nettamente il ricorso alle fattezze di una modella da immaginarsi "impiegata" in più occasioni, e spinge, in entrambi i casi verso un'opzione ritrattistica particolare.

Le realizzazioni dell'artista cadono all'incirca un decennio dopo le analoghe e già incontrate composizioni di Savoldo. La rinnovata spinta religiosa, che spirava dalla laguna verso l'entroterra, potrebbe aver investito la sensibilità del Bonvicino e dei suoi committenti (per noi purtroppo ignoti). Il "mascheramento" criptico, atto a confondere sulla tela tratti profani (l'eleganza e la sontuosità esibita in modo sfacciato) e richiami alla fede, sfocia nella cripto-Agnese in un esito che ora suona familiare e di cui risulta chiaro, anche grazie all'*escamotage*, il fine. Qualcosa di analogo potrebbe stare alla base della *Salomè*, che tanto deve a coloro che l'hanno preceduta, non dimenticando però mai il *surplus* semantico e il grado di coinvolgimento personale che comportava

Bonvicino. *Il Moretto da Brescia*, cit., pp. 316-318, n. 66.

678 Sulla tela si leggano BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, cit., p. 352, n. 78, e la scheda in *Alessandro Bonvicino. Il Moretto*, cit., p. 140, n. 66.

679 BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, cit., p. 352.

680 Come è stato notato, per esempio, nel caso della pala con *Le sante Lucia, Barbara, Agata e Agnese* della chiesa di san Clemente a Brescia; per un confronto si veda la scheda in *Alessandro Bonvicino. Il Moretto*, cit., p. 197, n. 112.

scegliere di vestire i panni proprio della figlia di Erode. L'identificazione "pericolosa", innegabile quanto problematica, si scioglie tuttavia di fronte alla resa che l'artista fa del soggetto, in un'atmosfera in cui realtà, storia sacra, finzione e messa in scena pittorica si stemperano in una dimensione senza tempo.

"La riduzione del tipo morettiano a quello dell'agghindata Signora che ascolta la vecchia prima d'inoltrar nella sala del banchetto, si vede nella *Salomè*, che si presenta con lo scettro di regina, separata dal campo d'azione macabra, sopra un fondo d'alloro: non la danzatrice, ma la donzella con poca vita; non la tragica portatrice della testa recisa, ma una reginetta da commedia, che niuno riconoscerebbe se non si appoggiasse al marmo con l'iscrizione dichiaratrice dell'esser suo".⁶⁸¹ Così ne scriveva, ormai un secolo fa, il Venturi, evidenziando, oltre nodi forse insolubili, degli innegabili punti fermi dai quali ripartire.

Ragionare a largo spettro su di un'occorrenza tanto affascinante quanto ancora misteriosa in molte sue parti, come la *Salomè* di Moretto, permette di aprire a un capitolo della storia dell'arte in cui una teoria di teste di cripto-Salomè, di regola trasognate e, apparentemente lontane dalla coscienza di quanto vanno a reinterpretare, sfila (in posa) davanti al pittore. Si tratta di opere nate in un contesto cortese (restituito in pieno dai dati pittorici), dalla verosimile destinazione privata in cui, malgrado l'assenza di fonti o documenti atti a confermare un sospetto, è viva l'impressione di trovarsi di fronte a dei veri e propri ritratti "in veste di". Lo schema compositivo è sempre il medesimo: fanciulle a mezza figura, presentate frontalmente o di tre quarti, mentre reggono un vassoio o un bacile con la macabra testa. Sui loro volti non si scorge tensione emotiva o traccia alcuna di pentimento.⁶⁸²

681A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento. Parte quarta*, IX, Milano 1925, p. 201.

682È il caso, parimenti, della *Salomè con la testa del Battista* di Bonifacio de Pitati, ora al Kunsthistorischen di Vienna. La realizzazione, mentre risente ancora in pieno dell'*inventio* di Tiziano (e l'opera si data significativamente due decenni dopo la realizzazione del cadorino), accelera su quella che si potrebbe definire resa "cortese" del soggetto. L'eliminazione della figura ambigua dell'ancella/servitrice permette al pittore di concentrarsi sul profilo della donna, presentata di nuovo di fronte a un edificio che si apre sul paesaggio, e al tempo stesso indagarne con scrupolo la figura. Non veste più dei generici abiti *all'antica* ma, seguendo la moda elegante della prima metà del Cinquecento, ampie maniche 'stratagliate' su di un corpetto verde scuro che, oltre a lasciare intravedere la sottostante camicia bianca, si apre su di uno scollo generoso. Memore della lezione tizianesca, Bonifacio replica il contatto provocante tra il braccio scoperto della donna e i riccioli che

Se per un attimo, allargando la prospettiva, si rivolge lo sguardo al Nord colpisce l'intelligente ironia con cui Lucas Cranach affronta il tema in una serie di immagini che cadono tutte nei primi trent'anni del XVI secolo, alcune atte a riprodurre il contesto affollato del banchetto di Erode (come la tela ora a Francoforte, *fig. 126*),⁶⁸³ altre focalizzate in uno stretto primo piano che isola la figura di Salomè intenta a esibire il suo trofeo (dalla giovanile dama di Lisbona, del 1509-1510 *fig. 127*, al celebre esemplare del Museo di Budapest, *fig. 128*).⁶⁸⁴ A dominare la scena è l'attualizzazione in senso contemporaneo della vicenda e dei protagonisti testamentari: la sala ricalca le atmosfere delle feste rinascimentali, gli abiti sono quelli del primo quarto del Cinquecento con i loro gioielli e accessori (impegnati a cingere colli, mentre sofisticate acconciature danno risalto agli elaborati cappelli), in un cortocircuito in cui la giovane figlia di Erode ammicca, per nulla turbata, allo spettatore.⁶⁸⁵ Dal suo volto trapelano

cadono dalla testa di san Giovanni. Non si potrà tuttavia non notare come quest'ultima – che nella tela Doria era il vero fulcro dell'impaginazione compositiva – ora venga invece collocata in disparte, relegata nel margine destro, e soprattutto come la giovane non lanci più alcuna occhiata all'uomo, essendo troppo impegnata a volgersi, con aria un po' civettuola che le fa alzare il mento, verso lo spettatore. Il suo volto tradisce una resa fisionomica che, sebbene la collochi accanto alle altre figure femminili del pittore (e a metà strada tra le *Belle* di Tiziano e quelle di Veronese, a cui l'opera in passato era stata attribuita), fa sorgere il sospetto che possa trattarsi del ritratto di un'anonima dama veneziana in “veste di” Giuditta: cfr. D. WESTPHAL, *Bonifazio Veronese*, Monaco 1931, pp. 36-37; l'opera è ora discussa in prospettiva criptica anche in POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 171, e ID., *Between typology and psychology: the role of the identification portrait in updating Old Testament representation*, cit., p. 110 (con un approccio più problematico). Merita al contempo almeno un accenno, in mancanza di altro a cui ancorarla, l'inusuale realizzazione di Antonio Solario datata al 1511 che si conserva ora alla Galleria Doria Pamphilj. Il pittore dona alla sua Salomè – in atto di porgere con entrambe le mani ed estrema indifferenza il vassoio da portata – oltre a un abito e a dei gioielli sontuosi, un innegabile aspetto matronale (che possa trattarsi della madre Erodiade?). Quest'ultimo, se mal si sposa con la giovane età della figura biblica, denuncia al tempo stesso un'innegabile e decisa vena ritrattistica. Cfr. *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, cit., p. 348. Maggiori dubbi presenta invece un'opera che viene spesso ragionata in parallelo con le realizzazioni di Solario, ovvero la *Salomè con la testa del Battista* realizzata da Bartolomeo Veneto intorno al 1520 e ora alla Gemäldegalerie di Dresda. Se le vesti denunciano un'attualizzazione del tema biblico e la posa ricalca quella di alcune realizzazioni diffuse nel nord Europa, potrebbe trattarsi in questo caso solo di un volto ideale o, in seconda battuta, di quello di una modella (che ritorna anche in altre realizzazioni del pittore). Sulla tela si vedano L. PAGNOTTA, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze 1997, pp. 102-104, 246-247, n.36; *The portraits of Bartolomeo Veneto*, Catalogo della mostra (San Diego, Timket Museum of Art 2003), a cura di L. Pagnotta, Seattle 2002, p. 26 e la scheda curata da Joachim JACOBY in *Cranach. L'altro rinascimento / A different Renaissance*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 2010-2011), a cura di B. Aikema, A. Colivo, Milano 2010, p. 224, n. 29.

683Sull'opera, all'interno di una serie di immagini che delinea una Salomè che “now is represented as lady in a courtly context”, si veda anche U. KULTERMANN, *The Dance of the Seven Veils. Salome and Erotic Culture around 1900*, in «Artibus et historiae», 53, 2006, pp. 187-215: 188-189, fig. 4.

684Rispettivamente analizzate nelle schede redatte da Joachim JACOBY in *Cranach. L'altro rinascimento / A different Renaissance*, cit., p. 226, n. 29, e p. 228, n. 30.

685Ne discute ora Y. BLEYVELD, *Il potere delle donne / The power of women*, in *Cranach. L'altro*

immancabilmente lineamenti specifici che ci si aspetterebbe di incrociare passeggiando per Weimar o per una qualunque città danubiana. Al cospetto di tali realizzazioni è viva l'impressione che vi sia stata una progressiva contaminazione dei generi per cui il ritratto – e si tratta di figure sempre in posa con gli occhi puntati sull'osservatore – ha avuto la meglio sulla pittura narrativa di stampo religioso, isolandone alcuni protagonisti a icone dell'evento e relegando gli altri a uno spazio che, giocoforza, ora si trova fuori da quello pittorico. Erode e la sua compagna, destinatari del trofeo esibito dalla ragazza, si collocano infatti idealmente di fronte a lei e vanno a coincidere di volta in volta con lo spettatore tramite uno stratagemma, dispiegato al massimo livello possibile, atto a coinvolgere chi guarda. La vicenda, solamente evocata, non si conclude nei limiti della tela: la testa sta per essere offerta “fuori”, e chi la riceve è complice silenzioso di quanto sta osservando.

Il tono resta però lieve, non vi è mai dramma: l'unica tensione percepibile è la vena perversa che si istituisce tra una resa artistica tanto ricercata – colpiscono al solito il grande realismo dei dettagli e la splendore dell'insieme coloristico – e gli aspetti e le ragioni che si saldano a una morte per atto brutale. Come se ci si trovasse di fronte a una giovane donna, ben vestita e aggiornata sulle mode del tempo, che si trova catapultata per caso in un contesto tragico. La quale, a dispetto della situazione, non perde la sua aria contemplativa. È stato giustamente notato, a riguardo della testa mozzata, come “la sua funzione di attributo iconografico annulla la qualità di trofeo ostentato”:⁶⁸⁶ il racconto biblico si fa mero pretesto per mettere in scena *altro*, che a questo punto ci si aspetta possa alludere e contestualizzarsi in un diverso universo di senso. Le Salomè appena richiamate – sorridenti, allusive, ingenue, vagamente arroganti, quando non a volte stranamente apatiche – si dichiarano colpevoli, ma non del crimine gravissimo che portò, per istigazione, alla decapitazione del Battista. Il loro errore, al massimo, può concretizzarsi nell'essere state responsabili, in quanto immobili spettatrici, di un gesto criminoso. L'orizzonte semantico, decontestualizzato al massimo, al cospetto di queste realizzazioni pare ora parlare non più la lingua della fede ma quella, più leggera sebbene non meno impegnativa o coinvolgente, del sentimento amoroso che, proprio per sua natura, investe tratti personali fino ad autorizzare l'inserimento di un volto specifico

rinascimento / A different Renaissance, cit., pp. 75-85.

686Cranach. *L'altro rinascimento / A different Renaissance*, cit., p. 228.

all'interno di un tema dal valore universale.⁶⁸⁷ Dell'episodio evangelico si recuperano gli elementi funzionali alla narrazione di una storia nuova: servendosi di una meta-pittura dal tono leggero, ci si poteva permettere di far cadere le barriere tra la rievocazione della finzione sacra messa in scena e la realtà (il volto caratterizzato della protagonista).⁶⁸⁸

Al pari di Salomè, Cranach e i suoi seguaci furono autori di una serie ancor più nutrita di immagini che recuperando una diversa figura femminile, calata anch'essa nel contesto cortese delle corti di primo Cinquecento, ritesse trame che, mantenendo nel riferimento testamentario il richiamo primo (quasi ad "allestire" l'ambiente), si servono poi di una sceneggiatura alternativa, declinata ogni volta in ragione a logiche diverse e private. Basti a riguardo osservare le tante versioni della *Giuditta trionfante*, corredate di spada e "ambiguo" vassoio su cui posare la testa del generale vinto: da quella del museo di Berlino (*fig. 129*) alla tela ora al Metropolitan di New York (*fig. 130*), passando per le repliche con varianti di Kassel (*fig. 131*)⁶⁸⁹ e del Kunsthistorischen di Vienna (*fig. 132*). La tradizione "sotterranea" di stampo amoroso, evocata da Panofsky in relazione alla vicenda della *Salomè* di Tiziano, e il parallelo rifiuto da parte della chiesa riformista di accettare tra i suoi testi il *Liber Iudith* possono, in qualche misura, ricollegarsi alla libertà semantica e di rimontaggio di diversi elementi, rispetto a un canone ufficiale e quindi religioso in senso stretto, rivendicata in opere di questo tipo.⁶⁹⁰ In tutte le versioni Giuditta veste dei guanti alla moda ma non può scostarsi da un contatto "pericoloso" (in alcuni casi passa proprio le dita tra i capelli del martire) con la testa mozzata in primo piano. La memoria corre subito alla tela del cadorino e alla

687Recuperando di fatto quella tradizione di origine medievale, e diffusasi anche in Germania e nelle Fiandre almeno a partire dalla fine del Duecento, che ruota intorno al tema delle astuzie delle donne e al loro subdolo potere (soprattutto in un contesto amoroso); cfr. BLEYVELD, *Il potere delle donne / The power of women*, cit., p. 76.

688"Visivamente sono analoghe ai tanti ritratti di donne a mezza figura dipinti da Cranach", cfr. *ivi*, p. 82.

689Sulla tavola, si veda la scheda di Joachim JACOBY in *Cranach. L'altro rinascimento / A different Renaissance*, cit., p. 231, n. 31. Il tema era stato affrontato in questa prospettiva anche in J. BIALOSTOCKI, *Judith: the story, the image, and the symbol. Giorgione's painting in the evolution of the theme*, in *The message of images. Studies in the history of art*, Vienna 1988, pp. 113-133:123-129, e rubricato sotto la categoria di "La Judith de Luther" anche da J. ANDERSON, *Judith*, traduzione dall'inglese di B. Turle, Parigi 1997, pp. 48-52.

690ANDERSON (*Judith*, cit., p. 73) sottolinea come queste dame, tutte diverse tra loro, abbiano invariabilmente le mani nude o guantate ma medesimo si presenti il gesto nel presentare la testa mozzata. Parimenti Oloferne sembra esibire sempre gli stessi lineamenti ed elementi caratteristici (la barba e i baffi).

frequente contaminazione tra le due figure femminili: il dettaglio di certo inserisce un elemento stranianti all'interno dell'iconografia canonica. Sebbene infatti la produzione in serie, replicata verosimilmente in risposta a un'esigenza di mercato, incontrasse il gusto di una specifica committenza, risulta difficile credere che alla base di tali realizzazioni si usi la maschera religiosa solo quale pretesto per inserirvi un ritratto femminile, che poteva benissimo – come Cranach stesso ha dato prova in più di un'occasione di saper fare – essere realizzato di per sé. Se un ammonimento contro la ricchezza – sfrontatamente esibita nell'eccessiva quantità di gioielli e nella volgare (perché smodata, sebbene consona alle logiche insite in un ritratto) messa in mostra del proprio benessere economico – può facilmente adombrarsi in opere di questo tipo, l'inserimento di una testa mozzata richiama evidentemente altro. L'eterno conflitto da *virtus* e *voluptas* è immancabilmente più sfaccettato.

Come le eroine di Cranach, molte Giuditte che affollano la pittura rinascimentale italiana dall'inizio del Cinquecento fino alla prima metà del Seicento, portano scolpiti nei volti (particolari, specifici, diversi l'uno dall'altro, lontani da un'aura ideale) oltre ai tratti anche le ragioni del loro gesto, reale o metaforico che fosse. A costoro conviene guardare per capire come, in fondo, la contaminazione con la figura di Salomè non fosse così inspiegabile e quanto le due donne condividessero ruoli, aspettative e fini, apparentemente lontani dal richiamo altissimo alla fede.

III.6.2 Giuditta e le cacciatrici di teste rinascimentali

Un passo indietro.

In mancanza di un vassoio per esibire o trasportare la testa del nemico vinto, all'altra figura femminile per eccellenza con capo mozzato, ovvero Giuditta, non restava che esibire il trofeo tenendolo stretto per i capelli. È questa la soluzione adottata da alcune dame, in veste della vedova israelitica, nel momento in cui si mettono in posa per celebrare, volitive anche nel gesto, il loro trionfo.

Se Salomè e la madre sono complici nell'assassinio di un innocente, reo solo di aver predicato contro la cattiva condotta della loro famiglia, ben diverso destino avvolge il profilo di Giuditta. Intorno alla sua vicenda – per certi versi straordinaria, senza dubbio

razionale, temeraria e quindi *esemplare* – si è costruito nei secoli un immaginario di rimandi alti e *altri*, tutti nel segno della virtù e dell'eroicità. In lei è stata vista una prefigurazione della Vergine stessa che sconfigge il Demonio e doma il Male, incarnati nello specifico nelle vesti e negli atteggiamenti di Oloferne.⁶⁹¹ In Giuditta, *miles Christi*, si è riconosciuta pure un'immagine della Chiesa stessa, impegnata a combattere e vincere contro le eresie.⁶⁹² Non solo: la sua prontezza di decisione e la sua caparbia l'hanno eletta, sebbene all'interno di una società patriarcale e quindi orientata giocoforza sulla preminenza dell'aspetto maschile, a riferimento "guida" per molte devote. Senza per questo rinunciare ai forti richiami alla castità, alla *pudicitia* e all'umiltà che da sempre ne sostanziano la natura e lo *status* di vedova.⁶⁹³ La figura portatrice di spada per eccellenza, nei repertori di immagini medievali e rinascimentali, è la *Giustizia*: altro rimando frequente e consono al profilo dell'eroina di Betulia, impegnata in prima persona, ma coadiuvata dall'aiuto di Dio, nell'ardua impresa di ristabilire la pace nel Vicino Oriente antico. La fonte prestigiosa, autorevolissima, per tali letture è, accanto al libro deuterocanonico a lei dedicato, il *corpus* degli scritti che si fa risalire ai Padri della Chiesa: all'unisono – da sant'Ambrogio ad Agostino passando per Girolamo – ne sono state proclamate le virtù e cantate le lodi consegnando, al Medioevo prima e all'età moderna poi, un'immagine e un bagaglio semantico in grado di resistere per secoli.⁶⁹⁴

691A partire proprio dalle parole di san Gerolamo nella prefazione al *Libro di Giuditta*: "Accipite Judith viduam, castitatis exemplum, et triumphali laude. Perpetuis eam praeconiis declarate. Hanc enim non solum feminis, sed et viris imitabilem dedit, qui castitatis eius remunerator. Virtutem ei talem tribuit, ut invictum omnibus hominibus vinceret, et insuperabilem superaret" (*Patrologia Latina* 29, coll. 37-39). Questa lode all'unisono, riscontrabile all'interno della tradizione che fa capo ai Padri della Chiesa, resta immutata anche di fronte alle perplessità sollevate dalla riforma protestante. Per una panoramica della diversa recezione del *Libro di Giuditta* si rinvia a E. CILETTI-H. LÄHNEMANN, *Judith in the Christian tradition*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, cit., pp. 41-65. Per un riflesso letterario di tale aspetto, che elegge nel contesto di inizio Seicento Giuditta quale "seconda" Maria, si veda invece L. CARPANÈ, *Da Giuditta a Giuditta. L'epopea dell'eroina sacra nel Barocco*, Alessandria 2006, pp. 9-65.

692Individuando, di conseguenza, in Oloferne un emissario del diavolo, una figura orgogliosa e idolatra, quasi prefigurazione a propria volta dell'Anticristo.

693"Siccome hai amato la castità e dopo tuo marito non hai conosciuto altro uomo, così la mano del Signore ti ha sorretto e perciò sarai benedetta in eterno": cfr. *Giuditta* XV, 11. La figura di Giuditta viene associata a quella dell'*Humilitas* anche in ambito medievale: le si ritrova infatti insieme nel foglio 34v. dello *Speculum Virginum*, conosciuto in più versioni e datazioni che risalgono tuttavia tutte all'inizio del XII secolo, a istituire un parallelo chiaro con la castità, il ruolo di virtuosa vedovanza e, in ultima istanza, il profilo della Vergine quale modello altissimo da imitare. A riguardo si legga ora E. BAILEY, *Judith, Jael and Humilitas in Speculum Virginum*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, a cura di K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann, Cambridge 2010, pp. 275-290.

694Cfr. CILETTI-H. LÄHNEMANN, *Judith in the Christian tradition*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, cit., pp. 41-65.

E così ancora nel Cinquecento e agli albori del Barocco. Eppure tali aspetti non sembrano predominanti, almeno a prima vista, in una serie di opere in cui verosimilmente vi compaiono delle dame impegnate a vestirne i panni. Quasi che in un contesto tutto intessuto di luce e virtù, entrambe diretta emanazione della fede, si siano talvolta insinuate delle ombre, a incrinare un quadro all'apparenza perfetto. E che le realizzazioni pittoriche non abbiano fatto altro che registrare tale situazione. È possibile cioè, anche partendo dalle immagini, rinvenire una narrazione della storia di Giuditta che, parallela e minoritaria rispetto al canone tradizionale, si nutre di voci contrarie e di allusioni a un ruolo ricoperto dall'eroina per certi versi sospetto e ambiguo. Tali spunti possono giustificare, almeno in parte, un riferimento a contesti che – evadendo il piano altissimo della religione, lasciato sullo sfondo, per calarsi in dimensioni molto più umane – autorizzano e incoraggiano immagini (soprattutto ritratti, nati con uno scopo ben preciso) in cui la donna vi compare sorridente, compiaciuta, quasi frivola nell'esibire il suo macabro trofeo. È pleonastico sottolinearlo ancora una volta, ma si tratta di occorrenze nelle quali istanze personali, differenti in ogni caso preso in considerazione, devono aver avuto la precedenza, finendo per piegare ai propri scopi narrazioni pittoriche solitamente concepite con diverse aspettative. Come se tra il nucleo, e il lessico, proprio dell'episodio del passato e invece le esigenze pressanti della società coeva si fosse a un certo punto creato uno scarto linguistico e concettuale. Una discontinuità non di superficie e abile a presentarsi di volta in volta in modo nuovo e originale. In un contesto siffatto, va da sé, la maschera non ha fatto altro che enfatizzare, caricandola, tale tensione espressiva.

Al cospetto delle immagini realizzate da Cranach e dalla sua bottega si è giustamente parlato di visualizzazione, a cui non sono estranei intenti morali, delle cosiddette “astuzie delle donne”: quel potere tutto al femminile di sedurre, portando alla perdizione, uomini retti e savi che diventa emblema esso stesso dei pericoli dell'amore e delle sue manifestazioni.⁶⁹⁵ Come detto, non solo nelle regioni danubiane ma anche altrove è possibile registrare qualcosa di analogo. Un *mix* esplosivo d'indiscutibile bellezza, coraggio fuori dalla norma, scaltrezza e menzogna piegate a fini personali, sembra accomunare i ritratti di donne “in veste di” Giuditta al Nord come al Sud delle

⁶⁹⁵Evocate recentemente anche in BLEYEVELD, *Il potere delle donne / The power of women*, cit., p. 75.

Alpi. Immagini nelle quali, alla luce di un'innegabile evidenza visiva a cui si accompagnano letture che si discostano dal testo biblico, è possibile cogliere un'eco, di natura non meramente formale o stilistica, con quanto Aby Warburg a inizio secolo aveva intuito nelle sue ricerche intorno alle figure femminili con capo mozzato. Il contesto di riferimento, non va dimenticato, è la Firenze neoplatonica della prima metà del Quattrocento.

Dalle cacciatrici di teste: Giuditta, Salomè, la menade, attraverso al Ninfa-portatrice di frutta, la Fortuna, l'Ora di autunno, alle dispensatrici d'acqua, Rachele al pozzo, le donne che spengono il fuoco all'incendio di Borgo...⁶⁹⁶

Gli interrogativi che Ernst Gombrich pone, puntualmente, a commento del passo del collega allargano la prospettiva d'osservazione e offrono un punto di vista nuovo sul quale innestare il ragionamento.

Non era forse rilevante che tanto Salomè quanto Giuditta fossero modellate su questo stesso tipo? E la "Ninfa" non era effettivamente l'immagine di una cacciatrice di teste travestita?⁶⁹⁷

Ciò che viene suggerito in queste brevi righe – poco più di un felice spunto – è la possibilità d'intravedere, nelle fattezze di Giuditta e per certi versi anche in quelle di Salomè, un recupero conscio dal repertorio iconografico antico attraverso il filtro offerto direttamente da due delle sue protagoniste preminenti: la ninfa e la menade.⁶⁹⁸ Affidarsi, in pieno Rinascimento, all'antichità che della riscoperta consapevole della misura e della dimensione classica aveva fatto una bandiera, voleva dire poter avvalersi di uno strumento atto a conferire autorità alle proprie realizzazioni, oltre a poter esaltare ai massimi livelli la grazia delle figure femminili rappresentate. Tuttavia, al cospetto di

⁶⁹⁶È possibile leggere la citazione di Warburg (originariamente in *Grundbegriffe*, Notizbuch, II, 1929, p. 82) in E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983 (ed. orig. London 1970), p. 244.

⁶⁹⁷*Ibidem*.

⁶⁹⁸Apparentemente la prima ricezione sistematica di questo spunto, applicata alle immagini criptiche di Giuditta, si ha con J. ANDERSON, *The head-hunter and head-huntress in italian religious portraiture*, cit., pp. 60-69: 60, cui si rimanda anche per una panoramica di alcuni casi di autoritratti con teste mozzate (definiti nel testo, tramite doppio aggettivo, *disguised allegorical portrait*).

Salomè che si mostra quale affascinante dispensatrice di morte e di Giuditta, emblema della donna ardita e trionfante, la ripresa doveva contare anche su altri aspetti oltre a quelli legati al retaggio dato da una “figura retorica”. Se a un primo sguardo è infatti facile scorgere, adombrato nelle forme della regina israelitica, il profilo della ninfa in movimento – e quindi il panneggio fluido, i capelli sciolti o disordinati, i nastri e i veli svolazzanti intorno al corpo – il suo incedere sicuro la qualifica come colei che possiede in aggiunta anche il passo seducente della “cacciatrice di teste”. È qui che entra in gioco, accanto alla ninfa (oggetto prediletto degli studi di Warburg), la più ambigua menade. E con lei, al contempo, un nuovo modo di guardare anche alla sua compagna di seduzione. Va sottolineato subito come non si tratti, in questo frangente, del recupero di una prassi criptica nata nell’antichità (greca e romana) e ripresa, con il portato della maschera, nell’età moderna. La “memoria” significativa, che travalica le epoche e riemerge prepotente nel Quattrocento fiorentino, concerne solo una formula stilistica – e retorica, nel momento in cui si fa veicolo di trasmissione di sentimenti mediante i gesti – che viene adattata su di una soluzione criptica che esiste di per sé. In altri termini, in un ragionamento che si muove sul confine labile tra forma e sostanza, si sarebbe tentati dire che il camuffamento, in talune circostanze, si fa doppio e finisce per investire tre profili di donne: la dama reale (quella che presta il volto per il ritratto) diventa Giuditta o Salomè (la figura narrativa che si va a reinterpretare); la quale a propria volta aveva precedentemente mutato aspetto, tramutandosi in – o vestendo i panni di – una ninfa/menade, assumendone quindi richiami e significati quasi primordiali. La definizione di “cacciatrice di teste” ben si sposa con entrambe le figure femminili prese in esame e con una possibile lettura *altra*. Non si tratta solo di “tagliatrici” materiali (Salomè non fu coinvolta in prima persona nell’uccisione del Battista), ma più in generale di profili di donne decise e carismatiche, disposte a tutto pur di portare a termine la propria impresa e ottenerne il maggior guadagno possibile. Non si sta più ovviamente nemmeno argomentando sulla salvezza di un popolo tramite uno dei suoi più illustri esponenti e nemmeno di un conflitto allegorico tra ortodossia ed eterodossia. Se di guerra ancora si tratta, essa lo è ora fra i due sessi, in un gioco di società, di linguaggio cortese e relazioni personali in cui ognuno ricopre il proprio ruolo e si cala nella maschera più efficace. A bene vedere, quindi, l’immagine della “cacciatrice” ha un

corrispettivo – che sebbene situato dal lato opposto della barricata si muove nel medesimo campo semantico – nella metafora del “perdere la testa” per amore, richiamato in merito al travestimento di Tiziano alla Galleria Doria Pamphilj.

Va da sé che, in un tale slittamento semantico, riguadagna credito anche quella tradizione misogina e mai veramente sopita per cui le donne sono esseri sinistri, subdole e astute, disposte a tutto pur di ottenere non tanto il sentimento dell’amato quanto ricchezze, soldi, benessere. Per il tramite di Giuditta, si fa strada la possibilità di rovesciare l’immagine, capovolgendo il portato morale insito in alcune sue azioni (in ultima analisi, quindi, trasformando le sue virtù in vizi): la maschera cala su una femmina avvolta in un’aurea fatale che dissipa e distrugge in quanto naturalmente portata al tradimento, all’ipocrisia, alla scaltrezza (declinata a un uso cattivo). Dalle “cacciatrici di teste” alle “cacciatrici di dote” il passo è breve e trova velatamente espressione anche in alcune delle realizzazioni prese in esame, abili nel mescolare alcuni di questi aspetti di natura apparentemente diversa.

Se dal rifarsi alla ninfa l’eroina biblica poteva ricavare una vitalità intensa, data da una combinazione intrigante di saldezza morale e seduzione mondana, dalla menade derivava invece quell’afflato, l’*enthousiasmos* classico (e quindi pagano), che la spingeva a muoversi se necessario anche con ferocia, tramutando lo slancio profano in ardore cristiano. La menade, per sua natura, faceva perdere la testa agli uomini ed era dotata di una gestualità esasperata, formula di *pathos* ideale da riprendere e far propria in età moderna. Da questo punto di vista, la *facies* menadica e violenta della ninfa svolazzante diventa lettura e giustificazione ideale per entrambe le eroine o, meglio, per le donne chiamate a vestirne i panni: Giuditta impugna la spada e vince con le armi dell’attrazione; Salomè a sua volta seduce in modo impuro e diventa complice di un delitto.

Il capovolgimento tuttavia non si esaurisce qui. La tensione e il conflitto, irrisolto e difficilmente spiegabile in prima battuta, dell’opposizione tra Bene e Male, sfocia ora in un altro inatteso punto di vista. Salomè, per capriccio lussurioso (suo e della madre) finisce per far decapitare un Giusto; ma appare immancabilmente malinconica, triste, in cerca di riscatto. Al contrario Giuditta, che ha tutte le carte in regola per vestire i panni virtuosi del giusto, è l’eroica cacciatrice di teste che decapita il nemico per salvare il suo

popolo, ma esagera fino a compromettere il proprio ruolo. Per lei, che incarna alla perfezione il ruolo della *femme forte* il rischio di diventare una *femme fatale* – definizione ottocentesca, che però ben si sposa con le immagini presentate, con tutti i risvolti che questo comporta – è reale e innegabile.⁶⁹⁹

Questa linea parallela, tracciata per ora in modo solo sommario, sovente si mescola sulla tela con quella “ufficiale”. E benché trovi riflesso nelle realizzazioni pittoriche, nasce verosimilmente altrove. La letteratura del Cinque e Seicento restituisce infatti un quadro vivo e sfaccettato che consta di componimenti, sia in rima che in prosa, gravitanti attorno alla figura dell’eroina biblica.⁷⁰⁰ Se il punto di partenza restano le parole chiare e incontrovertibili dei Padri della Chiesa, versi e drammi al pari della trattatistica – soprattutto quella sulle donne e il loro posto nella società – restituiscono un profilo più articolato dell’eroina atto a coglierne alcuni lati meno noti, a enfatizzarne altri o ancora a suggerire interpretazioni poco allineate. Per certi versi, è la voce letteraria (non più solo quella delle biografie d’artista) a candidarsi quindi a diventare disciplina guida per una corretta lettura del messaggio insito in tali immagini.⁷⁰¹ Va

⁶⁹⁹Il richiamo classico, legato all’immaginario letterario e iconografico del XIX secolo, è a M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 2014 (ed. orig. Firenze 1930), in particolare il capitolo V (*Bisanzio*, pp. 247-358). Sul tema, soprattutto per l’ambito fiammingo, si veda BIAŁOSTOCKI, *Judith: the story, the image, and the symbol. Giorgione’s painting in the evolution of the theme*, cit., pp. 123-129. Utilizza l’espressione, contestualizzandola con le biografie di alcune artiste bolognesi alle prese con la figura di *Giuditta*, anche V. FORTUNATI, *Frammenti di un dialogo nel tempo: Elisabetta Sirani e le donne artiste*, in *Elisabetta Sirani “pittrice eroina” 1638-1665*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 2004-2005), a cura di J. Bendini, V. Fortunati, Bologna 2004, pp. 19-39: 34-36.

⁷⁰⁰Per un inquadramento generale sulla tematica dello sviluppo dell’eroina biblica nella letteratura si rinvia, *in primis*, a L. BORSETTO-P. COSENTINO, *Il tema di Giuditta nella letteratura europea del Rinascimento. Linee per un progetto di ricerca*, in *Letteratura italiana, letteratura europea*, Atti del Congresso (Padova-Venezia 2002), a cura di G. Baldassarri, S. Tamiozzo, Roma 2004, pp. 183-193; P. COSENTINO, *L’ambiguo potere della virago. Giuditta fra trattatistica e tragedia nel Cinquecento italiano*, in *Roma donne libri tra Medioevo e Rinascimento*, Roma 2004, pp. 385-407, CARPANÈ, *Da Giuditta a Giuditta. L’epopea dell’eroina sacra nel Barocco*, cit., e P. COSENTINO, *Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)*, in «Between», rivista on-line, III, 2013, 5, pp. 1-14.

⁷⁰¹Malgrado il nome di Giuditta non vi compaia mai esplicitamente il suo spirito, ma soprattutto una certa idea dell’universo femminile che aveva preso piede (anche letterario) nel Medioevo, aleggia tra le pagine del *Corbaccio* di Boccaccio (redatto verosimilmente intorno alla metà del Trecento). Sotto il velo di un racconto dal sapore autobiografico, lo scrittore convoglia infatti tutti gli schemi e le prese di posizione misogine tipiche della sua epoca, destinate a una tradizione che si propaga ben oltre la Rinascenza. È difficile non scorgere infatti nel profilo della “malvagia vedova” non solo la proiezione di tutti i difetti femminili ma al contempo un riflesso del lato meno nobile che una parte dei pensatori riteneva di poter scorgere anche nell’eroina di Betulia. Le fonti a cui attinge Boccaccio sono di natura diversa e vengono pertanto convocate a sostegno della sua posizione sia le satire di Giovenale che i trattati della dottrina patristica. Il fine appare chiaro già dalle prime righe: elencare e argomentare in

precisato subito come solo in un caso, celeberrimo, sia possibile istituire un collegamento diretto e incontrovertibile tra componimento letterario e opera pittorica. Resta innegabile tuttavia come dalle pagine scritte emerga una serie di suggestioni a restituire un quadro, attorno alla figura femminile in generale e a quella di Giuditta in particolare, ben più sfaccettato rispetto alla vulgata biblica e alle sue esegesi. Ma soprattutto, per taluni frangenti, estremamente tangente a quanto la pittura ha saputo restituire.

Con dei doverosi e ineluttabili distinguo. Un esempio può servire a chiarire tale problematica. Vi sono aspetti oltremodo interessanti, quali l'eloquenza efficacissima e al contempo pericolosa di Giuditta, sui quali molto si è discusso al fine di smussare, almeno un po', quella patina di santità che ne avvolge il profilo. Già nel testo biblico questo talento viene sottolineato, proprio al margine del primo incontro tra vittima e carnefice.

Le parole di lei piacquero a Oloferne e ai suoi servi, i quali tutti ammirarono la sua sapienza e dissero: «Da un capo all'altro della terra non esiste donna simile, per la bellezza dell'aspetto e il senno della parola».⁷⁰²

Se il “bel parlare”⁷⁰³ dell'eroina è immagine e simbolo degli artifici della retorica la quale, mossa da *virtus*, risulta arma fondamentale per sconfiggere il proprio nemico,⁷⁰⁴

merito ai difetti delle donne, ai suoi occhi davvero molteplici e gravi. Si spazia dall'esibizione di una bellezza che è solo artificiale a un eccessivo attaccamento ai soldi (che si tramuta poi in avarizia); dalla non sincerità (si vedano le lacrime) destinata a tramutarsi in dissimulazione, fino all'abbandonarsi in modo sfrenato ai piaceri del corpo. Va precisato subito: non vi sono tangenze piene con quanto troverà spazio nelle tele, e per di più in veste criptica. Eppure sembra di respirare in taluni passi (che si richiameranno nel testo) la stessa atmosfera che restituiscono, al pari delle immagini, le proposte letterarie nate tra Cinque e Seicento a sancire un passaggio ininterrotto di tale avversione verso il genere femminile attraverso i secoli. Ma soprattutto a sostanziale la possibilità di scorgere in Giuditta – che rappresenta di fatto il prototipo della vedova – aspetti riprovevoli da condannare. Per un inquadramento dell'opera si veda la premessa a G. BOCCACCIO, *Il Corbaccio*, a cura di T. Nurmela, Helsinki 1968, pp. 7-21; sulla letteratura misogina, a partire proprio da Boccaccio, si legga invece il contributo di P. COSENTINO, *L'invettiva misogina: dal Corbaccio agli scritti libertini del '600*, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Atti del convegno (Roma, Fondazione Marco Besso, 16 aprile 2015), a cura di G. Crimi, C. Spila, Roma 2015, pp. 29-49.

⁷⁰²Giuditta 11, 20-21.

⁷⁰³L'espressione, come si vedrà in seguito, è in PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, III, 54.

⁷⁰⁴Su tale aspetto si legga E. REFINI, “*Con bel parlar*”. *Il fascino ambiguo di Giuditta* figura eloquentiae tra Petrarca e Possevino, in *Le donne della bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del convegno (Verona, 2009), a cura di R. Gorris Camos, Fasano 2012, pp. 275-

l'abilità le si poteva rivoltare contro in una società in cui l'esercizio della parola a fin di bene era prerogativa solo maschile.⁷⁰⁵ Proprio la possibilità di rovesciarne l'immagine in relazione a tale aspetto, capovolgendo il portato morale insito in alcune sue azioni (e quindi in ultima analisi trasformando le virtù in difetti, se non colpe), è quanto si propone di fare Giuseppe Passi, allo scadere del Cinquecento. Il suo testo – un concentrato di luoghi comuni e di spicciola misoginia – non può esimersi dal trattare anche la figura di Giuditta e in particolare la sua tanto celebre menzogna a fin di bene. La stessa, non si dimentichi, che sant'Ambrogio aveva chiarito in termini di “liceità della bugia” e Giovanni di Salisbury definito, a propria volta, “pia simulatio”.⁷⁰⁶ La frode femminile, che trovava espressione nel richiamo alla sirena ammaliatrice, si poteva realizzare anche con questi mezzi e portare grandi patimenti all'uomo.

Le bugie di Giuditta non sono iscusate da Dottori, né dalla scrittura, anzi Scoto non vuole iscusarla del tutto, perché quanto poté s'abbellì, e s'adornò, e dice egli che il provocare altrui a peccar mortalmente, è peccato mortale.⁷⁰⁷

Agli occhi dell'autore, le bugie restano tali a dispetto dei contesti: non possono essere scusate in quanto rappresentano peccato mortale e Giuditta finisce così a ingrossare le fila delle “Donne Linguacciate, Ciarliere, Maldicenti, Mormoratrici, Mentitrici, Bugiarde et Mordaci”⁷⁰⁸ in un ipotetico catalogo atto a classificare tutto il genere femminile. Dal punto di vista di uno scrittore maschilista, le mancanze di Oloferne rappresentano ovviamente poca cosa a confronto con il potere distruttivo esercitato dalla donna.

Proprio tale caso, al netto di una lettura in senso positivo o meno, può essere emblematico di una difficoltà piuttosto ovvia nel rendere su tela alcuni aspetti

286.

705A riguardo Boccaccio non mancherà di stigmatizzare le eccessive parole delle donne, a cui rimprovera un “berlingare” che “se la natura avesse voluto, come elle si fanno a credere, per altro modo loro avrebbe limitato il cinguettare”. Cfr. BOCCACCIO, *Il Corbaccio*, cit., p. 80, n. 252.

706Il rapporto tra bugia e verità, in merito alla missione di Giuditta, viene analizzato anche da COSENTINO, *Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)*, cit., pp. 1-14: 2-3.

707Il volume vide la stampa nel 1599, e godette di alcune fortunate ristampe nei decenni successivi. Il passaggio su Giuditta, nell'edizione consultata, è in G. PASSI, *I donneschi difetti*, Venezia, appresso Vincenzo Somascho 1618, p. 210.

708Ivi, pp. 200-215.

fondamentali della vicenda quali, per l'appunto, la capacità retorica. Anche servendosi di metafore o simboli di altro genere. All'epoca vi erano naturalmente repertori che, al pari dell'*Iconologia* del Ripa, offrivano ai pittori una "grammatica gestuale" ricchissima e, per certi versi, esaustiva in rapporto a ogni esigenza di *performance* oratoria. Tra questi merita di essere ricordata almeno *L'arte de' Cenni* del rodigino Giovanni Bonifacio, edita nel 1616: non perché esista, sfortunatamente, un dipinto a cui ancorare le indicazioni dell'autore, ma per la frequenza con cui l'eroina vi compare.⁷⁰⁹ Tuttavia, se appare scontato rinvenirla nei passi dedicati al cilicio e ai suoi significati di mortificazione (*Cinger i lombi co 'l cilicio*),⁷¹⁰ così come nelle annotazioni relative alla sua bellezza e allo stupore che questa provocava (*Riguardar con stupore e Ammirar, et esser ammirato*),⁷¹¹ più interessante è annotare il silenzio in merito alla sua celeberrima abilità retorica e al modo in cui trovava espressione gestuale. In Bonifacio, l'unica occasione in cui Giuditta parla, e lo fa per il tramite del "Mover le labra", è nel momento della preghiera, solitaria e assorta, che l'eroina rivolge a Dio invocandone l'aiuto. Tra gli esempi edificanti, chiamati a testimoniare l'importanza di affidarsi completamente alla fede, l'autore ne registra il successo se "ben dimostrò Iddio essergli grate le orationi di queste sante donne".⁷¹²

Un tentativo di dare visibilità a tale aspetto preminente nella figura della donna, e fondamentale per il buon esito della sua impresa, è forse rintracciabile in uno dei pannelli, attribuito alla bottega di Paolo Veronese, che si conservano all'Ashmolean Museum di Oxford. Giuditta, al centro della scena, si adopera per convincere gli anziani del buon esito che può scaturire dal suo piano e, nel farlo, solleva l'indice della mano

709 Per un inquadramento sull'autore e l'opera si rimanda a S. GAZZOLA, *L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Verona, ciclo XXI, relatore E.M. Dal Pozzolo, 2010.

710 *Ivi*, p. 519.

711 *Ivi*, pp. 199-200, 208-209.

712 "Questo moto delle labra dà segno di voler parlare, perché così si fa quando alcuna cosa si vuol dire [*Salmi* 50, 17]: «Domine labia mea aperies, et os. Della vedovella Giuditte dice la *Scrittura* [*Giuditta* 13, 6]: «Stetit Iudith ante lectum, orans cum lachrymis, et labiorum motu in silentio»: et di Anna madre di Samuele, la quale essendo sterile, et pregando il Signore, che la rendesse feconda [*Libro Primo dei Re* 1, 13] «loquebatur in corde suo, tantumque labia illius movebantur, et vox penitus non audiebatur». E ben dimostrò Iddio essergli grate le orationi di queste sante donne; poiché all'una concesse il trionfo del decollato Holoferne, et all'altra la gloria d'esser madre di così gran profeta. Persio disse ch'era atto di voler orare all'usanza de gli hypocriti [*Persio, Satire*, 5, 184]: «Labra movens tacitus recutitaque sabbata palles». Di che spesse volte d'è Iddio lamentato nelle scritture sacre dicendo [*Isaia* 29, 13; *Matteo* 15, 8; *Marco* 7,6]: «populus hic labiis me honorat, cor autem eorum longe est a me».», *ivi*, pp. 235-236, con i passi e le relative fonti colte citate dal Bonifacio.

destra verso l'alto.⁷¹³ In tal modo dichiara la propria totale sottomissione a Dio e al suo volere ma al contempo replica un gesto che pure alludeva, piuttosto chiaramente, all'argomentare all'interno di un confronto, con lo scopo d'insegnare.

Purtroppo niente di tutto ciò si ritrova nelle immagini *in disguise* che si prenderanno in considerazione. Ma per un tassello che si perde, se ne guadagnano, e in profondità, tanti altri che invece potevano trovare agilmente espressione tramite forma e colori. Basti pensare al continuo riferimento alla bellezza, alla capacità seduttiva, alla castità che si mescola con il lusso, al fine di presentare una delle figure più a tutto tondo della storia biblica e – almeno così veniva percepita nel Rinascimento – uno dei modelli, con alcune accortezze, per ogni donna di “elevato sentire”.

La commistione fra letteratura e iconografia può infine aver ispirato, oltre alla presentazione “mascherata” di Giuditta, anche le rese per riflesso, ogni volta così diverse, dei suoi comprimari: Oloferne ed Abra. Si trattava in ultima analisi della capacità degli scrittori rinascimentali di isolare dei nodi dal racconto biblico, che ben si sposavano di volta in volta con le esigenze sociali e la sensibilità dell'epoca, per lavorarvi tramite riscrittura o semplice commento volto a dare forza alla propria argomentazione. Alcuni di tali nuclei con le rispettive letture, a ben vedere, possono trovare degli originali paralleli in pittura.⁷¹⁴

713I sei pannelli, datati intorno al 1560, vengono ragionati in questa prospettiva da ANDERSON, *Judith*, cit., pp. 37-41. Sull'indice sollevato, con il valore di “gesto del discorso” o “mano parlante”, si veda – con i corrispettivi casi portati a esempio – LA PORTA, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, cit., pp. 69-76.

714Per un inquadramento generale, anche problematico, delle rese iconografiche di Giuditta e della vicenda che la vide protagonista si rimanda a L. TOGNOLI BARDIN, *La Giuditta biblica nelle arti figurative: una ricerca*, in «Arte Cristiana», n.s., 83, 1995, pp. 219-226; ANDERSON, *Judith*, cit.; F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze 2000, e C. LUCAS FIORATO, *Giuditta o la politica delle ombre. Sulla fruizione figurativo-letteraria del Liber Iudith nel Rinascimento*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere*, Atti del seminario di studio (Padova, 10-11 dicembre 2007), a cura di L. Borsetto, Padova 2011, pp. 35-61. Accanto a questi contributi vanno ricordati quegli interventi che, focalizzati su di una singola immagine di Giuditta, hanno contestualizzato l'opera in esame inserendola nell'ambito figurativo, religioso e letterario che la circonda, fornendo pertanto validi spunti d'indagine anche per le immagini *velate* (richiamate di frequente dagli studiosi). Mi riferisco ai saggi – e alla bibliografia *ivi* citata – di J. DAVIDSON REID, *The true Judith*, in «Art Journal», 28, 4, 1969, pp. 376-387; GORSEN, *Venus oder Judith? Zur Heroisierung des Weiblichkeitsbildes bei Lucas Cranach und Artemia Gentileschi*, cit., pp. 69-81; S. ROMANO, *Giuditta e il Fondaco dei Tedeschi*, in *Giorgione e la Cultura veneta tra '400 e '500*, Atti del Convegno (Roma, 1978), Roma 1981, pp. 113-125; ANDERSON, *The head-hunter and head-huntress in italian religious portraiture*, cit., pp. 60-69, e EAD., *The giorgionesque portrait: from likeness to allegory*, in *Giorgione*, Atti del convegno (Castelfranco Veneto, 1978), Castelfranco Veneto 1979, pp. 153-158; J. BIAŁOSTOCKI, *La gamba sinistra della Giuditta: il quadro di Giorgione nella storia del tema*, in *Giorgione e l'umanesimo*

Anche in questo frangente rispettare, per quanto possibile, uno sviluppo cronologico, aiuterà a cogliere frequenze e fortune di siffatte soluzioni criptiche nelle quali adottare la maschera di Giuditta apparve a committente e artista la soluzione più congeniale ed efficace.

Al pari di altre vicende narrate nella Bibbia, il *Libro di Giuditta*, con il suo sostrato allegorico e moralizzante, viene dalla critica testamentaria considerato oggi più un testo leggendario e simbolico che un resoconto ancorabile a solide verità storiche.⁷¹⁵ Questo aspetto doveva essere chiaro anche agli artisti rinascimentali che vi si adeguarono reagendo di conseguenza. Alla luce di tali premesse, risulta comprensibile pertanto come molte immagini di Giuditta “trionfante” si pongano proprio al confine tra due generi pittorici, mescolandoli spesso tra di loro: il dipinto allegorico e il ritratto di dama. Per la presente ricerca, ovviamente, risultano stimolanti quelli che insistono maggiormente soprattutto sul secondo frangente.

Alcuni studiosi hanno proposto di individuare nel capo mozzato ai piedi della sensuale *Giuditta* di Giorgione, ora all’Ermitage, un autoritratto del pittore.⁷¹⁶ Tale identificazione – anche sulla base di quanto si argomenterà in seguito in relazione al rapporto tra l’artista e la figura biblica di David, nonché sulle circostanze storiche e professionali che impedivano, a quell’altezza cronologica, di ritrarsi nei panni del “cattivo” – va detto subito, appare ingiustificata. Essa tuttavia non ha mancato di esercitare una certa suggestione atta a rivenire tra i colleghi, o quanto meno nell’ambiente vicino al pittore, istanze simili in opere che replicavano il tema o recuperavano, con varianti, soluzioni per noi ora perdute dello stesso maestro.

Se il tentativo, benché circostanziato, d’individuare un doppio ritratto celato nella *Giuditta* di Vincenzo Catena – e quindi, in ultima istanza, una *historia* e una

veneziano, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., I, 1981, pp. 193-220.; ID., *Judith: the story, the image, and the symbol. Giorgione's painting in the evolution of the theme*, cit., pp. 113-131, e quale articolata premessa alle considerazioni sulle tele della pittrice anche M. GARRARD, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian baroque art*, Princeton 1989, pp. 278-336.

715 Sulle tre possibili letture del testo – allegorica, apocalittica e tragica – si veda A. OLIVIERI, *Mitologia e ideologia religiosa nel Cinquecento: Giuditta. L'influenza di Erasmo*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni e riscritture*, cit., pp. 1-10.

716 T. PIGNATTI, *La «Giuditta» diversa di Giorgione*, in *Giorgione*, cit., pp. 269-271, in cui si motiva il riconoscimento sulla base di questioni amorose.

motivazione forte di base ad autorizzare tale doppio inserimento – si palesa piuttosto infondato, nonché debole anche dal punto di vista dell’impatto visivo offerto dal volto tanto ideale della modella in posa per il pittore,⁷¹⁷ qualcosa di segno diverso è possibile rinvenire viceversa, all’incirca negli stessi anni, tra Venezia e la Lombardia. Non a caso, a opera di due pittori imbevuti di cultura giorgionesca e per certi aspetti affini tra loro nella resa della figura femminile.

All’evidenza la stessa donna si è calata nei panni della regina israelitica nelle due tele realizzate da Pordenone, sullo scadere del secondo decennio del XVI secolo, che si conservano rispettivamente alla Galleria Borghese di Roma e in collezione privata milanese.⁷¹⁸ Si tratta di due momenti contigui della vicenda narrata, entrambi parte dell’epilogo trionfante. Nel primo, la dama vista di spalle (mentre però volge la testa di tre quarti verso lo spettatore) sta consegnando la testa del generale alla fida ancella che già l’attende con la borsa aperta (*fig. 133*).⁷¹⁹ Nell’altro, secondo un’iconografia più “classica” che ricalca Catena, viene vista frontalmente: una mano volitiva al fianco, nell’altra la spada in atteggiamento vittorioso, il trofeo in primo piano, sempre in ombra (*fig. 134*). Il taglio di tre quarti, se si discosta dalla tradizionale opzione ritrattistica a mezzo busto, permette al pittore di enfatizzare stilisticamente ma anche al contempo a livello semantico la sua protagonista. La luce infatti è tutta per lei, in entrambe le occasioni: lambisce l’abito (nella versione in collezione privata di un verde acceso a contrastare con le maniche rosse), ne accentua la generosa e prominente scollatura – anche quando si sofferma sulle spalle e la schiena – ma soprattutto ne indaga il volto. E si tratta di un viso tutt’altro che standardizzato, pieno, come matronale è la figura in genere, in cui una bocca piccola si perde a confronto con un naso deciso e un mento

717L’ultima proposta in ordine di tempo si deve a U. DANIELE, *Appunti sulla Giuditta di Catena e su altri ritratti “armati”*, in «Studi Giorgioneschi», 1999, III, pp. 50-60: 57-60. L’autore – sulla scorta di alcune tesi avanzate in merito da Lawner sulla presenza massiccia di meretrici quali assidue protagoniste dei quadri del Cinquecento – propone di identificare il Catena in Oloferne e una sua *màmola* (Rosa da Scardona) in quelli della regina di Betulia. O, in alternativa a tale nome, chiamando in causa altre celebri cortigiane dell’epoca al fine di calare la tela in un’atmosfera amorosa in cui il pittore è vittima di una tresca sentimentale ben tessuta.

718La seconda fa parte della collezione Knoelliker. Accanto a queste realizzazione, Andrea Donati ora ne allinea allinea altre due – quella che si candida ad essere il prototipo oltre a un’ulteriore copia (o variante) – entrambe di ubicazione ignota. Ed assegna tutte e quattro le realizzazioni al pennello di Paris Bordon. A riguardo, si veda DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. 317-318, nn. 94, 94.1 (la tela ora Knoelliker), 94.2, 94.3 (l’opera alla Borghese).

719Sulla tela, proveniente dall’eredità di Olimpia Aldobrandini, si legga L. FERRARA, *Galleria Borghese*, cit., p. 94, e la sintetica scheda in FURLAN, *Il Pordenone*, cit., p. 336, n. A24.

pronunciato. Malgrado il dispiegamento di ornamenti (dagli orecchini agli inserti dell'abito) e una scelta cromatica volta a esaltare l'insieme – in linea con l'aspetto attentamente scelto da Giuditta prima di entrare in scena – la dama non riesce, al netto dei canoni di bellezza del XVI secolo, a camuffare un'evidenza visiva tanto peculiare quanto esteticamente poco gradevole. E nel restituirla appieno il pittore, tralasciando ogni spinta idealizzante, licenzia un'immagine della vedova viva, tangibile, reale. L'impressione di essere di fronte a un ritratto è confortata anche dall'assoluta preminenza concessa all'eroina rispetto al contesto: l'ancella è sullo sfondo, la testa mozzata (in un'occasione pure sovradimensionata) è così in ombra che difficilmente se ne scorgono i contorni. Si vorrebbe tanto conoscere il nome della donna (Una vedova? Oppure più semplicemente, e al contempo per noi in modo misterioso, un'anonima mossa da una personale devozione per l'eroina?), anche per poter ricostruire una storia che quel piglio tanto deciso – nello sguardo e nella gestualità – rivendica a gran forza. Potrebbe trattarsi, a buon diritto, di un'erede dell'altrettanto volitiva figura femminile realizzata a inizio secolo da Tiziano sui muri del Fondaco dei Tedeschi, che interpretazioni discordanti, ma in linea con il profilo fin qui ricostruito, ricollegano alla *Giustizia* così come alla *Pace* quando non alla stessa Venezia (*fig. 135*).⁷²⁰ Far luce sulle ragioni della committenza potrebbe, in futuro, autorizzare interpretazioni che ora si possono solo alludere ma che paiono, con ogni evidenza, parlare una lingua più sentimentale e cortese che biblica e religiosa.⁷²¹

⁷²⁰Di "spirito tizianesco" di matrice corporea parla, sulla scorta di uno spunto di Roberto Longhi, Mauro LUCCO in *Pordenone a Venezia*, in «Paragone», XXVI, 1975, 309, pp. 3-37: 23. Va registrato pure come negli inventari barocchi l'opera della Galleria Borghese venisse indicata come *Ritratto della moglie di Tiziano*, titolazione che se non gode di alcun appiglio documentario denuncia un debito iconografico e stilistico forte (cfr. POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 96). FERRARA (*Galleria Borghese*, cit., p. 94), oltre ai rapporti col cadorino e una certa vicinanza anche al dilatarsi delle forme di Palma il Vecchio, vi vedeva pure un richiamo ai modi di Raffaello tanto da datare l'opera intorno al 1516 proprio in seguito al soggiorno romano del pittore. Sulle letture avanzate in merito alla Giuditta tizianesca bastino invece S. ROMANO, *Giuditta e il Fondaco dei Tedeschi*, cit., pp. 113-125; I. REHO, *La temperata fortezza di Giuditta*, *ivi*, pp. 103-107, e P. JOANNIDES, *Titian to 1518. The assumption of genius*, New Haven 2001, pp. 57-68.

⁷²¹Una stessa *impasse*, ma in senso contrario, pare possa registrarsi in relazione all'iconografia della cripto-Giuditta anche nella Venezia del secondo Cinquecento. In questo caso è presente l'occorrenza documentaria, e a ricordarla è Ridolfi alle prese con la biografia di Giovanni Contarini ("In Casa Barbariga di San Polo [...] Giuditta, che tronca il capo al Capitano Oloferne, lo ripone nel sacco della vecchia serva, nella quale ritrasse una fanciulla da lui amata.", cfr. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., II, p. 98), ma manca l'opera a cui agganciarla. Registra l'annotazione, contestualizzandola con i dati certi relativi alla biografia del pittore, A. BISTOT, *Giovanni Contarini pittore*, in *Brera mai vista. Giovanni Contarini. Un pittore aristocratico sulle orme di Tiziano*, Catalogo della mostra (Milano,

L'imponenza del profilo e la fermezza che emana dall'opera, tra l'altro, ben si sposano con i caratteri richiesti a Giuditta per portare a termine la sua impresa: a lei si chiedeva d'incarnare non solo le più tipiche virtù femminili (indispensabili al progetto seduttivo), ma anche di prendere a prestito doti maschili (necessarie per staccare dal corpo con due colpi secchi la testa del nemico). Nel suo *Le vite delle donne illustri della Sacra Scrittura*, Tomaso Garzoni (1586), guardandosi bene dal confondere Giuditta con Herodiade/Salomè (relegata in ben altro capitolo, quello in cui sfilano "Le donne oscure, e laide") definisce l'eroina mossa più da "ardimento virile che donnesca timidità".⁷²² All'incirca negli stessi anni, Giovanni Paolo Lomazzo, nel *Trattato dell'arte della pittura* (1584), inserisce Giuditta, in compagnia del pastore David, all'interno del capitolo "Dei moti dell'audacia, robustezza, ferocia e orrore"; in cui viene concesso spazio al riconoscimento dell'indubbio coraggio dimostrato dalla vedova in una situazione terribile, ma non lo si avvolge da quei connotati allegorico-morali che ci si aspetterebbe.⁷²³

Il confronto con l'eroina di Catena, così come con la provocante e slanciata figura in piedi di Giorgione, non potrebbe essere più rivelatore e denunciare, al contempo, un'antitesi tanto stridente nei risultati. Qualcosa di analogo si verifica al cospetto di un'opera realizzata verosimilmente solo qualche anno dopo le dame *in disguise* di Pordenone. "Figura che presenta un certo modo sviluppato e maschio che ricorda quello pordenonesco",⁷²⁴ così si esprimeva a inizio secolo Giovan Battista Cavalcaselle di fronte alla *Giuditta con la testa di Oloferne* di Palma il Vecchio ora agli Uffizi (fig. 136).⁷²⁵ Se l'impressione è che lo studioso di fronte al dipinto possa aver avuto ancora

Pinacoteca di Brera 2007), a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, Milano 2007, pp. 8-11: 11.

722Ho consultato l'edizione di due anni successiva alla prima, cfr. T. GARZONI, *Le vite delle donne illustri della Scrittura Sacra. Nuovamente descritte*, Venezia, appresso Domenico Imberti, 1588, pp.

72-78: 73. Alla figura di Salomè sono dedicate invece parole di tono ben diverso, cfr. *ivi*, pp. 155-158.

723LOMAZZO, *Scritti sulle arti. Trattato*, cit., II, cap. XI, pp. 119-125: 125. Colpisce, per esempio, che l'eroina non trovi posto nel capitolo immediatamente successivo "Dei moti dell'onore, comandamento, nobiltà, magnanimità, liberalità, eccellenza, benignità, discrezione, allegrezza, e pietà" (*ivi*, pp. 125-128).

724J.A. CROWE-G.B. CAVALCASELLE, *A history of painting in north Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 3 voll., Londra 1912 (ed. orig. Londra 1871), III, pp. 370-371. Il parallelo tra Palma e Pordenone (in cui viene inserito pure Lorenzo Lotto) è ricordato anche in O. PICCOLO, *Tra idealismo e intensità emotiva. La rappresentazione del femminile in Palma riletta in manoscritti inediti*, in *Palma. L'invenzione della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea 2015) a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015, pp. 35-47: 43.

725Sull'opera – che prima di essere acquistata dai Medici è attestata nel Palazzo Ducale di Urbino, ed

negli occhi le parallele realizzazioni di Pordenone, va detto subito che la dama della tela fiorentina è decisamente più graziosa. Ancora una volta, a un primo sguardo, l'imponenza corporea impedisce di rubricare la donna semplicemente tra le "Belle",⁷²⁶ dipinte dal pittore durante tutta la sua carriera. Un'analisi ravvicinata del volto tradisce poi una volontà ritrattistica che era solitamente assente in opere di questo genere. Della figura colpisce essenzialmente il fatto che si tratti di una bellezza placida, piena, molto terrena anche. Non può tuttavia passare inosservato il contrasto tra lo sguardo rilassato (a metà tra l'incredulità e una certa estraneità alla circostanza specifica)⁷²⁷ e invece il pugno stretto con forza attorno alla barba del nemico vinto. È sicuramente in posa, e per l'occasione sceglie il lato e il profilo migliori; al contempo non dimentica il proprio ruolo e la spada impugnata sopra la testa del generale sconfitto la qualifica come guerriera al termine dell'impresa. Che si sia giunti all'epilogo lo denuncia, oltre al capo mozzato, pure un altro dettaglio che differenzia questa eroina dai precedenti pordenoneschi quanto da molte soluzioni successive. L'ampia scollatura accentua la vestaglia trasparente della donna, in seta e velluto, fissata sul petto da un fermaglio dorato.⁷²⁸ Quelli che Carlo Ridolfi aveva definito "ornamenti e vesti all'antica",⁷²⁹ tipici di tanti ritratti di "Belle" ascrivibili a Palma, in realtà erano abiti contemporanei molto morbidi e per questo atti a svelare con facilità svariati centimetri di pelle. Al di sotto vi si scorge infatti senza difficoltà il candore della camicetta e si allude, in modo piuttosto garbato ma eloquente, al rito della svestizione quale parte integrante della sua missione. La carica seduttiva era infatti elemento essenziale alla figura di Giuditta e non poteva essere tralasciata.

entrerà agli Uffizi effettivamente con un'attribuzione a Pordenone – si leggano P. RYLANDS, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988, p. 241, n. 77 e L. ATTARDI, *L'allegoria della Bellezza. Le mezze figure femminili. Il Ritratto di donna detta "La Bella" di Madrid*, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea 2015) a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015, pp. 161-181: 178 che analizza la tela calandola nell'universo delle "Belle" presenti nel catalogo del bergamasco; da ultimo la sintetica scheda presente nel catalogo, *ivi*, p. 342, n. 33.

726 "I ritratti di Palma sono come quelli poetici, i capelli sono sempre d'oro, gli occhi di ambra circondati d'avorio, le labbra di corallo e i denti come perle, le guance come due rose, la fronte serena e i seni bianchi come la neve", cfr ATTARDI, *L'allegoria della Bellezza. Le mezze figure femminili*, cit., p. 163.

727 *Ibidem*.

728 Si parla di *mise da camera* in M. CAPELLA, *Iacopo Palma e la moda italiana del Rinascimento*, Bergamo 2015, pp. 29-30.

729 RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, p. 140.

Un secolo più tardi, Federico Della Valle nella sua celebre *Iudit* (edita nel 1627, ma verosimilmente composta alla fine del Cinquecento)⁷³⁰ darà vita, tramite le parole, ad alcune delle scene visivamente più riuscite in merito a questo aspetto: frangenti in cui la sensualità della donna, nel momento in cui toglie e poi veste gli abiti predisposti per l'incontro, esplode in tutta la sua forza. Merito della riuscita di questi passaggi “provocanti” risiede anche nell’artificio retorico allestito dallo scrittore: Oloferne non assiste direttamente alla *toiletta*, ma la visualizza tramite il racconto del suo attendente Vagao, un eunuco a cui spetta di occuparsi della permanenza della regina e della sua ancella nell’accampamento. Che le scene abbiano un sapore per così dire “pittorico” – quasi di ecfrasi di una figura in movimento – è confermato da un passaggio stesso in cui il generale, nel ringraziare Vagao, lo paragona a un artista.

Vaga figura formi
a l'alma del ver piena.
E mentre io tale in me stesso al pingo,
l'abbraccio anco e la stringo, già la godo
in quel ch'ascolto e odo. Però segui: sei ben caro pittore
di sperati diletti
al desioso core!⁷³¹

L'immagine che si sta formando nella mente di Oloferne riflette quella che il servo sta dipingendo davanti ai suoi occhi, come in un quadro: parole e pittura si fondono o, meglio, s'invocano l'una con l'altra. Vale la pena ripercorrere alcuni dei versi riportati dall'attendente nel proprio resoconto attraverso la sua viva voce in quanto rimandano alle fattezze e agli abiti scelti da alcune delle presenti dame “in veste di” Giuditta.

Era in semplice gonna,

⁷³⁰F. DELLA VALLE, *Iudit*, a cura di G. Livio, Torino 1963. BORSETTO-COSENTINO, *Il tema di Giuditta nella letteratura europea del Rinascimento. Linee per un progetto di ricerca*, cit., p. 185, in cui si riconosce, a proposito dell'eroina giudaica, “tutta la sua fragile e ambigua umanità, non colpevole, ma nemmeno del tutto innocente”. Prima del testo del Della Valle, capolavoro nel suo genere drammatico, vi erano stati alcune incursioni letterarie anche nel Cinquecento, tutte immancabilmente intrise dello spirito della Controriforma: per un cfr. COSENTINO, *L'ambiguo potere della virago. Giuditta fra trattatistica e tragedia nel Cinquecento italiano*, cit., pp. 398-407.

⁷³¹DELLA VALLE, *Iudit*, cit., p. 64.

e l'aurea testa in fasce intorte avolta,
come notturno ciel par che richieda.
Seco era la sua ancella.
Al mio apparir la bela fronte ha sciolto
da le bende ravvolte,
credo per far onore
a me che servo al seggio
de le glorie et onori,
e per tòrsi dal volto
i limpidi sudori.⁷³²

E ancora, più avanti.

Ella umil riverente,
chiamandosi felice, anzi pur dea⁷³³
[...]
era in veste succinta, scarmigliata le chiome ancor che d'oro,
e molle di sudor e polverosa.⁷³⁴

Non può che colpire quel “dea” che inserito in un programma di “santificazione” della figura di Giuditta la fa apparire, agli occhi di un infedele, bella e irraggiungibile come una divinità antica (in un altro passaggio Vagao osserverà come costei “nel volto / non è assira, né ebrea, / e poco è dirla dea”).⁷³⁵ Il culmine si raggiunge però quando, da una postazione favorevole, il servo finalmente può riferire che

[...] e veggio lei
che, delicata assisa e parte stanca,
a la dorata testa
toglie il notturno velo, et apre il cielo

⁷³²*Ivi*, p. 47.

⁷³³*Ibidem*.

⁷³⁴*Ivi*, p. 48.

⁷³⁵*Ivi*, p. 68. Questa “epifania narrata di Iudit” viene analizzata e contestualizzata all’interno del piano di seduzione ordito dalla donna in COSENTINO, *Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)*, cit., pp. 7-9.

de le bellezze ascose. Cade intorno
 a la neve del volto e de le spalle,
 che sono limpido argento, un'accia d'oro,
 anzi un nembo di rai.⁷³⁶

L'ambiguità potenzialmente pericolosa insita nella condotta della donna e la sua contaminazione altrettanto subdola con il profilo della conturbante Salomè, hanno autorizzato anche letture estreme che in questa sede tuttavia non paiono trovare, nemmeno quando si esibiscono tanto sfacciatamente camicie e *mise* da camera, giustificazione.⁷³⁷ In tali interpretazioni si allude allo sfociare della seduzione di Giuditta non solo in un casto (ab)uso della parola in suo favore, ma addirittura – nel solco di una bellezza tanto esibita – in una compromissione del proprio corpo a un livello più alto. Già nel sesto secolo il greco Giovanni Malalas (cronachista bizantino e padre della Chiesa), era giunto ad accusare Giuditta di aver compiuto sessualmente Oloferne, dandole in pratica della meretrice.⁷³⁸ Qualcosa di analogo accade anche nel clima del tardo Rinascimento allorquando nel 1614 Mirabilis de Bonacasa riprende e carica tale argomentazione in un'opera dal titolo più che eloquente di *Ficta Iuditha et falsa*.⁷³⁹ Si tratta, nel panorama tracciato – che, come detto, consta di molte luci e alcune

⁷³⁶DELLA VALLE, *Iudit*, cit., p. 63.

⁷³⁷Esemplificativo di tale filone degli studi è il testo di LAWNER, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, cit.. Metodologicamente opinabile, per ragioni diverse, è al pari una lettura atta a intravedere in molti ritratti di donne del Cinquecento, immortalate mentre si presentano discinte o apparentemente “disponibili”, la discussa figura dell'amante (questa l'esegesi proposta in E. ROSSONI, *Il bianco e dolce cigno. Metafore d'amore nell'arte italiana del XVI secolo*, Nuoro 2002). Interpretazioni di questo tipo vengono respinte con decisione, tra gli altri, da GENTILI, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*, cit., pp. 96-97; ID., *Biografie di donne nel ritratto veneziano del Cinquecento*, cit., pp. 59-78, e da BERTELLI, *Cortigiane sfacciate e sposi voyeurs*, cit., pp. 3-33.

⁷³⁸Cfr. J.P. MIGNE, *Patrologia Graeca*, 97, coll. 260 e sgg.; passo ripreso e commentato in rapporto alle immagini criptiche anche in E. CILETTI, *Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith*, in *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, a cura di M. Migiel, J. Schiesari, Ithaca-London 1991, pp. 35-70: 45. Per Boccaccio le donne erano solite darsi “primieramente alle fogge nuove, alle leggiadrie non usate, anzi lascivie, e alle disdicevoli pompe [...] e a nessuna pare essere bella né ragguardevole, se non tanto quanto ella ne' modi, nelle smancerie e ne' portamenti somigliano le pubbliche meretrici” (cfr. BOCCACCIO, *Il Corbaccio*, cit., p. 73, 211). Il motivo di tal comportamento è presto detto: “la loro lussuria è focosa e insaziabile, e per questo non patisce né numero né elezione” (*ivi*, p. 75, 224).

⁷³⁹Cfr. E. VON WEIHE, *Ficta Iuditha et falsa*, Verona, apud Iohannem de Pomo 1614, p. 18, in cui Giuditta viene descritta come mossa da “concubitus perfidiam”. Lo spirito del *pamphlet* – che si apre demonizzando la presenza del *Libro di Giuditta* tra i testi canonici della Chiesa – è sostanzialmente politico e atto a condannare l'assassinio dei nemici, anche qualora costoro si siano macchiati di gravi colpe. L'autore individua pertanto nella figura di Giuditta, caricata pesantemente in senso negativo, il

problematiche ombre – di una posizione minoritaria che nelle opere analizzate non trova espressione: tutto è decisamente più sfumato, sospeso, alluso. La seduzione e l'aspetto erotico (presenti per metonimia: una gamba nuda, un corpetto slacciato, mani e braccia che istituiscono contatti sensuali con la testa mozzata) trovano vie e modi molto garbati di mettersi in mostra.

Seguendo Malvasia si è già avuto modo di entrare in confidenza con l'effigie di Lavinia Fontana, anche laddove essa si presenti verosimilmente criptica:⁷⁴⁰ indice di una familiarità e una consuetudine con la prassi ritrattistica continua lungo tutta la sua carriera. All'interno del catalogo della bolognese sfila una folta galleria di donne che appartengono al mito, alla storia così come ai racconti biblici che la critica è solita definire, a ragione, "caste dive". Tra di esse si è guadagnato un posto tutt'altro che secondario anche il profilo di Giuditta declinato, almeno in tre occasioni e proprio per il tramite della maschera, in modo originale. La ragione di ciò risiede probabilmente nella sensibilità della pittrice nei confronti del soggetto e forse in specifiche ragioni rinvenibili alla base della committenza.

Si tratta in ogni caso di opere all'evidenza di destinazione privata in cui è viva l'impressione di trovarsi di fronte a una resa, tutt'altro che standardizzata, dell'eroina: volti e figure "ideali" in cui celare un possibile ritratto nascosto.

Nulla purtroppo si sa di quella che, all'apparenza, si candida a essere la più convincente immagine "in veste di" all'interno del piccolo gruppo biblico licenziato dalla pittrice sullo scadere del XVI secolo. La *Giuditta con la testa di Oloferne*, che si conserva al museo di Cracovia e che viene datata all'ultimo decennio del Cinquecento, ha tutto l'aspetto di essere il ritratto di una giovane dama dell'epoca intenta a esibire abiti e gioielli consoni al proprio *status*, e immortalata mentre posa leggermente di tre quarti

modello da non imitare e il fulcro del suo ragionamento (cfr. a riguardo P. DELL'ACQUA, *Dizionario portatile della Bibbia, Tradotto dal francese nell'italiano idioma*, 2 voll., Bassano 1775, I, p. 121). Eberhard von Weyhe, conosciuto anche con lo pseudonimo di Mirabilis de Bonacasa, fu nella Germania della seconda metà del Cinquecento avvocato, professore di diritto canonico nonché letterato (per un breve profilo biografico si veda la voce a lui dedicata in *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, a cura di J.H. Zedler, vol. 55, Leipzig 1748, coll. 1191–1194). Entrambi i passi vengono ripresi, in merito all'arte della dissimulazione dimostrata da Giuditta, in E. REFINI, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, in «Italian Studies», 68, 2013, 1, pp. 78-98: 89-90.

740MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., I, p. 178, e *infra*, pp. 143-144.

(fig. 137).⁷⁴¹ I dettagli e la cura riservati all'aspetto esteriore sono tipici della meticolosità che circonda questo genere di creazioni: la preziosità della veste si esalta nella resa del vaporoso e ricco collo trinato; la trama sottile della camicia candida si mostra al di sotto del corpetto, all'altezza delle maniche; una curiosa acconciatura che, sebbene in linea con le consuete scelte della Fontana, appare qui sviluppata ai massimi livelli a cui si uniscono perle e anelli a completare l'insieme. Il tutto riceve però innegabilmente luce dal volto quanto meno singolare della donna (si notino la forma del mento e quella del naso, al pari delle fossette a incorniciare la bocca). Lo sguardo è fermo e sereno a dispetto della circostanza per cui le mani stringono rispettivamente uno spadone, ancora fresco di sangue, e la testa mozzata del generale assassinato, visibilmente molto più anziano di lei. Tutto ha luogo in un primissimo piano che pare contenere a fatica l'eroina nel suo momento di trionfo: l'impronta ritrattistica prende con forza il sopravvento rispetto alla dimensione biblico-narrativa qui convocata apparentemente quasi solo quale pretesto, benché altissimo. E restituisce una tela che ha, invece, il suo fulcro in un volto vivo e reale il quale – se non può essere ancorato con sicurezza alla fisionomia del viso della stessa pittrice, come è stato talvolta suggerito dalla critica⁷⁴² – orienta con decisione, al pari delle realizzazioni di Pordenone viste in apertura di capitolo, la lettura dell'opera come immagine *velata*. Le ragioni di tale travestimento – come spesso capita – sono, sfortunatamente ancora ignote, ma questo non intacca un'impressione visiva che resta decisamente forte.

Si discostano da tale impostazione le altre due realizzazioni ascrivibili a questa categoria *in disguise*. Il momento scelto dalla Fontana è il medesimo in entrambi i casi, ma diverso ne è lo svolgimento. Nella tela che si conserva alla Pinacoteca Stuard di Parma, e che si data al 1592-1594, la resa è classicheggiante e cala l'istante immediatamente successivo alla sortita nella tenda di Oloferne – sulla sinistra incombe il torso decapitato, ancora solo un frammento quindi, dell'assiro – in un'atmosfera pulita, lontana da ogni eccesso macabro o drammatico (fig. 138).⁷⁴³ Una vivace e

⁷⁴¹Una breve presentazione della tela, che si muove nel contesto della ritrattistica femminile del Cinquecento intrecciata alla resa di alcuni episodi biblici esemplari, è in *Europeum*, a cura di J. Walek, D. Dec, Cracovia 2013, pp. 20-21.

⁷⁴²Ivi, p. 20.

⁷⁴³Potrebbe verosimilmente trattarsi della stessa ricordata da Malvasia (*Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., I, p. 178) a casa del signor Ratta e definita "una mezza Giuditta veduta a lume di torcia". Sulla tela si legga CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare" 1552-1614*,

operativa Giuditta a figura intera (per la prima volta ne vediamo i biblici *sandalia*) domina la composizione: centro ideale del dipinto, traccia con la torsione del suo corpo le diagonali dell'opera e definisce lo spazio ingombro dell'alloggio del generale. Mentre porge a un'anziana Abra la testa mozzata, spinge in avanti la gamba sinistra che, fasciata e velata, imprime dinamicità e al contempo sensualità al suo gesto. L'eroina spicca vincitrice – in un curioso scambio di ruoli è lei, armata, a vestire un corpetto-corazza mentre al drappo sulle spalle spetta il compito di evocare un mantello militare – su di uno sfondo che la rende ideale protagonista di un dramma dell'epoca con tanto di costumi e scenografica tenda a circoscrivere l'episodio. Oloferne, al contrario ma in sintonia con lo svolgimento degli eventi, ha smesso abiti e armatura e si presenta nudo. Immagine che ben si sposa con la tradizione, anche letteraria, intorno alla sua persona e alle sue colpe. Seguendo le parole di Boccaccio infatti egli, vittima della lussuria ma soprattutto degli eccessi del cibo e del vino, “diede ampissimo spazio d'uccidersi a Iudìt”.⁷⁴⁴ Il generale assiro, in compagnia di altri viziosi, si presenta agli occhi dello scrittore trecentesco quale *exemplum* calzante per illustrare la “pecca nel disordinato diletto del bere”, ricalcando in questo le parole stesse della Bibbia.⁷⁴⁵ Tornando invece a Giuditta, adombrato nei lineamenti del suo viso, in cui la critica ha ravvisato una “stretta aderenza tipologica [...] a certe figure femminili prodotte da Lavinia”,⁷⁴⁶ pare corretto rivenirvi – sebbene calato in una dimensione idealizzante che coinvolge anche la resa dei tratti fisionomici – un possibile ritratto della pittrice stessa.⁷⁴⁷

Ben più viva, e forse fondata, è la convinzione di scovarne uno parallelo nella seconda versione *in disguise* del tema, firmata e datata da Lavinia nel 1600, e ora al museo Davia Bargellini di Bologna (*fig. 139*).⁷⁴⁸ La regina israelitica stavolta vi compare in

cit., p. 162, n. 67.

⁷⁴⁴Leggo il passo in G. BOCCACCIO, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, 3 voll., Bari 1918, II, p. 222 (Canto VI, Esposizione allegorica, XXV).

⁷⁴⁵“Oloferne si deliziò della presenza di lei e bevve abbondantemente tanto vino quanto non ne aveva mai bevuto solo in un giorno da quando era al mondo”: in questi termini il passo biblico (*Giuditta* 12, 20).

⁷⁴⁶CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese “pittora singolare” 1552-1614*, cit., p. 162.

⁷⁴⁷Lo sostiene decisa V. FORTUNATI, *Lavinia Fontana: A Woman Artist in the Age of the Counter-Reformation*, in *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, cit., pp. 13-31: 24.

⁷⁴⁸Sull'opera si veda la scheda in CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese “pittora singolare” 1552-1614*, cit., pp. 197-198, n. 90, e quella redatta da Silvia URBINI in *Lavinia Fontana. 1552-1614*, cit., p. 205. Nel contesto degli autoritratti femminili si rinvia anche a BOHN, *Female self-portraiture in early modern Bologna*, cit., p. 252.

primo piano in un taglio largo che la immortalava fino alla ginocchia. L'atteggiamento qui non è più dinamico ma volitivo, fermo, e di chiaro trionfo, malgrado un'atmosfera, tipica della Fontana, che sospende le sue creazioni in contesti sempre piuttosto rarefatti. La spada, con cui è stata compiuta l'impresa, viene esibita sollevata in un gesto di serena e ineluttabile vittoria. Ma soprattutto Giuditta sembra ora essersi messa in posa di fronte allo spettatore (o allo specchio?), avvolta in un abito rosso – in cui sono state applicati a profusione perle, cammei e fiocchi – e con gli occhi ben diretti verso l'osservatore.⁷⁴⁹ La tentazione di riconoscere il profilo di Lavinia, sulla scorta di un confronto che saltando Malvasia e la sua opzione *velata*, si riallacci direttamente agli autoritratti “palesi” realizzati dalla pittrice, è qui forte. L'acconciatura raccolta, la curiosa scriminatura laterale dei capelli, la fronte alta a conferire al volto un'inconfondibile forma che ricorda quella di un cuore rimandano direttamente all'*Autoritratto alla spinetta* dell'Accademia di San Luca a Roma, realizzato come dono di nozze per il futuro marito nel 1577 (*fig. 140*).⁷⁵⁰ L'impressione, fin qui solo visiva, acquista credito se calata nel contesto della committenza nel caso in cui, in modo piuttosto verosimile, l'opera sia stata di proprietà della famiglia Bargellini fin dalla sua ideazione e realizzazione. Dal 1596, infatti, Costanza Bianchetti era vedova di Galeazzo Bargellini e la sua volontà di rendere onore al modello di vedovanza per eccellenza potrebbe aver influito sulla scelta del tema.⁷⁵¹ Sfuggendo a un'identificazione in prima persona, sebbene ne possedesse plausibilmente tutti i caratteri (possiamo immaginare Costanza, al pari di Giuditta, vedova ma anche pia e facoltosa), potrebbe essersi affidata alla pittrice per conferire alla sua richiesta pittorica quel coinvolgimento che solo l'inserimento di un ritratto poteva dare.⁷⁵² A ben vedere, poi, anche l'ancella (ora

749CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese “pittora singolare” 1552-1614*, cit., p. 198.

750Sul dipinto si veda la scheda di Cecilia FILIPPINI in *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, cit., p. 78, n. 5: oltre a proclamarsi nell'iscrizione *virgo* la pittrice presentava “di sé un'immagine che illustrasse la distinzione sociale, il talento pittorico, la cultura anche musicale, e soprattutto l'integrità morale”. Una rassegna degli autoritratti della pittrice, con cui attuare incoraggianti confronti, è presente in BOHN, *Female self-portraiture in early modern Bologna*, cit., pp. 251-255.

751URBINI in *Lavinia Fontana. 1552-1614*, cit., p. 205.

752A riguardo Babette Bohn giustamente osserva come “when Bolognese women depicted themselves in historiated self-portraits, those images convey a sense of virtue and accomplishment, positive features intended to embellish a professional woman's public presentation of self”, cfr. BOHN, *Female self-portraiture in early modern Bologna*, cit., pp. 241-242. Aveva affrontato il tema, coprendo tre secoli e mezzo di pittura ‘al femminile’, anche A. GHIRARDI, *Women Artists of Bologna: The Self-Portrait and the Legend from Caterina Vigri to Anna Morandi Manzolini (1413-1774)*, in *Lavinia Fontana of*

giovane e dal sorriso malizioso) ricorda piuttosto da vicino nei tratti del volto la fantesca che accompagnava discretamente Lavinia nel suo autoritratto promozionale e prematrimoniale.⁷⁵³

Di nuovo la letteratura viene in soccorso dello studioso al fine di ristabilire il contesto sociale e culturale in cui realizzazioni di tal genere videro la luce.⁷⁵⁴ O, quanto meno, suggerire tangenze e possibili spunti reciproci. Non lontano da Bologna, nella coeva Brescia, Stefano Guazzo non aveva dubbi nell'indicare alle giovani vedove, come modello da seguire, proprio il profilo di Giuditta. Lo sottolinea in un trattato, in forma di dialogo, nel quale si proponeva di argomentare a largo raggio in merito all'educazione ma anche alla vita familiare e sociale delle donne.⁷⁵⁵ Le "caste dive" di Lavinia, in particolare coloro che avevano perso il marito, potevano rifarsi alle pagine de *La civil conversazione* – uscito in prima edizione nel 1574, presentava l'integrazione con il passo dedicato a Giuditta solo nella seconda del 1579 – per ritrovarvi principi utili alla propria condotta.

[...] infelicissimo è sopra tutti gli altri lo stato
delle vedove, perché non solamente quelle che si mostrano
licenziosette, ma eziandio le più saggie e più oneste sono un
continovo bersaglio delle pungenti lingue, e par quasi che
quanto più le sventurate si cuoprono la fronte e adombrano gli
occhi col nero velo, tanto più accrescano negli animi altrui il
desiderio di ricercare e di scoprire in esse loro qualche
difetto.

Onde se vogliono che le saette de' maldicenti si spuntino e
non facciano loro alcuna offesa, conviene, massimamente alle
giovani, guardarsi di non dare con le parole, con gli sguardi,
con l'abito, co' costumi un minimo odore di vanità, e se onesta

Bologna (1552-1614), cit., pp. 32-47.

753Oltre alla spinetta, e a un contesto che denota la propria distinzione sociale, sullo sfondo appare di fronte alla finestra un cavalletto.

754Suggerisce l'intreccio tra pittura e trattatistica V. FORTUNATI, *Frammenti di un dialogo nel tempo: Elisabetta Sirani e le donne artiste*, in *Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665*, cit., p. 32.

755Ricorda la fortuna di Giuditta, soprattutto in età tridentina e in rapporto al testo in questione (quindi con la volontà di sopire gli aspetti ambigui propri alla regina di Betulia), REFINI, "Con bel parlar". *Il fascino ambiguo di Giuditta figura eloquentiae tra Petrarca e Possevino*, cit., p. 281.

necessità non le costringe, fuggir le conversazioni. E sopra ogn'altra cosa deono, per mantenersi non meno di nome che d'opere onorate, sbandir l'ozio e le commodità, e occuparsi del continuo in qualche lodevole esercizio, ricordandosi di quella sentenza che la vedova, vivendo nelle delicatezze, è morta.

E perciò gioverà loro assai il ricordarsi della famosa Iudit, la quale quantunque dalle grandi ricchezze, dalla fresca età e dalla singolar bellezza fosse persuasa a nuovo matrimonio, nondimeno si contentò d'antiporre alle nozze la vedovità, alle preziose vesti il cilicio, alla lussuria il digiuno, al sonno le vigilie, all'ozio l'orazione. E con queste arme fortificata, tagliò il capo ad Oloferne, cioè al diavolo.⁷⁵⁶

Proprio quel “dalle grandi ricchezze, dalla fresca età e dalla singolar bellezza”, ricalca, all'interno di un canovaccio tipico e tutto teso a snocciolare le virtù dell'eroina, possibili ragioni della committenza al pari dell'immedesimazione criptica. Qualcosa di analogo, sempre accortamente entro i limiti del canone prefissato intorno alla figura esemplare di Giuditta, aveva suggerito Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della institution delle donne*, edito a Venezia per i tipi di Giolito nel 1545. L'immagine dell'eroina, opportunamente depurata da ogni ambiguità, viene riproposta a modello di castità proprio di nuovo a uso e consumo delle vedove, in una società in cui al centro della loro vita e delle loro scelte vi è comunque sempre l'autorità maschile.⁷⁵⁷ Giuditta è campione eloquente, a cui sono dedicate molte pagine, di come dovesse essere mantenuto lo *status* vedovile (“Parmi, che utile cosa sia, che voi meco alquanto la vita di Judith consideriate: la quale una

756S. GUAZZO, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, 2 voll., Modena 1993, I, p. 241 e II, p. 390, a cui si rimanda – all'interno delle pagine dell'introduzione (pp. IX-LX) – per un inquadramento del testo in seno alla tematica che pertiene ai “costumi” e alle “maniere” che devono essere *civili*, ovvero tipiche di chi (come le vedove) sa dimostrare “nei rapporti sociali, nei suoi atti e nelle sue parole, di aver ricevuto una buona educazione, una compiuta *institutio*.” (ivi, p. XXXI).

757 Cfr. REFINI, “*Con bel parlar*”. *Il fascino ambiguo di Giuditta figura eloquentiae tra Petrarca e Possevino*, cit., p. 281. Attraverso l'uso intrecciato di letteratura e pittura, si interroga sulla costruzione di un'identità di genere, in una società e in una logica patriarcale e potenzialmente misogina, anche CILETTI, *Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith*, cit., pp. 35-70. L'autrice ripropone l'accento sulla castità della donna che, dai Padri della Chiesa alla letteratura medievale, veniva immancabilmente ricordata e lodata quale *exemplum virtutis* tanto da rendere l'eroina israelitica prefigurazione ideale della Vergine. Un processo sottile, intessuto per secoli, mirava infatti a trasformare, in nome della Fede, la vedova in una vergine.

dee essere universale esempio a tutte le Vedove”).⁷⁵⁸ A essere raccomandate, a ben vedere, sono le consuete virtù riconosciutele dalla Bibbia.

Le vedove etiandio tengono dalla parte loro molte illustri femmine: sì come nelle vecchie carte Giudith: la quale due nobili vittorie insieme riportò: l’una del nimico ucciso; l’altra della pudicitia conservata: quella a salute della disperata patria, et questa di se stessa: perciocché ingannò et tolse di vita il più libidinoso et il più forte Capitano di quella età.⁷⁵⁹

Per essere davvero “utile” alle sue lettrici, o meglio ai lettori che di costoro reggevano le sorti, non bastava tale dichiarazione d’intenti. Andavano anche, passo dopo passo, elencate e corredate da esempi le modalità in cui queste virtù potevano esprimersi. Restituendo così una sorta di *vademecum* al quale conformarsi.

Era la casa di Giudith schola santissima di bontà; nella quale ella di continuo ammaestrava la sua famiglia; quivi non conversavano giovani, pomposi di vestimenti, né profumati di odori, con guardature lascive, et con parole impudiche; non vi haveva entrata alcuna giovane, che con habito, o con bellezza, o con atti lussuriosi accendesse gli animi de i riguardanti de i desiderij non sani. Il suo albergo non risonava di suoni, o di canti; né si vedevano apparecchi de’ conviti sontuosi. Non haveva peraventura figliuoli, perché la scrittura di ciò non ne fa parola: onde tanto più meritò maggior loda la cura della sua castità, quanto i Giudei dannavano lo stato della Vedova, et più la sterilità. Ma teneva appresso di lei alcune fanciulle per ancelle et discepoli di castità: il cui ufficio non era di appresentarle innanzi lo specchio, acconciar le chiome, profumar le carni et le vestimenta d’odori, et si fatte superbe vanità: ma tutto il suo tempo hora in orationi, hora ne le lettioni de i sacri libri, quando in ragionamenti santi, quando in lavori, et quando in pietose limosine a poveri si dispensava. Portava la vesta vedovile: la quale non mai in alcun tempo, se non per breve spatio una sola volta dispose: et questa fu per cagione di conservar la patria, ornò alla fine se medesima con molti ricchi e pomposi panni, non per parer bella, o piacer agli occhi de gli amanti; ma

758L. DOLCE, *Della Institution delle donne da lui stesso in questa quarta impressione riveduto*, Venezia, appresso Gabriele Giolito de’ Ferrari 1560, p. 77. Commenta il testo in tale prospettiva COSENTINO, *L’ambiguo potere della virago. Giuditta fra trattatistica e tragedia nel Cinquecento italiano*, cit., pp. 387-392.

759DOLCE, *Della Institution delle donne da lui stesso in questa quarta impressione riveduto*, cit., p. 66.

per toglier di vita il nimico della città santa, et della religion divina.⁷⁶⁰

Tale passo non è altro, in forma più articolata e calata nella società di metà Cinquecento, che una ripresa della descrizione che si legge nel *Liber* stesso a proposito dell'eroina, e della sua esistenza, prima della grande impresa.

Giuditta era rimasta nella sua casa in stato di vedovanza ed erano passati già tre anni e quattro mesi. Si era fatta preparare una tenda sul terrazzo della sua casa, si era cinta i fianchi di sacco e portava le vesti delle vedove. Da quando era vedova digiunava tutti i giorni, eccetto le vigilie dei sabati e i sabati, le vigilie dei noviluni e i noviluni, le feste e i giorni di gioia per Israele. Era bella d'aspetto e molto avvenente nella persona; inoltre suo marito Manasse le aveva lasciato oro e argento, schiavi e schiave, armenti e terreni ed essa era rimasta padrona di tutto. Né alcuno poteva dire una parola maligna a suo riguardo, perché temeva molto Dio.⁷⁶¹

Ciò che colpisce nella narrazione cinquecentesca è la capacità di prevenire domande ambigue e la pronta risposta – tramite una forma retorica che anticipa per negazione quello che non è, isolando alla fine invece il fatto positivo – che l'autore dimostra, in caso, di saper fornire. Segnale anche questo, in filigrana, di come in realtà la percezione della vedova non fosse così mondata da aspetti problematici e potenzialmente ambigui. Dopo aver narrato l'episodio della decapitazione, guardandosi bene dal dilungarsi in alcun particolare cruento o eccessivamente seducente, il trattatista chiude ricapitolando, al sommo grado, le qualità della donna. Al fine di fissarle bene nella mente di chi di dovere.

Grande fu l'amor suo verso al patria, et grande la autorità appresso i principi, et savi della sua città: a i quali con la virtù delle sue parole diede speranza, levò ignorantia, et apportò consiglio: grande fu finalmente l'ardire, con che femina sola et disarmata, ottenne la vittoria di colui; il quale tanti armati huomini disperavano di poter vincere. Bellissimo fu il triumpho, che ella riportò delle guadagnate spoglie del nimico ucciso: nondimeno tutto quel triumpho recò solamente a Dio: et subito che la gloriosa impresa

⁷⁶⁰ *Ivi*, pp. 77-78.

⁷⁶¹ *Giuditta* 8, 4-8.

hebbe fornita, rivestì i panni grossi. Voi vedete somma fortezza d'animo congiunta a somma modestia, et somma prudentia a somma pietà. Gran forza per cento ha la virtù: la quale dove è riverentia, pone anche autorità. Era Judith femina, era vedova, non haveva dominio, a niun maneggio publico si estendeva la sua mano.⁷⁶²

Il già ricordato Tomaso Garzoni, nelle sue *Vite*, stampate proprio a Bologna nel 1586, ne traccia un profilo analogo in cui i termini guida, di nuovo e in modo piuttosto canonico, sono quelli della magnanimità, della risolutezza e della bellezza, quasi a ricalcare quindi la “somma fortezza”, la “somma modestia”, la “somma prudentia” e la “somma pietà” tanto care al Dolce.⁷⁶³

I modelli letterari alti e ideali di Lavinia, e dei suoi committenti, potevano tuttavia però celarsi anche altrove, e in un universo estremamente più affascinante, tra i rami della coeva letteratura cavalleresca declinata in chiave cristiana. Tra le frequentazioni colte della “pittora” vi era infatti pure l'Accademia letteraria dei Confusi che, nella Bologna dell'epoca, si occupava della diffusione delle opere del Tasso. All'interno della produzione del poeta inutilmente si cercherà Giuditta là dove ci si aspetterebbe di trovarla, ovvero tra i risvolti del suo *Discorso della virtù femminile e donnesca* (1580).⁷⁶⁴ Per scovarla invece, per nulla inaspettatamente, adombrata nelle vesti di ben due sue celebri eroine all'interno della *Gerusalemme Liberata* (che vide la stampa per la prima volta a Venezia nel 1575). L'ambiguità di Giuditta, come puntualmente annotato dalla critica, s'incarna nella missione ingannatrice e seduttiva della sensuale maga pagana Armida e trova un parallelo, antitetico, nella virtuosa e pudica Sofronia, colei che si macchia, come l'israelita, di una “magnanima menzogna”.⁷⁶⁵ Figura quest'ultima, a sua

762DOLCE, *Della Institution delle donne da lui stesso in questa quarta impressione riveduto*, cit., pp. 78-79.

763GARZONI, *Le vite delle donne illustri della Scrittura Sacra. Nuovamente descritte*, cit., pp. 72-78. Ma il rimando è anche, al contempo, alla parole usate da Petrarca nei versi a lei dedicati all'interno del *Triumphus Pudicitiae* (v. 142), che ne rimarcano le qualità, tutte di segno positivo, condivise con Lucrezia e Virginia: “Giudit ebrea, la saggia, casta e forte”.

764T. TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di M.L. Doglio, Palermo 1997. Le pagine introduttive (alle pp. 11-39) tracciano un quadro generale sulla produzione letteraria dalla doppia natura: pensata per le donne annovera tra i suoi protagonisti soprattutto celebri figure femminili.

765“Magnanima menzogna, or quand'è il vero / sì bello che si possa a te preporre?” (*Gerusalemme liberata*, Canto II, ottava 22). Su questo affascinante aspetto si vedano E. REFINI, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, cit., pp. 78-98, e V. SALMASO, *Figure di Giuditta nella Liberata*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni e riscritture*, cit., pp. 63-74. Sulla contaminazione tra Giuditta e le figure femminili del poema di Tasso, si legga anche CARPANÈ, *Da Giuditta a Giuditta. L'epopea dell'eroina sacra nel Barocco*, cit., pp.

volta, immagine della petrarchesca Laura, a intessere una rete di richiami potenzialmente infinita. Lavinia fu appassionata lettrice di Tasso, cui forse si ispirò non solo nella resa garbata e sensibile, nonché appassionata, delle sue donne ma anche per quell'aura allegorica che, spirante nei versi del poema, invade le sue tele e mescola, confondendole, committente, artefice, eroina cavalleresca e prototipo biblico.

È sempre Malvasia, e siamo quindi nel 1678, a individuare, travalicando i limiti geografici della sua Bologna e dell'Emilia in genere, un piccolo gruppo di talentuose del pennello che accomuna Lavinia Fontana, la cremonese Sofonisba Anguissola e Fede Galizia: ai suoi occhi tutte e tre mirabili autrici di ritratti “che sono teneri sempre, e galanti”.⁷⁶⁶ Non è dato sapere se lo storiografo includesse nel suo catalogo anche le realizzazioni criptiche – che nella produzione di Lavinia furono più d'una – ma istituisce un parallelo artistico all'interno di un genere che parla, ai suoi occhi, una pregevole lingua femminile. L'impressione di una contaminazione tra opzioni ritrattistiche e nobile “pittura di storia” è, com'è detto, viva al cospetto di molte immagini che ebbero come protagonista la vedova di Betulia, immancabilmente *in disguise*.

Di tale dialogo fu interprete di prim'ordine anche Fede Galizia a cui si devono svariate versioni del tema di Giuditta e Oloferne affini, cronologicamente e nello spirito, a quelle della bolognese Fontana. La più celebre, e verosimilmente riuscita, tra tante repliche è quella identificata quale “una Giuditt gioiellata col capo di Holoferne in un catino” (da un inventario del 1635) che ora si conserva al Ringling Museum di Sarasota (*fig. 141*).⁷⁶⁷ La descrizione, sebbene sommaria, restituisce quelli che sono i caratteri principali dell'opera: una corretta lettura del soggetto per cui il capo tronco del generale assiro, stretto con forza nella mano sinistra della donna, sta per essere adagiato in un

58-65.

766MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., II, p. 92 (all'interno della *Vita di Baldassarre Galanino*).

767Sulla tela si leggano F. CAROLI, *Fede Galizia*, Torino 1989, pp. 10, 81, n. 2 e la scheda in P. TOMORI, *Catalogue of The italian paintings before 1800. John and Mable Ringling Museum of art*, Sarasota 1976, p. 54, n. 46. Le altre versioni conosciute si conservano alla Galleria Borghese di Roma, firmata e datata 1601 (CAROLI, *Fede Galizia*, cit., p. 82, n. 3, citata anche in S. BOTTARI, *Fede Galizia*, in *Collana artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, 3. *Francesco Verla, Marcello Fogolino, Martino Teofilo Polacco, Fede Galizia, Andrea Pozzo*, a cura di R. Maroni, Trento 1977, p. 334, tav. 2) e con piccole varianti in collezione privata milanese (CAROLI, *Fede Galizia*, cit., p. 82, n. 3).

vassoio (tanto per annacquare le certezze iconografiche con il consueto scambio di oggetti con Salomè). Ma, soprattutto, un'eroina femminile che colpisce lo spettatore per la profusione di lusso che adorna l'abito e la sua persona. Se le perle – da sempre simbolo di purezza – compaiono tra i capelli, ai lobi delle orecchie, intorno al collo, tutta una serie di altri gioielli, inserti dorati e pietre preziose tempesta il vestito, grande protagonista in primo piano. Dal padre miniaturista l'artista verosimilmente apprese la capacità di rendere con cura e precisione i dettagli non solo dei monili ma anche dei tessuti chiamati a cingere la donna. Le parole del *Liber Iudith* sembrano infatti trovare qui sostanza pittorica.

Quando Giuditta ebbe cessato di supplicare il Dio di Israele ed ebbe terminato di pronunciare tutte queste parole, si alzò dalla prostrazione, chiamò la sua ancella particolare e scese nella casa, dove usava passare i giorni dei sabati e le sue feste. Qui si tolse il sacco di cui era rivestita, depose le vesti di vedova, poi lavò con acqua il corpo e lo unse con profumo denso; spartì i capelli del capo e vi impose il diadema. Poi si mise gli abiti da festa, che aveva usati quando era vivo suo marito Manasse. Si mise i sandali ai piedi, cinse le collane e infilò i braccialetti, gli anelli e gli orecchini e ogni altro ornamento che aveva e si rese molto affascinante agli sguardi di qualunque uomo che l'avesse vista. Poi affidò alla sua ancella un otre di vino, un'ampolla di olio; riempì anche una bisaccia di farina tostata, di fichi secchi e di pani puri e, fatto un involto di tutti questi recipienti, glielo mise sulle spalle.⁷⁶⁸

La luce, che secondo le Scritture è quella divina, investe l'eroina relegando nell'ombra sia la testa, ormai priva di vita e senza lampi di colore, di Oloferne che la sagoma della vecchia fantesca la quale tuttavia – in virtù del curioso gesto del dito portato pensierosamente alla bocca ma soprattutto dello sguardo da cui trapela una “insinuante efferatezza”⁷⁶⁹ – riesce a guadagnarsi un ruolo nella vicenda. Gli occhi e l'espressione di Giuditta reggono il *pathos* e restituiscono una percezione acuminata della propria impresa. Nulla si sa della committenza del dipinto e parimenti non vi sono purtroppo altri ritratti o autoritratti della pittrice con cui confrontare i tratti del viso, caratterizzato

⁷⁶⁸Giuditta 10, 1-5.

⁷⁶⁹CAROLI, *Fede Galizia*, cit., p. 10.

ma avvolto da una patina ideale. Innegabile si palesa tuttavia un'attualizzazione dell'episodio veterotestamentario che si fa eclatante proprio nel costume. Motivi questi ultimi atti a giustificare quanto la critica ha in più di un'occasione supposto, ovvero una possibile identificazione della Galizia nei panni dell'eroina in nome, in questo caso, forse di una sensibilità di carattere personale. Resta nondimeno un indizio, su tela, che sebbene non certifichi l'immedesimazione incoraggia una lettura in tale direzione. L'opera è verosimilmente la prima nel catalogo della pittrice, assieme al *Ritratto di Paolo Morigia* dell'Ambrosiana, che sia giunta fino a noi.⁷⁷⁰ Proprio nel quadro milanese un'iscrizione, sulla sommità della tela, autoqualificava l'artista come diciottenne “virgo pudiciss.”⁷⁷¹ Qualcosa di analogo, ma traslato, avviene anche con la tela a Sarasota: qui la pittrice si firma direttamente – nome ed estremo cronologico, 1596 – sulla lama del grande coltello, chiamato a sostituire la consueta spada, che Giuditta stringe nella mano destra. A suggellare, o quanto meno suggerire una vicinanza che la donna – ancora agli inizi della propria carriera ma volitiva e, a giudicare dal ricordato *Paolo Morigia*, già acuta ritrattista – provava con l'eroina biblica. A questo punto, indiscusso modello di castità (lo testimoniano in modo ridondante le perle), a Bologna come in area lombarda.

Sempre nel capoluogo emiliano, nello stesso giro d'anni, Giuditta e i suoi gioielli “parlanti” sono i protagonisti di un'altra realizzazione in cui – a differenza delle opere appena incontrate in cui s'impone giocoforza una lettura cauta e ipotetica in merito alla possibilità di riscontrarvi un ritratto, in ragione anche delle occasioni che lo portarono alla luce – l'opzione criptica pare essere fuori discussione.

La dama immortalata da Agostino Carracci nei panni della regina israelitica è, a tutta evidenza, un ritratto (*fig. 142*).⁷⁷² Una nobile matrona di cui sono indimenticabili, nella loro spietata singolarità, il volto pieno, un leggero doppio mento, un collo importante.

⁷⁷⁰Ivi, p. 81, n. 1

⁷⁷¹La stessa Lavinia Fontana si era qualificata, come ricordato, a propria volta come *virgo* nell'incisione a corredo dell'autoritratto dell'Accademia di San Luca, cfr. *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, cit., p. 78.

⁷⁷²In merito alla tela si legga la scheda di Daniele BENATI in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, Catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale-Washington, National Gallery of Art-New York, The Metropolitan Museum 1986), Padova 1986, p. 258, n. 81.

Una figura imponente dall'espressione seria e ferma, vagamente malinconica (si sarebbe tentati di dire quasi assente), che domina lo spazio esibendo in primo piano il premio alla sua impresa. Regge nella mano destra la spada mentre dal lato opposto le si sta avvicinando una fantesca (il colore della sua pelle tradisce origini lontane) dallo sguardo preoccupato e rivolto verso lo sfondo in cui s'intravede l'accampamento assiro al momento della macabra scoperta. È l'unico caso, tra i molti proposti, in cui si colloca l'episodio nel suo contesto pseudo-storico il quale, in prima istanza, parla di guerra, soldati e strategie militari. L'abito è sontuoso ma sobrio, tutto giocato sui toni del giallo oro della veste e del rosa antico del mantello. Perle, al pari delle eroine appena incontrate, al collo e lungo tutto il vestito accendono di candore la figura e non possono che rimandare di nuovo all'idea della purezza, esibita in modo eclatante, dalla donna.

Due iscrizioni completano la tela: la firma del pittore (A. CAR. BON.), in basso a sinistra e un esplicativo, quanto ridondante, ECCE CAPUT HOLOFERNIS a fianco dell'arma, a fugare ogni dubbio su quanto sia visivamente messo in scena. A distanza di un secolo quasi dalla cripto-Salomè di Moretto torna sulla superficie pittorica un'iscrizione a cui si chiede di guidare la lettura del dipinto. Tuttavia, mentre nel caso bresciano essa era fondamentale a chiarire iconograficamente il soggetto, qui sembra incaricata solo di sgombrare il campo da possibili, ma infondati, fraintendimenti.⁷⁷³

Il merito di aver riportato l'attenzione della critica su quest'opera, che sulla base di significative assonanze venete – derivate in particolare dagli esempi di Paolo Veronese – viene fatta cadere a ridosso del secondo soggiorno lagunare di Agostino e pertanto all'inizio del 1590 circa, spetta a Jaynie Anderson.⁷⁷⁴ La studiosa ha in più di un'occasione proposto una lettura, in doppia chiave criptica, che per quanto argomentata sulla scorta anche di riferimenti esterni (soprattutto letterari) non riesce ancora del tutto convincente in ogni suo punto.⁷⁷⁵ Risulta utile ripercorrerli al fine di contestualizzare, in un'ottica affascinante quanto problematica, la realizzazione.

⁷⁷³*Ibidem*.

⁷⁷⁴Il primo intervento in merito al dipinto da parte della studiosa accompagna l'esposizione londinese del 1985; cfr. *Around 1610. The onset of the Baroque*, Catalogo della mostra (Londra, Galleria Matthiesen, 1985), Londra 1985, pp. 18-25.

⁷⁷⁵Il rinvio è a ANDERSON in *Paintings from Emilia, 1500-1700*, Catalogo della mostra (New York, Newhouse Galleries 1987), London 1987, pp. 64-70; EAD., *The head-hunter and head-huntress in italian religious portraiture*, cit., pp. 66-69, e EAD., *Judith*, cit., pp. 74-77.

Assodato che il volto della donna tradisce istanze ritrattistiche incontrovertibili,⁷⁷⁶ la ricerca di un possibile nome da restituirle è stato punto di partenza obbligato. Potrebbe trattarsi di Olimpia Luna, nobildonna di origine spagnola e moglie del letterato Melchiorre Zoppo: secondo la ricostruzione della Anderson il marito, una volta rimasto vedovo, si rivolse al pittore il quale, senza aver mai visto la dama e basandosi solo su una descrizione a parole, ne fermò i tratti del volto (calandola per di più nei panni di Giuditta).⁷⁷⁷

A conferma di ciò vi sarebbe la decorazione che trapunta la veste che consiste, per l'appunto, in una serie di piccole lune a evocare per altre vie, molto diffuse e sfruttate in epoca rinascimentale, il nome dell'amata defunta.⁷⁷⁸ A tale confronto "iconografico" è stato successivamente affiancato un contesto letterario e celebrativo che vedrebbe coinvolti diversi soggetti a partire proprio da Cesare Malvasia nel ruolo di memoria storica e trascrizione delle circostanze e, in questo caso, anche delle parole altrui. Dallo storiografo è necessario ripartire, allorquando nel ripercorrere la biografia dei Carracci in effetti riporta l'orazione funebre pronunciata (con tanto di sonetto che si vorrebbe ecfrastico) da Lucio Faberio in occasione della morte di Agostino. È qui che compare, presentato quale frutto di un talento fuori dalla norma, il presunto criptoritratto in questione.

Ma se gran fatto è il saper in presenza ben ritrarre del naturale, se maggiore il far il medesimo in assenza; grandissimo è senza dubbio e maraviglioso il farlo, dipingendo persona già morta, sepolta, non mai veduta, senza disegno o impronto, ma per sola e semplice relazion d'altri. In questo non una, ma più volte ha conseguito il vanto il nostro Carracci. Così per relazion del marito fece il ritratto della signora Olimpia Luna, che fu consorte dell'Eccellentissimo Melchiorre Zoppio, e lo fece con tanta eccellenza, che viva pare ed anco dimostra con eterna sua lode e del Pittore, qual in lei fosse la modestia, il senno, la beltà, e la pudicizia, rare doti che la resero meritevole d'un tant'uomo [...]⁷⁷⁹

Se, al netto del silenzio delle fonti in merito all'opzione criptica (circostanza non rara), è

⁷⁷⁶Un "sorprendente ritratto": cfr. BENATI in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, cit., p. 258.

⁷⁷⁷*Around 1610. The onset of the Baroque*, cit., pp. 19-20.

⁷⁷⁸Ivi, pp. 24-25.

⁷⁷⁹MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., I, p. 309.

possibile accettare l'identificazione tra la tela e il testo scritto – e quindi in ultima analisi tra Olimpia e Giuditta – proprio le parole del bolognese invitano in altri passi invece a una maggiore cautela. Nel ricordarlo tra le opere in possesso, al momento della redazione della *Felsina*, del pittore Lorenzo Pasinelli, aggiunge infatti il dettaglio per cui si trattava del

ritratto della moglie già morta e sepolta [...] con un ritrattino di lui stesso in mano.⁷⁸⁰

Prima di ragionare queste occorrenze, va tenuto conto pure di come la studiosa le integri con un'ulteriore testimonianza rinvenuta tra la sconfinata produzione letteraria dello Zoppio. Un testo, dal titolo chiaro di *Consolatione di Melchiorre Zoppio Filosofo Morale nella Morte della Moglie Olimpia Luna Z*, in cui l'autore, sotto forma di visione onirica, ripercorre il profilo e le virtù della moglie defunta, sulla base del quale è stata avanzata una seconda identificazione criptica: non solo la moglie nei panni della nobildonna israelitica, ma anche il marito in quelli del defunto Oloferne.⁷⁸¹ I problemi di una lettura di questo genere sono evidenti. Non solo non si parla mai di Giuditta o di Oloferne, nemmeno in un parallelo letterario tra la coppia e i due protagonisti biblici, ma Malvasia annota esplicitamente “ritrattino di lui”, difficilmente assimilabile alla testa mozzata esibita in primo piano. Un'opzione ritrattistica criptica tanto decisa avrebbe sicuramente attirato la curiosità dello storiografo, al netto anche dell'enfaticizzazione presente sulla tela stessa atta a ricordare che quella era, davvero, la testa del generale assiro.

A confronto col realismo quasi spietato che circonda il volto di lei, quello di lui (se davvero adombrato nella pseudo-testa di Oloferne) non esibirebbe quelle sembianze tipiche di un viso particolare, in grado di uscire dall'anonimato per restituire il profilo di un uomo reale, parte integrante nella vicenda. Al contempo i raffronti con le immagini a disposizione di Melchiorre Zoppo, molto meno ideali, si palesano deboli e generici.⁷⁸²

⁷⁸⁰Ivi, cit., I, p. 83. Più avanti (I, p. 356) Malvasia ritornerà sul dettaglio del ritratto postumo: “il ritratto di quell'Olimpia Luna che fece Agostino a mente, memorato nel funerale”.

⁷⁸¹Lo si può leggere in *Around 1610. The onset of the Baroque*, cit., p. 20. Nell'esposizione londinese la tela veniva infatti presentata col titolo di *Portrait of Olimpia Luna as 'Judith' and Melchiorre Zoppio as 'Holoferne'*.

⁷⁸²Mentre BENATI (*Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, cit., p. 258) sottolinea come i confronti proposti siano piuttosto generici, per POLLEROSI (*Das sakrale*

La questione, al momento, appare difficilmente risolvibile. In mancanza, come spesso accade, di altre testimonianze documentarie più “sicure” – la voce di Malvasia, anche qualora si ricollegli direttamente al quadro in questione, resta vaga per quanto concerne i mascheramenti – è possibile avanzare solo delle ipotesi.

Dal punto di vista dei criptoritratti la vicenda si palesa tuttavia estremamente interessante, sotto molteplici aspetti. Se le ragioni della committenza dovessero trovare conferma, anche solo nel caso di Giuditta-Olimpia, non può che colpire un’opzione iconografica di questo tipo. Innanzitutto perché Giuditta è la vedova per antonomasia mentre nell’occorrenza in questione si andrebbe a celebrare la figura non di colui che rimane solo dopo la morte del legittimo compagno ma l’altro, ovvero il defunto. Se invece si assume come valida la proposta, per certi versi più lineare, di immaginare una particolare devozione della donna nei confronti dell’eroina, va da sé che in questo caso tra tutte le caratteristiche della figura biblica andrebbero richiamate solo quelle positive: è arduo infatti ipotizzare un ritratto *post mortem* dell’amata compagna, con tanto di sonetto al seguito, nelle vesti di una “tagliatrice di teste”. Il che escluderebbe, a priori, oltre alla considerazioni forti già ricordate, l’identificazione Oloferne-Melchiorre. La metafora dell’inconsolabilità del vedovo, che ha perso la testa per amore e ora si trova privato anche della fonte di tale sentimento, sarebbe ardita da immaginarsi visualizzata per il tramite di una decapitazione.⁷⁸³

Resta che si è di fronte, innegabilmente, a un’immagine “in veste di”. La quale, se come non ha mancato di sottolineare la critica, ha dei paralleli per quanto concerne le teste mozzate con quanto si era realizzato in area veneta (e si tratta dei precedenti di Giorgione e Tiziano) e centro italiana (le soluzioni di poco successive di Allori e Caravaggio), proprio per i caratteri che ne informano la possibile realizzazione, così come ricostruita in via ipotetica dalla Anderson, richiama un caso ben più vicino. Poco

Identifikationsporträt, cit., I, p. 97) non sussistono dubbi per cui “la testa del guerriero ha i lineamenti del vedovo”.

783 Questa la pertinente obiezione sollevata da BENATI in *Nell’età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, cit., p. 258. La medesima presa di posizione si registra da parte di R. ZAPPERI, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino 1989, pp. 31, 41-42, nota 15, in cui lo studioso rileva di non aver mai trovato il nome di Giuditta in nessuna delle opere dello Zoppo. Prova a capovolgere la situazione, alla ricerca di appigli a sostanziare la presenza di un criptoritratto, POLLEROS, *Between typology and psychology: the role of the identification portrait in updating Old Testament representation*, cit., p. 111: “The identification of the deceased with the triumphant heroine, and the mourning widower with the dead warrior, would in this case be an expression of the relationship of Judith and Holofernes allegorically reversed”.

meno di un secolo prima infatti, proprio a Bologna, Gerolamo Casio aveva affidato a un pittore di fiducia il compito d'immortalare la sua giovane moglie in vesti altrui quale protagonista di una grande pala d'altare, accompagnando anche in quell'occasione la richiesta da un ben più pregnante e diretto componimento poetico a suggellare l'evento. La commistione tra poesia e pittura, nel solco della devozione e di istanze personali, si era già giovata della maschera la quale, sebbene non in un contesto di decapitazione, aveva saputo esprimere al meglio la volontà del committente attivando un circolo virtuoso di intellettuali (primo fra tutti il Casio che, al pari dello Zoppio, vantava altissime ambizioni letterarie tramutatesi in innumerevoli versi) e artefici aggiornati, atti a realizzarla e tramandarne memoria. Qui, è il caso di ricordarlo, sarebbe tutto più sfumato e ancora indeterminato: ma il celebre precedente cittadino, in chiave criptica, potrebbe essere stato d'ispirazione nell'offrire una soluzione *velata*, ma al contempo tanto manifesta e chiara per un pubblico attento, anche alle esigenze del neo vedovo. A sancire, tra l'altro, la presenza (a volte mal digerita) di ispiratori e suggeritori "colti" alla base di tali soluzioni, interviene la voce autorevole, e bolognese, di nuovo di Malvasia.

E di quai altri ingegni, che de' grandi e purgati di un Giovio, d'un Tolomei, d'un Molza, e simili, dirsi parti poteano que' sublimi e peregrini pensieri delle storie del Santissimo Sacramento, della scuola d'Atene, de' Monti Parnasi, degli'incendi di Borgo, degli Eliodori e simili, ove con sì lusinghieri ed eruditi anacronismi, poetiche trasportazioni e licenze, s'introdussero i Regnanti vivi a rappresentarci le parti stesse de' già gloriosi Antecessori defonti?⁷⁸⁴

In coda alla lunga biografia dei Carracci, ma con un evidente riferimento di partenza agli affreschi realizzati da Raffaello nelle stanze vaticane, lo storiografo annota come la loro convocazione sia anzi a volte necessaria, nel solco della dialettica celebrativa tra poesia e pittura, al fine di dar vita a immagini in cui a delle persone ancor "vive" veniva chiesto di "rappresentarci le parti stesse de' già gloriosi Antecessori defonti".

A differenza di Salomè, che di fatto non uccise materialmente nessuno, Giuditta fu

⁷⁸⁴MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., I, p. 337.

coinvolta in prima persona nell'assassinio. Se la scelta narrativa cadeva sul momento *clou* della decapitazione, va da sé che vassoio e borsa diventassero del tutto superflui. È questo l'episodio che decise di evocare, forse ispirata dal precedente di Caravaggio,⁷⁸⁵ una giovanissima Artemisia Gentileschi nella redazione del tema che si conserva al museo di Capodimonte, realizzata intorno al 1612-1613 (*fig. 143*).⁷⁸⁶ Ne esiste una seconda versione, ora agli Uffizi e datata più tardi (al 1620), ma lungo tutta la sua carriera si sono susseguite diverse riprese e variazioni sul tema, a fermare istanti precedenti o immediatamente successivi al fatto di sangue.⁷⁸⁷ In tali realizzazioni la vedova di Betulia – spesso sospesa in un attimo senza tempo e accompagnata dalla fantesca, rientrata ora in scena da assoluta comprimaria, e dall'immane trofeo – appare in tutta la sua affascinante bellezza. Qui invece, finalmente, pare di poter visualizzare quanto le Sacre Scritture avevano tramandato, nell'enfasi drammatica di un momento che dà senso all'intera impresa. E si tratta, per le immagini *velate*, di un *unicum* prezioso. Un letto disfatto, sangue ovunque, una resa della vicenda che più che attualizzata si connota come “pragmatica”⁷⁸⁸ risolvendosi in un corpo a corpo in cui le due donne, insolitamente coetanee, devono ancora lottare contro la resistenza opposta dal generale, stordito ma non ancora vinto. La drammaticità della scena sta tutta qui, in una stretta sul primo piano che enfatizza la lotta, il groviglio dei corpi, la fatica di chi si batte per la salvezza (Giuditta del proprio popolo, Oloferne della sua vita).⁷⁸⁹ Da questo

785Per l'opera di Caravaggio basti la recente scheda di Michele CUPONE in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi-Museo 2016-2017), a cura di F. Baldassari, M.B. De Ruggieri, Milano 2016, p. 80, n. 1.

786Sulla tela si vedano le schede di Giovanni PAPI in *Artemisia*, Catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 1991), a cura di R. Contini, G. Papi, Roma 1991, pp. 116-120, n. 9, e di Judith W. MANN in *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 2011-2012), a cura di R. Contini, F. Solinas, Milano 2011, p. 154, n. 10.

787Per la versione agli Uffizi si legga la scheda di Giovanni PAPI in *Artemisia*, cit., 1991, pp. 150-153, n. 19, e quella redatta in occasione dell'esposizione *Orazio e Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia-New York, Metropolitan Museum-Saint Louis, Art Museum 2001-2002), a cura di K. Christiansen, J.W. Mann, Milano 2001, pp. 347-350, n. 19. Le due opere sono state messe a confronto anche nella recente mostra romana dedicata all'artista: si rimanda pertanto alle schede curate da Francesca BALDASSARI in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, cit., pp. 134-136, n. 27 (per la tela di Napoli) e p. 138, n. 28 (per la realizzazione fiorentina). Accanto ai dipinti incaricati di testimoniare il fatto di sangue, meritano di essere ricordate anche le tele, realizzate verosimilmente a ridosso del processo, di *Giuditta con la fantesca* (nelle due versioni di Palazzo Pitti e di Hartford).

788MANN in *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, cit., p. 154, n. 10.

789“Giuditta è etimologicamente la Giudea”, cfr. BORSETTO-COSENTINO, *Il tema di Giuditta nella letteratura europea del Rinascimento. Linee per un progetto di ricerca*, cit., p. 183.

punto di vista, il corpetto slacciato che quasi esplode all'altezza dello scollo – oltre a obbedire a un immaginario *standard* di bellezza femminile florida per l'epoca (e ne sono testimonianza anche la braccia tese e potenti) – ben si adatta sia al testo sacro, per cui l'eroina si era presentata irresistibile al cospetto del suo nemico, sia alla dimensione pratica del momento.⁷⁹⁰ Finendo per restituire l'impressione di una sensualità disordinata, accattivante proprio per questo suo essere attiva e partecipe. Sembra avere davanti agli occhi il quadro della Gentileschi il marinista Giuseppe Battista allorquando narra, a metà Seicento all'interno delle sue *Poesie meliche*, di un'eroina che mutatasi in una “amazzone ebrea”, con decisione, “gli recide l'invitta il capo insano”.⁷⁹¹

La distanza materiale, innegabilmente anche simbolica, messa in mostra dalla Giuditta di Caravaggio mentre guarda con un misto di disgusto e pietà la sua vittima, qui si annulla del tutto. Anche in virtù di tale accorata partecipazione, che si fa immedesimazione, parte della critica ha riconosciuto nelle fattezze dell'eroina i lineamenti del volto della pittrice e nella vicenda una rievocazione dolorosa, ma di segno opposto (e quindi vincente), della violenza subita in giovane età. In questo senso, nel far riemergere su tela un riflesso dello stupro di cui Artemisia fu vittima a opera di Agostino Tassi, collega e amico del padre, verrebbe messa in scena una rivincita in cui si sana col sangue – tanto, esibito e reale – un crimine di sangue. Da sempre, d'altronde, col taglio della testa si alludeva anche al tema dell'evirazione (più consono con la vicenda del più volte evocato richiamo al parto),⁷⁹² ideale e congrua rivalsa della figura

⁷⁹⁰Nel passaggio dall'iconografia medievale (soprattutto romana) a quella rinascimentale (prettamente fiorentina), la figura di Giuditta sembra perdere i tratti che la connotano come vedova casta per rivestirsi di quelli di femmina guerriera. Lo fa grazie a una gestualità che si fa sempre più accentuata e tramite il ricorso a un abbigliamento e a una profusione di accessori consoni al suo ruolo quasi da amazzone. Tale aspetto viene analizzato, con profusione di esempi (anche criptici), in D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *Costuming Judith in Italian art of the sixteenth century*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, cit., pp. 325-343.

⁷⁹¹Leggo il verso in *Lirici marinisti*, a cura di Benedetto Croce, Bari 1910, p. 418. Il titolo completo del XVIII componimento è GIUDITTA. *Sandala eius rapuerunt oculos eius*: “Le chiome attorta e colorata il viso, / passa l'oste nemica, adito chiede / dove il re degli assiri in trono è assiso, / la bella di Manasse unica erede. / Mentre a quella beltà di paradiso / s'abbaglia il sire ed ai suoi detti ei crede, / ha con piaga mortale il cor diviso / dai socchi superbissimi del piede. / Poi quando, estinto il dí, gode riposo, / gli recide l'invitta il capo insano, / nel sonno immerso e di Lico spumoso. / Oh d'amazzone ebrea valor sovrano, / ch'Oloferne crudel, duce orgoglioso, / pria ferisce col piè, poi con la mano!”. A riguardo si legga anche E. REFINI, “*Con bel parlar*”. *Il fascino ambiguo di Giuditta* figura eloquentiae tra Petrarca e Possevino, cit., pp. 275-286, in particolare alle pp. 280-281: “Giuditta è d'altro canto figura che esce dai canoni, eccezionale da molteplici punti di vista. Il coraggio la rende virile, e quindi modello potenzialmente valido per uomini e donne.”

⁷⁹²Da ultima rievoca il motivo del parto MANN in *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, cit., p.

femminile sull'oppressore maschile. A questo punto anche una lettura che proietti nel lussurioso Oloferne (non necessariamente nel volto, va precisato), vizi e colpe di un uomo reale e terreno, parte dell'esistenza della donna, non stupirebbe.⁷⁹³ In tale ottica colpisce invece l'inserimento con un ruolo finalmente attivo della fantesca, indispensabile nella prospettiva che vede due donne impegnate con decisione ad abbattere un uomo fisicamente forte.⁷⁹⁴ E la sorpresa è duplice in quanto non collima col dato storico – che si ricava dalle testimonianze del processo intentato da Orazio Gentileschi a difesa della virtù della figlia – in cui proprio l'amica non si prestò a essere complice e a manifestare quindi quella tanto invocata solidarietà femminile in cui sperava Artemisia. Al contempo non se ne ritrova traccia, oltre che nel *Libro di Giuditta*, nella letteratura coeva atta invece a delineare il profilo di una serva (dall'aspetto maturo), timorosa, spaventata e insicura. Perfetta, nel suo essere antitetica, a far da risalto all'audacia, alla fermezza e alla risolutezza della invece (giovane) bellissima eroina. Tra i tanti casi possibili, per ragioni di convergenza cronologica, basti l'autoritratto letterario che Federico della Valle all'interno della *Iudit* mette sulle labbra ad Abra.

O bella Iudit, mia gran donna e sola
 speranza or di Betulia e di Giudea,
 questa tua serva volontaria vola
 ove si volge e 'l tuo passo,
 per erta o piana via.

154.

⁷⁹³Colpisce riscontrare come nella petizione presentata da Orazio Gentileschi al pontefice poco prima del processo (quindi *ante* 1612), a ricordare modalità e dettagli della violenza, venga citato esplicitamente un quadro con una "Giuditta" finito nelle mani di un altro colpevole e complice del Tassi: "Una figliola dell'oratore è stata forzatamente sverginata e carnalmente conosciuta più et più volte da Agostino Tasso pittore et intrinseco amico et compagno del oratore, essendosi anco intromesso in questo negotio osceno Cosimo Quorli suo furiere; intendendo oltre allo sverginalamento che il medesimo Cosimo furiere con sue chimere abbia cavato dalle mane della medema zittella alcuni quadri di pitture di suo padre et in specie una Juditta di capace grandezza.". Leggo il passo in WITTKOVER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, cit., pp. 179-181: 179. Nel ricostruire il profilo dei protagonisti della vicenda si insiste su come, oltre allo stupro, l'uomo fosse stato accusato in passato (ma anche successivamente) di incesto, lussuria smodata, sodomia fino ad arrivare all'omicidio: un *curriculum* di tutto rispetto per calarsi verosimilmente nei panni ideali di Oloferne, il superbo e lussurioso per eccellenza.

⁷⁹⁴Si sottolinea tale aspetto nella scheda in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., pp. 309-311, in cui si nota come le due donne collaborino "battendosi goffamente".

Così potesse andar quest'alma mia
coi sensi de la tua!
Ma la tua, eccelsa e forte, quasi fulmine cerca il duro e l'erto
e osa d'aventarsi anco a la morte:
questa mia, quasi foglia
a rabbioso soffiâr tremola e lieve,
più di schivar che d'incontrar ha voglia.
Confesserò il timore,
poi ch'a temer ha colpa
il voler no, ma il core infermo e basso:
dirò che 'l piè va inanzi,
né mai ti lascerà; ma l'alma spesso
tremando indietro torna,
o s'allenta, o soggiorna.⁷⁹⁵

In prossimità dell'impresa, non esiterà a esporre di nuovo dubbi e timori che l'assillano.

Tutta tremo, son piuma
a gran soffio di vento.
Non ho cuor, non ho spirto
se non a lo spavento.⁷⁹⁶
[...]
Ohimè, signora, ohimè!
Ahi, gran fatto! ahi, grand'opra!
Son tutta orror, son tutta gel tremante.⁷⁹⁷

Il testo biblico non si interroga molto sui sentimenti e, a onor del vero, anche poco sul ruolo assai pratico svolto dall'ancella. La licenza che la pittrice si concede in tal senso, e la frequenza con cui rappresenta le due donne complici insieme (anche in quadri in cui di Oloferne non v'è traccia), implica che a tale aspetto doveva essere particolarmente legata, al netto pure di una committenza rintracciabile intorno alle sue opere sul tema

⁷⁹⁵DELLA VALLE, *Iudit*, cit., pp. 21-22.

⁷⁹⁶*Ivi*, p. 95.

⁷⁹⁷*Ibidem*.

sempre diversa. Tale considerazione, è inutile negarlo, non favorisce, anzi pregiudica, una lettura troppo orientata verso un'immedesimazione di Artemisia nei panni di Giuditta. Così come non aiuta il riscontrarne il possibile profilo in molti altri dipinti realizzati dalla pittrice stessa o dal padre.⁷⁹⁸ A suggerire la presenza di un criptoritratto all'interno di una tela, a discapito del semplice inserimento di un volto preciso caricato di realismo, è la possibilità di riscontrarvi alla base una decisa volontà di mascheramento in vesti altrui. Se è innegabile che Artemisia verosimilmente prestò i propri lineamenti in più di un'occasione, sorprende la scelta di farlo calandosi sempre nel ruolo di donne forti o comunque pronte a reagire al cospetto di una situazione complessa.⁷⁹⁹ L'interpretazione in senso autobiografico del dipinto – che ha incontrato il favore di un filone filofemminista all'interno della storiografia sull'artista – deve fare i conti e registrare viceversa nette prese di posizione, in senso opposto, da chi ritiene l'opera anche cronologicamente lontana dall'evento traumatico della violenza e del successivo processo.⁸⁰⁰ Nella convinzione di essere di fronte tuttavia, in questo caso specifico, a un ritratto “in veste di” pare opportuno ripercorrere i possibili e confortanti confronti sul piano fisionomico che si possono istituire con alcune immagini vicine, in ordine di date di realizzazione, alla tela napoletana. Per una volta è possibile farlo affidandosi a svariate opere, di artisti diversi in altrettanti differenti *medium*, atte a restituire il *vero* volto della pittrice.

Ne ha fermato le fattezze, così come dovevano apparirgli intorno al 1627, Jerome David, nell'incisione che si conserva alla Biblioteca Nazionale di Parigi. L'autore ricalca, in posizione leggermente di tre quarti, quelle che sembrano essere state le caratteristiche del volto di Artemisia; le stesse che possono tuttora essere desunte dal profilo della medaglia di anonimo, coniata negli stessi anni e ora agli Staatliche Museen

⁷⁹⁸Come osservato anche in ANDERSON, *Judith*, cit., pp. 60-66.

⁷⁹⁹Il capitolo dedicato alle “strong women” di Artemisia nel testo di Garrard si apre con Susanna per chiudersi proprio con Giuditta: cfr. GARRARD, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian baroque art*, cit., pp. 171-209.

⁸⁰⁰L'angolazione filofemminista (tipica di tanti “gender studies”) in relazione alla pittrice ha a capo proprio l'analisi, già più volte citata, di Mary Garrard la quale legge tutta la carriera dell'artista come una rivolta alla violenza subita in giovinezza, e pertanto con un taglio al contempo biografico e femminista. In realtà va segnalato come ci fosse già stato un tentativo di far ordine in modo sistematico nel catalogo dell'artista – muovendosi tra rinvenimenti documentari (quali la corretta data di nascita), opere dalla provenienza sicura e loro analisi iconografica – ad opera di R.W. BISSELL, *Artemisia Gentileschi. A new documented chronology*, in «The Art Bulletin», 50, 1968, 2, pp. 153-168.

di Berlino: la fronte alta, l'arricciatura caratteristica del labbro superiore, i capelli mossi e ribelli, ma soprattutto quell'accentuato doppio mento tipico anche di tante altre figure femminili del catalogo della pittrice. Accanto a queste testimonianze, ne vanno aggiunte altre due coeve al dipinto di Capodimonte e, per così dire, di ambito familiare. La prima rinvia alla decorazione ad affresco realizzata da Orazio Gentileschi (in collaborazione proprio con il Tassi) per Palazzo Pallavicini Rospigliosi a Roma in cui, all'interno del *Concerto in onore di Apelle e delle Muse*, fa la sua comparsa una giovane – in un'occasione accompagnata da una grande lira, nell'altra da un ventaglio pieghevole – da sempre associata dalla critica a un presunto ritratto della figlia. Un altro possibile confronto, il più preciso e dal punto di vista della presente ricerca il più stimolante, è l'*Autoritratto come santa martire* che si conserva alla Newhouse Gallery di New York, che Artemisia realizzò verosimilmente nel 1615, quindi a metà tra le due versioni cruente dell'episodio di Giuditta (*fig. 144*).⁸⁰¹

Oltre alla possibilità di registrare nel volto i tratti appena ricordati – un viso assorto e devoto, ma al contempo fedele riproposizione dell'indole decisa della donna così com'è stata tramandata dalle fonti – si sarebbe di fronte a una consuetudine criptica da parte della pittrice che la porta a eleggere di preferenza la propria fisionomia a protagonista significativa di episodi religiosi, drammatici o contemplativi. Alla palma del martirio – a rivelare che si è in presenza di una generica “santa martire” non meglio identificabile – si somma il dettaglio ingombrante del turbante avvolto intorno alla testa. Con un abile accorgimento, lì dove ci si aspetterebbe di trovare un'aureola compare invece una verosimile allusione alla pratica artistica. Nel segno di una vivace e rivendicata autodeterminazione personale e professionale, Artemisia aveva d'altro canto lasciato chiaro riflesso di tale aspetto anche nella tela che la vedrebbe calata nei panni allegorici della Pittura stessa (*fig. 145*).⁸⁰² Per chiudere il cerchio, allo spirito di questi ultimi autoritratti può essere accostata un'ulteriore tela, vicina cronologicamente all'*Allegoria in veste di Pittura*, in cui spetta a Simon Vouet bloccare i tratti della Gentileschi intorno

801“Anche se il ramo di palma identifica il soggetto con una martire, la maggior parte degli studiosi ha concordato sul fatto che si tratta di un autoritratto dell'artista, notando le labbra caratteristicamente arcuate, il lieve avvallamento del naso, e il viso nel complesso carnoso”, cfr. la scheda in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., p. 320, n. 56, in cui si istituisce anche il parallelo con uno dei volti della pittrice già richiamati, il viso adolescente dipinto da Orazio per il Casino delle Muse.

802Sulla tela, e le implicazioni sottese a una tale scelta, si legga GARRARD, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian baroque art*, cit., pp. 337-340.

ai quarantanni, immaginandola fasciata da un abito che richiama subito alla mente, per taglio e tonalità, quello indossato dalla Giuditta agli Uffizi.

Riassumendo. Si tratta di immagini diverse che ruotano idealmente tutte intorno alla *facies* dell'eroina di Capodimonte e riflettono lineamenti esteriori ma anche caratteriali propri alla pittrice. Una serie di innegabili convergenze – quali la conoscenza e la frequentazione della prassi criptica, la predilezione all'interno delle sue realizzazioni per soggetti femminili volitivi che si battono con successo contro gli uomini (e sovente salvano un popolo intero), contingenze personali ben documentate e calate in un contesto storico altrettanto preciso, una rivendicazione forte di professionalità personale, tratti del volto che ritornano pressoché uguali in opere tanto eterogenee tra loro – spinge verso il riconoscimento di un'immagine *velata* anche alla base dell'opera in esame. Artemisia, quasi quale dichiarazione programmatica agli esordi della sua carriera, veste la maschera di Giuditta, prende su di sé in prima persona il ruolo di “tagliatrice di teste” (sebbene qui il contesto non sia né amoroso né potenzialmente frivolo) e porta a termine quanto una donna rinascimentale, sull'esempio delle virtuose dell'antichità, avrebbe dovuto fare: emergere e ottenere visibilità (anche al netto della rivalsa) in una società ancora dominata da uno spirito patriarcale. Giuditta-Artemisia non è più solo colei che domina la retorica e sa mescolare vero e falso in nome del fine ultimo a cui aspira ma una figura carismatica a tutto tondo, abile con le parole così come con la spada.

Il resoconto delle biografie artistiche al pari del racconto della parabola della disciplina in sé, si nutre, come ogni narrazione che voglia rendere edotti ma al tempo stesso divertire e intrattenere i propri lettori, dell'ausilio di tutta una serie di aneddoti, veri e propri episodi tipici, quasi inserti di colore a frammezzare lunghi elenchi di realizzazioni. È quasi inutile sottolineare come si tratti, praticamente sempre, di tradizioni orali senza origine né fondamento che si ripetono uguali nei secoli fino a diventare, loro malgrado, parte dell'immaginario stesso con cui ci si accosta a una determinato profilo di artista o a un gruppo di opere. A tale consuetudine, come si è già avuto modo di vedere, non sfuggirono nemmeno le immagini *velate*. E anche la vicenda di Giuditta, declinata in uno strettissimo rapporto con il suo artefice e i risvolti di

un'esistenza personale e amorosa spesso sfuggente ma umanamente intrigante, si ritagliò un posto in tale galleria di racconti "mitici". Ai protagonisti dell'evento biblico venivano verosimilmente cucite addosso le sembianze di persone reali, contingenti, messe in posa al fine di visualizzare – per il tramite del precedente altissimo del riferimento religioso – situazioni particolari della loro vita. Sebbene, come detto, molto di rado vi siano appigli certi per riconoscere autenticità a tali opere e alle conseguenti letture, la loro reiterazione al pari di una memoria orale che non accenna a sopirsi sono anch'esse segnale di un'orizzonte di pensiero, prima ancora che artistico, in cui servirsi del travestimento, in questo caso biblico, poteva risultare altamente funzionale a veicolare il proprio messaggio.

Una di tali riscritture pittoriche avrebbe visto impegnato niente meno che Raffaello il quale, in un momento di sconforto amoroso, avrebbe rappresentato su tela – o forse semplicemente fornito un cartone a uso della bottega – la disputa cruenta: affidando pertanto alla sua presunta amante, la Fornarina, il compito di evocare la crudele Giuditta e celando i tratti del proprio volto in quelli di un addormentato e ancora ignaro Oloferne. Si tratta piuttosto ovviamente di una leggenda nata sulla scorta della narrazione, parimenti indimostrabile, di una disordinata e altalenante condotta affettiva dell'urbinate. Del dipinto in questione non è rimasta traccia. Ma proprio la combinazione di tali circostanze – un sostrato amoroso a informare l'opera e la perdita della stessa – hanno dato vita a una serie di copie e repliche (alcune con varianti) che dal punto di vista dell'analisi della consuetudine criptica si rivelano interessanti quasi quanto l'originale perduto.⁸⁰³ La prima si colloca sul finire degli anni Venti del Cinquecento, quindi a ridosso del plausibile originale, e si deve a Giuliano Bugiardini.⁸⁰⁴ La seconda invece, e qui conosciamo anche le precise ragioni della committenza,⁸⁰⁵ spetta a Jacopo Ligozzi e si data ottant'anni dopo (la tela, ora alla

803 Ragiona l'immagine (senza fare riferimento a un dipinto preciso) anche ANDERSON, *The head-hunter and head-huntress in italian religious portraiture*, cit., p. 65.

804 La tavola si conserva ora alla Galleria Nazionale della Sicilia e viene datata intorno al 1526-1528; a riguardo si veda L. PAGNOTTA, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1989, p. 215, n. 52.

805 La tela venne commissionata al Ligozzi da Giuliano Decaiuti a cui spettava il compito, per conto del duca Vincenzo Gonzaga, di far realizzare copie da originali, presenti a Firenze, destinate a essere poi spedite a Mantova. Nel 1602 il dipinto tratto dalla *Giuditta* di Raffaello era terminato ma il granduca fiorentino non volle più farlo partire decidendosi a trattenerlo per sé. Ricostruisce le vicende alla base della realizzazione dell'opera la scheda di Lucilla CONIGLIELLO in *Jacopo Ligozzi «pittore universalissimo»*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 2014), a cura di A. Cecchi, L. Conigliello e M. Faietti, Firenze 2014, p. 258, n. 97; sulla tela si veda anche Serena

Galleria Palatina di Palazzo Pitti è firmata e datata 1602), a testimonianza di come la creazione e il ricordo del presunto episodio *in disguise* non si fossero mai spenti (fig. 146). Una parte della critica, tra l'altro, di fronte alla rigidità dei dipinti in questione – in particolare quello del veronese – ha supposto che l'inserito criptico non sia da imputare a Raffaello ma direttamente e solo ai “copisti” successivi, che si servirono di alcune realizzazioni del maestro per conferire veridicità alla messa in scena pittorica.⁸⁰⁶ Si sarebbe fatto ricorso al *Doppio ritratto* del Louvre per le fattezze dell'urbinate e al ritratto della donna di Palazzo Barberini per Giuditta.

Verosimilmente a conoscenza di tale “fantasioso” precedente, l'episodio potrebbe essere stato fonte di ispirazione per Cristofano Allori, non nuovo a questi stratagemmi criptici – come si è già avuto modo di vedere – e, alla luce di quanto tramandato dalle fonti, egli stesso assorbito in questioni amorose travagliate. Chiude infatti questa breve panoramica un caso che, affine a quelli “romantici” a cui si è appena accennato, affonda la sua verosimiglianza nelle biografie artistiche e su di solido appoggio documentario, finendo per restituire per un certo verso paradossalmente pure un minimo di plausibilità anche alle realizzazioni precedenti. In fin dei conti, in un siffatto quadro di riferimento, affidarsi alla maschera per visualizzare la propria pena amorosa non doveva essere opzione tanto peregrina.

Dal punto di vista della prassi di immortalare/si “in veste di” si tratta addirittura di una realizzazione unica in cui è possibile rinvenire, al di sotto dei tre volti che la compongono, altrettanti ritratti, tutti puntualmente motivati e argomentati dalla critica. Nel loro celebre testo sul temperamento saturnino proprio agli artisti, Rudolf e Margot Wittkower inseriscono Allori, sottolineandone l'esistenza disordinata, nel capitolo dedicato a “Celibato, amore e licenziosità”.⁸⁰⁷ La fama che ruotava in tal senso intorno al pittore si deve a Filippo Baldinucci il quale, oltre a essere fonte più che attendibile per l'epoca, era particolarmente vicino anche a Cristofano. Il quadro che egli traccia

PADOVANI in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, cit., pp. 230-231, n. 377.

806L'ipotesi viene ragionata da J. SHEARMAN, *Cristofano Allori's 'Judith'*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1979, 910, pp. 3-10: 10, il quale non ritiene che l'opera possa davvero derivare da un originale di Raffaello (“I find it impossible to believe that the stiff, naive figural design of any of these versions could have come from Raphael's mind”).

807WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, cit., p. 177.

restituisce a un tempo sdoppiamenti su tela e loro possibili ragioni.

Ma finalmente, chiamato forse da tanti e così diversi divertimenti, e applicazioni amene, di che egli aveva sempre avuto pieno il capo, egli abbandonò gli esercizi, e la compagnia, e tornossene a' suoi spassi, fin che invaghitosi tenacissimamente di certa bellissima donna detta Mazzafirra, colla quale fu poi solito consumare tutti i suoi grandissimi guadagni, menò poi sempre fra le gelosie, e mille altre miserie che sogliono tali pratiche arrecare, una vita interamente infelice. Ma giacché abbiamo fatto menzione di costei, è da sapersi che uno de' più singolari quadri che uscissero dalle sue mani fu quel della Giuditta. Ritrasse egli al vivo nella faccia di lei l'effigie della Mazzafirra; tiene questa colla destra mano una spada sguainata, e dall'altra sostiene per li capelli la testa d'Oloferne [...] egli medesimo si lasciò crescer la barba a gran segno [...] dipinse se stesso in quel quadro per Oloferne; la faccia d'una vecchia [...] dicesi, che fusse tolta al vivo dalla madre della medesima Mazzafirra.⁸⁰⁸

Se non paiono sussistere dubbi in merito al fatto che la coppia reale formata dall'artista e dall'amante trovi un corrispettivo preciso in Giuditta e Oloferne (con l'inserimento "familiare" della madre della Mazzafirra a completare il quadro), ben più spinoso è il problema delle repliche, tutte autografe e con (seppur) minime varianti, che Allori realizzò della sua composizione più celebre.⁸⁰⁹ Oltre alle opere si è in possesso, fortunatamente, anche di tutta una serie di disegni preparatori e studi di figure strettamente legati alla tela, o come sarebbe più corretto dire, alle tele. Miles Chappell ha individuato infatti ben cinque varianti della realizzazione e l'*impasse* critica verte ora intorno alla possibilità di capire a quale faccia esattamente riferimento Baldinucci nelle sue *Notizie*. La questione non è di poco conto se si osserva come l'artista vi lavorò per quasi un decennio – arco temporale nel quale scalare e analizzare le composizioni anche alla luce del fatto che Maria di Mazzafirra, protagonista assoluta del dipinto, morì nel 1618 – e la natura degli scarti presenti tra una versione e l'altra.⁸¹⁰ Al di là di un gusto

808BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., III, 1846, pp. 726-727.

809Ricostruisce le vicende inerenti le diverse versioni PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, cit., pp. 49-51.

810Cfr. *Cristofano Allori*, cit., pp. 78-80, n. 25: alcune varianti potrebbero essere legate alla morte della donna, come detto avvenuta nel 1618, e alla necessità da parte del pittore di servirsi di una nuova "modella" dai tratti più eleganti e 'standardizzati'.

che sembra corretto far risalire a un amore tutto barocco per la teatralità – e la tenda che compare e scompare alle spalle delle figure ne è segno più evidente – le differenze sostanziali stanno infatti altrove. Se per anni si è creduto che la fonte descrivesse con cura la *Giuditta* oggi in collezione Pitti (*fig. 147*),⁸¹¹ la versione di Hampton Court, con quel deciso accento naturalistico che investe proprio il volto della donna, potrebbe invece rivelarsi la composizione “originale”, ovvero quella su cui, sullo spunto dell’evento biblico, il pittore ha inscenato la propria vicenda personale con i risvolti amorosi e, giocoforza, ritrattistici in senso stretto (*fig. 148*).⁸¹² Un disegno preparatorio, che si conserva ora agli Uffizi, pare convalidare tale ipotesi restituendo i tratti esteticamente piacevoli ma al contempo indubbiamente esotici della donna: gli occhi grandi e leggermente curvati verso il basso, la bocca carnosa, un naso largo (*fig. 149*).⁸¹³ Caratteri che risultano addolciti, e quindi idealizzati, nella tela Pitti, senza tuttavia perdere mai quell’aggancio forte con il dato reale. A riguardo colpisce invece la cura con cui lo storiografo annota il dettaglio per cui Cristofano si fece crescere la barba per entrare meglio nel ruolo, nel tentativo di calarsi visivamente oltre che spiritualmente nella parte.

Lo spunto autobiografico apre uno scenario nuovo, integrando quanto viene espresso sulla superficie pittorica con i colori: il patimento dell’amante, succube di una donna forte e fatale che lo tiene in pugno, è pari a quello di Oloferne la cui testa mozzata ed esanime viene stretta per i capelli dall’eroina biblica.⁸¹⁴ Per coglierne appieno la

811A riguardo si veda la scheda di Claudio PIZZORUSSO in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1986-1987), 3 voll., Firenze 1986, I, pp. 189-190, n. 1.72.

812Cristofano Allori, cit., pp. 78-79: si tratta, dal nome della collezione in cui si conserva la variante, del “Tipo Hampton Court” il quale si caratterizza per diversi scarti rispetto alla versione Pitti e in cui, soprattutto, si nota “un tipo fisionomico più plebeo” nel volto di Giuditta. L’ipotesi di riconoscere in questa versione l’originale citato da Baldinucci è ragionata anche da SHEARMAN, *Cristofano Allori’s ‘Judith’*, cit., pp. 3-10. Sulla tela invece a Palazzo Pitti si vedano DEL BRAVO, *Su Cristofano Allori*, cit., p. 76 e le schede di Marco CHIARINI in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, cit., II, pp. 32-33, n. 26, e Francesca BALDASSARI in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, cit., p. 126, n. 23.

813SHEARMAN (*Cristofano Allori’s ‘Judith’*, cit., pp. 6-9), confronta i tratti ‘singolari’ della *Giuditta* conservata nelle collezioni Reali con quelli del disegno che si data intorno al 1510.

814Meno poetico ma non per questo privo di incisività il resoconto che Boccaccio fa in merito alla passione amorosa e alle sue conseguenze (non si dimentichi che il sottotitolo del suo *pamphlet* misogino era “Il labirinto d’amore”): “Vedere adunque dovevi amore essere una passione accecatrice dell’animo, disviatrice dello ’ngegno, ingrossatrice, anzi privatrice della memoria, dissipatrice delle terrene facoltà, guastatrice delle forze del corpo, nemica della giovinezza e della vecchiezza, morte, genitrice de’ vizi e abitatrice de’ vacui petti, cosa senza ragione e senza ordine e senza stabilità alcuna,

s sofisticata elaborazione conviene rivolgersi di nuovo alla letteratura, a rinvenire come il tema venisse affrontato all'incirca negli stessi anni dai poeti lirici più in voga. Obbligato si palesa *in primis* il riferimento a Giovan Battista Marino il quale ravvisa nel quadro dell'amico pittore tracce della presunta ambiguità di Giuditta e non manca di sottolinearle per il tramite di una chiara "duplicità di riferimenti".

Di Betulia la bella
vedovetta feroce
non ha lingua, né voce, e pur favella.
E par seco sì glori, e voglia dire,
'Vedi s'io so ferire,
e di strale, e di spada.
Di due morti, Fellon, vo' che tu cada,
da me pria col bel viso,
poi con la forte man due volte ucciso'.

Siamo all'interno della *Galeria* (data alle stampe nel 1619), nel sonetto espressamente dedicato alla tela, ovvero la *Giudit con la testa d'Oloferne di Christoforo Bronzino*.⁸¹⁵ Giuditta, "la vedovetta feroce" uccide due volte: se i colpi decisivi vengono inferti con la spada tramite "forte man", si deve all'azione precedente (cioè alla seduzione per il tramite del suo fascino) il successo dell'impresa ("pria col bel viso"). Con questi versi il poeta si candida quasi a entrare nel vivo nel dibattito relativo alle remore sulla possibilità di rappresentare su tela virtù e qualità femminili quali la già ricordata eloquenza. La dama dipinta da Cristofano, piuttosto ovviamente, "non ha lingua, né voce", eppure per mezzo di altri accorgimenti "favella" e lo fa con la consueta decisione.

Marino è debitore per quel "vedovetta", come è stato puntualmente messo in luce, niente meno che al padre di tutta la lirica amorosa volgare, quel Francesco Petrarca che in più di un'occasione si confrontò con l'eroina biblica. Nei *Trionfi*, Giuditta – che è, al solito, un'altra delle possibili *figure* di Laura – trova una collocazione in un contesto nel quale non c'è spazio per ombre attorno al suo profilo.

vizio delle menti non sane e sommergitrice dell'umana libertà." cfr. BOCCACCIO, *Il Corbaccio*, cit., p. 70, n. 193.

815 G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova 1979, I, p. 49, n. 1, e II, 29.

Vedi qui ben fra quante spade e lance
 amor, e 'l sonno, ed una vedovetta
 con bel parlar, con sue polite guance
 vince Oloferne, e lei tornar soletta,
 con una ancilla e con l'orribil teschio,
 Dio ringratiando, a mezza notte, in fretta.⁸¹⁶

Sull'indiscutibile bellezza della donna Marino tornerà anche qualche anno più tardi, nel 1623, all'interno dell'*Adone*. Lo schema compositivo è semplice: la vedova viene presentata con altre celebri esponenti del popolo ebraico (giusto nel Canto XI, dedicato alle *Bellezze*) ma proprio la sua collocazione alla fine del breve gruppo, e dell'ottava di riferimento, nonché i tre aggettivi usati per definirla, aprono a un contesto nuovo in cui calare il dipinto.

Vedi una turba di progenie ebrea
 tutta in un groppo, che laggiù camina?
 in queste sol, che 'l fior son di Giudea,
 arde di santo amor fiamma divina.
 V'ha Rebecca e Rachele e Bersabea,
 havvi Susanna, Ester, Dalida e Dina,
 e Giuditta è tra lor, la vedovella
 feroce e formidabile, ma bella.⁸¹⁷

A ben vedere tuttavia, intorno alla metà del Cinquecento, già Giuseppe Betussi aveva raggruppato alcune delle suddette rappresentanti del genere femminile inquadrandole

⁸¹⁶*Triumphus Cupidinis*, III, 52-57. Mentre Oloferne fa la sua comparsa, senza nome ma immediatamente riconoscibile nel *Triumphus Fame*, II, 118-120, evocato in termini molto meno adulatori: "Fra' nomi che in dir breve ascondo e premo, / non fia Judith, la vedovetta ardita, / che fe' il folle amator del capo scemo." cfr. REFINI, "Con bel parlar". *Il fascino ambiguo di Giuditta* figura eloquentiae tra Petrarca e Possevino, cit., pp. 278-280.

⁸¹⁷G. MARINO, *Tutte le opere. II. L'Adone*, a cura di G. Pozzi, 2 voll., Milano 1976, I, p. 605, II, pp. 466-467. Già in Dante, modello ricordato anche da Pozzi nel suo commento al poema seicentesco, Giuditta era stata protagonista di una simile apparizione quale compagna di Rebecca e Sara: "Ne l'ordine che fanno i terzi sedi, / siede Rachel di sotto da costei / con Beatrice, sì come tu vedi. / Sarra e Rebecca, Iudit e colei / che fu bisava al cantor che per doglia / del fallo disse 'Miserere mei'" (*Paradiso*, XXXII, 7-12)

sotto una diversa luce. L'umanista veneto, all'interno del *Raverta* (il dialogo d'amore dato alle stampe nel 1544) le convoca e le mescola ad altri celebri casi dell'antichità, religiosa e mitologica, in cui Amore, per il tramite della bellezza, era stato causa della rovina di molti uomini (e talune donne).

Però, ch'Amor sia di molta utilità né bontà, ne sono
in dubbio. Tanto più, ch'ora leggo Piramo e Tisbe violentemente
esser corsi a morte; là nel mare si dice Leandro ed Ero essersi
affogati; odo Didone essersi amazzata; ed infiniti uomini e
donne per amore esser male arrivati, che lungo sarebbe a
raccontare, e tutti i libri ne son pieni. Che si dirà di tante
ruine di ch'egli è stato cagione? Perché andò Troia per terra
se non per l'amor di Pari e d'Elena? Per chi perdé Sansone, il
forte, la sua fortezza se non per amar troppo Dalida, onde poi
ne seguì a lui e a' filistei perpetuo danno? Chi fu cagion
della morte d'Oloferne se non il troppo amar le bellezze di
Giuditta? E Salomone, che un solo Iddio conosceva ed adorava,
per vano amor di più femine non fu indotto ad adorar diversi
idoli? Alessandro magno, che tutto il mondo vinse, non si
lasciò poi vincere ad Efestione, alla quale portò tanto amore?
Non fu già cosa buona, né si gli conveniva. Chi tanti altri
imperadori e re e donne d'alto affare ha condotto a vergognoso
fine? Non altro, per certo che soverchio amore. Però chi ben
considerasse alle infinite perdite, alle gran ruine, alle
violenti morti, all'opre vergognose ed ai servili effetti,
credo che giudicherebbe che meglio fosse non vi essendo Amore.⁸¹⁸

Fatale fu quindi per Oloferne "troppo amar le bellezze di Giuditta". La trappola allestita dalla donna riesce alla perfezione.⁸¹⁹ Torniamo per un attimo a Marino. "Feroce e

⁸¹⁸Leggo il passo all'interno dei *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di G. Zonta, reprint a cura di M. Pozzi, Roma-Bari 1980 (ed. orig. Bari 1912), p. 139.

⁸¹⁹Ripensando a Boccaccio viene da chiedersi come Oloferne potesse in realtà sfuggirvi, giacché le donne "di malizia abbondanti", secondo l'autore, "sono generalmente tutte presuntuose e a se medesime fanno accredere che ogni cosa lor si convenga, ogni cosa stia lo bene, d'ogni onor, d'ogni grandezza sian degne, e che senza loro gli uomini niuna cosa vagliano, ne viver possano; e son ritrose e inobedienti" (cfr. BOCCACCIO, *Il Corbaccio*, cit., p. 79, v. 246).

formidabile, ma bella” snocciolati dal poeta paiono ora sostituire i consueti “casta”, “fedele” e “umile”, ricordati in modo ridondante a corredo di immagini e testi volti a lodare la vedova.⁸²⁰ Sembra quasi di poter ripercorrere, per antitesi, il catalogo delle “caste dive” di Lavinia Fontana fondendole ora alla vitalità e al coraggio impresso all’eroina dal pennello di Artemisia.

Che sulla tela si visualizzi una (doppia) storia pare innegabile. Accanto al recupero dell’avvenimento biblico, e attraverso le espressioni dei suoi (criptici) protagonisti, il pittore veicola indubbiamente anche altro: innanzitutto, lo sgomento e il dolore che emana dalla sua maschera decapitata a confronto con una certa malinconica assenza, quasi distacco – c’è chi vi ha visto una, forse auspicabile, autoanalisi – che traspare nei tratti di lei. La Mazzafirra, come ricordato, si era già guadagnata un posto all’interno di questo studio calata nei panni di una discinta e languida Maddalena. In quel caso era parso opportuno rifarsi, accanto all’iconografia sacra, anche a quella profana di Venere adombrata nella posa e nella tanto esibita e sensuale nudità. Il richiamo alla dea però non si esaurisce, per quanto concerne la donna, a quella tela. Giuditta infatti, munita di bellezza e di spada (come dice Marino), è anch’essa immagine della Venere armata, ovvero di colei che ottiene una vittoria su Marte-Oloferne. E quindi, in altri termini, sulla violenza e la forza brutta. Ricordando come la scena si svolga pur sempre in un accampamento militare, durante un assedio sanguinoso, sono in questa occasione i sensi a trionfare sulle armi. Amore e morte quindi, traslati nei panni di Venere e Marte, che sono, in ultima analisi, quelli di questa Giuditta e questo Oloferne. A loro volta ritratti reali di Maria e Cristofano.

Spetta a Claudio Pizzorusso il merito di aver individuato il legame forte tra la poesia d’amore dell’inizio del ’600, con i *topoi* da essa instaurati, e le coeve realizzazioni pittoriche.⁸²¹ Rileggendo la produzione letteraria e muovendosi quindi nei confini tracciati dalle fonti, il richiamo autobiografico di partenza per una corretta lettura dell’opera di

820La figura di Giuditta farà un’altra comparsa all’interno della raccolta. Rubricata come di consueto tra le donne “Belle Caste e Magnanime”, le parole usate dal poeta per descriverla in versi insistono soprattutto sulla decisione e la ferocia (a fin di bene ma declinata secondo lo spirito orrorifico tipico di tanto barocco): “Stringo di chi credea stringermi in seno / per la squallida chioma il teschio mozzo. / Di vin, di sonno, e di lascivia pieno / versò con l’alma l’ultimo snghiozzo; / e lavò col suo sangue il letto osceno, / ch’era d’infame amor macchiato e sozzo. / Così da doppio assedio in libertate / posi la patria oppressa, e l’onestate.” Leggo il breve componimento in MARINO, *La Galeria*, cit., I, p. 220, n. 3, e II, p. 152.

821PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, cit., pp. 70-74.

Allori visualizza una situazione in cui l'amante è vittima di una donna bellissima e crudele. Partendo dal particolare tale spunto si fa però progressivamente generale, e lì acquista valore, allorquando diventa, per l'appunto, rappresentazione dell'identificazione pericolosissima tra Amore, incarnato in una bellezza irresistibile, e Morte. Metafora poetica, aggancio al reale, maschera e dimensione psicologica si fondono nell'ambiente letterario e cortigiano in cui nascono le tele al pari delle poesie.⁸²²

Marino e i suoi immediati seguaci si mantengono entro una calcolata misura, un *decorum*, che nel momento stesso in cui allude sembra poi ritrarre (Giuditta è pur sempre colei in cui "arde di santo amor fiamma divina"), in un comprensibile clima controriformistico in cui la trattazione dei temi sacri – in pittura così come in letteratura – era posta sotto stretto controllo dalle autorità competenti.

A tale ammonimento sembra sfuggire il poeta e predicatore napoletano Giacomo Lubrano, nel momento in cui licenzia un sonetto dal titolo, che non lascia spazio all'immaginazione o a fraintendimenti, *Chi lascia lusingarsi da donne, rinnova le tragedie di Oloferne decapitato da Giuditta*.⁸²³ Se l'opinione del letterato sull'argomento si palesa già lampante così, leggere la chiusa del suo componimento restituisce un aspetto non secondario dell'atmosfera che si respirava sul tema nella prima metà del Seicento.

Ah di avara pietà perfida brama!
Con beneficii traffica rapine;
vezzeggia chi più rende, odia chi l'ama.
Nutrisce i Vermi, e poi gli spoglia ai fine.
Misero chi di Donne il senso affama!
Mastica frondi, e vomita ruine.⁸²⁴

Con le sue *Scintille poetiche* si è però già quasi alla fine del secolo e quindi incamminati verso un nuovo modo di intendere sia la poesia che la pittura.

⁸²²Ivi, pp. 71-72.

⁸²³P. BRINACIO, *Scintille poetiche, o poesie sacre e morali*, Venezia 1692, p. 9. Ho consultato la terza edizione (la prima risale al 1674) uscita sotto lo pseudonimo di Paolo Brinacio. Sull'autore si legga il breve profilo steso da Luigi MATT nel *Dizionario biografico degli italiani*, LXVI, Roma 2006, pp. 239-242.

⁸²⁴BRINACIO, *Scintille poetiche, o poesie sacre e morali*, cit., p. 9.

Tornando al Cinquecento merita invece attenzione, nella prospettiva lunga del presente studio, una ripresa che si serve di due (a volte tre) maschere per visualizzare in modo efficace e sempre originale la questione del mal d'amore e le possibili pene a essa riconducibili. Se il secolo si era aperto con la testa di Tiziano posata sul vassoio retto da una dolce Salomè, per poi attraversarlo con un (forse) dormiente Raffaello che offre il collo a una ben decisa Giuditta col braccio già alzato su di lui, cento anni dopo si chiude con la maschera sofferente di Allori che, in primissimo piano, manifesta il suo travaglio. Senza contare tutti i possibili e anonimi ritratti "in veste di" testa mozzata o carnefice che sono andati irrimediabilmente persi o sono stati tralasciati dalle fonti (facendo così cadere un appiglio forte a cui aggrapparsi). La soluzione adottata dai tre – tanto precisa quanto, come si è osservato, ricca di rimandi – si palesa ora quale esito definitivo, per sua stessa natura estremo, di una particolare concezione del sentimento amoroso e delle sue conseguenze. Si sono analizzati in precedenza alcuni casi particolari nei quali era viva l'impressione che la maschera religiosa, eletta per l'occasione, non veicolasse un richiamo nel solco della fede ma ambisse – in una circostanza in modo eclatante – ad altro. Si tratta ovviamente dei ritratti "in veste di" san Sebastiano: in misura minore e ipotetica quello realizzato da Bronzino; evidente, nel suo dispiegamento di segni incontrovertibili, quello licenziato da Luini. Se in entrambe le occasioni vi era ancora speranza, in quanto l'innamorato – sebbene oramai avvolto nella spirale perfida del sentimento allestito dall'amata (o dall'amato nel caso della tela Thyssen) – si mostrava ferito, colpito più volte, ma ancora vivo, ora tale prospettiva viene a cadere. Pare spirare infatti dalle tele il messaggio amaro per cui l'unico sbocco a tali relazioni sia una morte "ideale" in cui al "perdere la testa" per amore, lettura adombrata nella tela ancora serena di Tiziano, si sostituisce una visione ben più negativa in cui la donna, tanto bella quanto sinistra, si occupa in prima persona di decapitare l'amato e ne stringe convinta il capo tra le mani. Un'efficace metafora del potere femminile che regge immancabilmente le redini del gioco e un'allusione alla misera fine di chi invece in tale tela è rimasto irrimediabilmente imbrigliato. E, nel caso di Allori, sulla scorta dell'appunto di colore di Baldinucci, con tanto di suocera al seguito.

Prima di chiudere questo lungo *excursus* non si potrà annotare come il silenzio dei repertori biografici consultati in merito alle rappresentazioni "in veste di" Giuditta sia

assordante: è possibile istituire un solo filo certo tra opera d'arte e occorrenza scritta, da rinvenire alla fine della panoramica e sul limite cronologico scelto per la presente analisi. Tale reticenza, all'interno di testi solitamente, come s'è visto, ricchi di particolari – nell'annotare tali travestimenti in opere che vengono tuttavia citate all'interno delle *Vite* – pone degli interrogativi di non facile soluzione. Al netto di reali mancanze di dati sulle quali lavorare o di un'assenza imputabile al caso, nasce il sospetto che possa esservi stata da parte dello storiografo di turno una certa condotta morale atta a preservare, nel limite del possibile, la memoria e la reputazione dei soggetti (ovviamente maschili) coinvolti in primissima persona in tali travestimenti. La statura morale del pittore poteva subire un danno dallo svelare pubblicamente debolezze amorose. Al contempo, glorificare – tramite la parola scritta a corredo di un'immagine già così eclatante – possibili figure femminili così libere e orgogliose da scegliere la maschera tanto virtuosa quanto potenzialmente compromettente di Giuditta a sancire la propria vittoria sentimentale o semplicemente professionale suona anacronistico se calato nella società moderna di metà Cinquecento.

Restituiscono forse un riflesso eloquente di quest'ultima situazione le parole che Vasari usa nel presentare la vita e le opere, mai come in questo caso tanto intrecciate, di Properzia de' Rossi. È necessario spostare l'attenzione dalla pittura alla scultura ma la preminenza della figura di questa artista donna nella Bologna del Cinquecento e la forza con cui rivendicò spazi lavorativi e autonomia di sentimenti, ne fanno un caso esemplare. L'aretino non può che annotare, con le lodi del caso, la formella a bassorilievo che riproduce la vicenda di *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, realizzata da Properzia intorno al 1525 e ora al Museo di San Petronio di Bologna (*fig. 150*).

La qual cosa piacque infinitamente, non solo a coloro, ma a tutta quella città, e perciò gl'Operai non mancarono di allogarle una parte di quel lavoro. Nel quale ella finì, con grandissima maraviglia di tutta Bologna, un leggiadrissimo quadro, dove (perciò che in quel tempo la misera donna era innamoratissima d'un bel giovane, il quale pareva che poco di lei si curasse) fece la moglie del maestro di casa di Faraone, che innamoratasi di Giosep, quasi disperata del tanto pregarlo, all'ultimo gli toglie la veste d'attorno con una donnesca grazia e più che mirabile. Fu questa opera da tutti riputata bellissima et a lei di gran sodisfazione, parendole con questa figura del

Vecchio Testamento avere isfogato in parte l'ardentissima sua passione.⁸²⁵

La moglie di Putifarre altro non è che immagine – e potenziale criptoritratto su pietra, al netto di un volto piuttosto standardizzato – di Properzia stessa: della sua sensualità esibita (si veda la camicia trasparente e scollata a lasciar trapelare un seno) e della sua decisione (il braccio teso a bloccare il mantello del fuggitivo Giuseppe).⁸²⁶ E richiama la doppia emancipazione, in ambito lavorativo e personale (la scultrice era infatti sposata), rivendicata con forza attraverso un'esistenza che le fonti ricordano quanto meno come “turbolenta”. Eppure, a ben vedere, il giudizio dello storiografo resta ambiguo. Da un lato infatti ne riconosce l'indiscusso merito; dall'altro non può fare a meno di sottolineare che sebbene “giovane virtuosa, non solamente nelle cose di casa, come l'altre”,⁸²⁷ era donna “eccessiva” di “capriccioso e destrissimo ingegno”.⁸²⁸ L'unica tuttavia che ebbe, forse anche in virtù di tale carattere, il coraggio d'incamminarsi e pretendere spazio là dove nessuna prima di lei aveva osato, ovvero in un territorio prettamente maschile quale la scultura. Non solo: nel farlo si spinse anche ad adombrare in modo così palese le vicissitudini della propria passione extra-coniugale in un'opera tanto pubblica e prestigiosa.⁸²⁹ Ecco quindi che, sottile, si insinua la ragione maschile e moralizzante a mettere tra parentesi, ma finendo così per assegnargli ancor più visibilità, il fallimento di un ardore illecito non corrisposto. L'immagine che per anni si è avuto di fronte agli occhi di Properzia, predominante pure rispetto alle opere stesse, è quella consegnata alla storia da Vasari. Segno ulteriore di come, anche in un frangente criptico e declinato al femminile, i silenzi abbiano pesato tanto quanto le parole.

825VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, pp. 76-77.

826Su tale aspetto si veda anche BOHN, *Female self-portraiture in early modern Bologna*, cit., pp. 241-242.

827VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., V, p. 75.

828Ibidem.

829Ragiona la vicenda della scultrice partendo proprio dalle parole dello storiografo V. FORTUNATI, «Capriccioso e destrissimo ingegno» (Vasari): *Properzia de' Rossi dalla leggenda alla storia*, in V. FORTUNATI-I. GRAZIANI, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna 2008, pp. 9-27. In modo più sintetico anche EAD., *Frammenti di un dialogo nel tempo: Elisabetta Sirani e le donne artiste*, cit., pp. 30-32.

III.6.3 David, o del trionfo malinconico

[...] quest'opera della Giuditta stette in casa di Piero de' Medici fino all'anno 1495, nel qual tempo fu collocata sulla ringhiera del palazzo de' Signori, e nel 1504 esserne stata levata e posta in terra, e in suo luogo essere stato posto il Gigante di Michelagnolo, che così chiamavasi la figura del David.⁸³⁰

Nel 1504 – giusto l'estremo cronologico ricordato da Filippo Baldinucci – veniva collocato di fronte a Palazzo Vecchio, in piazza Signoria, il nuovo e per certi versi rivoluzionario *David* scolpito da Michelangelo. Prendeva il posto, a distanza di pochi anni, della *Giuditta* in bronzo che Donatello aveva realizzato, verosimilmente tra 1455 e 1460, su commissione di Cosimo il Vecchio, già rivoltosi all'artista per avere una versione dell'eroe biblico, in bronzo, per il cortile di palazzo Medici. Più che un passaggio di testimone (*Giuditta* infatti non scomparirà mai dall'immaginario visivo e concettuale degli artisti e della città), nel luogo simbolo della vita pubblica tra XV e XVI secolo, si continuava a ribadire un rapporto privilegiato e ininterrotto di Firenze con i due protagonisti veterotestamentari.⁸³¹

Il *pendant* maschile all'eroina israelitica è, da sempre, infatti il giovane David. Alle loro mani è affidata la salvezza del popolo ebraico e stupisce come Dio abbia scelto delle figure all'apparenza tanto deboli, una donna e un ragazzo, per un compito, anche fisicamente, così impegnativo. La loro forza, come si è già visto in relazione a *Giuditta*, non risiede tuttavia nella possanza fisica ma nella scaltrezza e nel coraggio, direttamente infuso dalla fede. Questa permette loro di compiere gesti valorosi e, attraverso la morte del nemico (per decapitazione), salvare dalla disfatta la propria gente. I due vengono

830BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., I, p. 405.

831"At least from 1495, Judith was a political heroin, not only a Jewish legend": cfr. DAVIDSON REID, *The true Judith*, cit., p. 378. Sul contesto fiorentino e per una lettura soprattutto in chiave politica e "civica" si rimanda, *in primis*, al ricco contributo di CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, cit., da integrare con R.J. CRUM, *Judith between the private and public realms in Renaissance Florence*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, cit., pp. 291-306, e con S. BLAKE McHam, *Donatello's Judith as the emblem of God's chosen people*, *ivi*, pp. 307-324. Sulla fortuna iconografica e letteraria dell'eroina, vera immagine-emblema per Firenze, analizzata in stretto rapporto con David si vedano invece S. STALLINI, *Giuditta sulla scena figurativa del Quattrocento. Donatello, Lucrezia Tornabuoni e l'anonimo della Devota Rappresentazione di Iudith Hebraea*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni e riscritture*, cit., pp. 11-34, e ANDERSON, *Judith*, cit., pp. 21-30.

quindi spesso raffigurati insieme, a visualizzare una duplice vittoria, sebbene in contesti diversi, del Bene sul Male.⁸³² Un trionfo della Giustizia che, in determinati casi quali per esempio la Firenze del Quattrocento e del primo Cinquecento, è stato investito anche di un significativo rilievo civico, assurgendo a simbolo dell'autonomia politica – di impronta repubblicana, ma non solo – fino a emblema dell'intera città.⁸³³ Dal *David* di Donatello (il primo si data al 1416) fino alla celebre statua di Michelangelo, passando per una serie di rilievi minori e rappresentazioni pittoriche, Firenze non ha mai dimenticato di onorare la figura del tirannicida per eccellenza che ben si prestava a diventare personificazione della *libertas* stessa.⁸³⁴

Tra le creazioni pittoriche (ascrivibili tra gli altri ad Andrea del Castagno e Domenico Ghirlandaio), vi è tuttavia anche una piccola tavola di mano di Antonio Pollaiuolo – ora a Berlino e datata al 1472 circa, quindi in una fase giovanile nella produzione del pittore – che tra le linee del volto sembra denunciare una decisa volontà ritrattistica (*fig. 151*).⁸³⁵ Se l'iconografia imponeva una resa giovanile dell'eroe – nei testi biblici si legge che quando il filisteo lo vide “ne ebbe disprezzo, perché era un ragazzo, fulvo di capelli e di bell'aspetto” (Samuele 1, 17) – l'artista sembra qui insistervi sostituendo alla classica figura dell'adolescente (quasi un semidio) quella di un fanciullo uscito “da una infanzia

832Così sant'Agostino nel XXXII sermone: cfr. *Patrologia latina*, XXXVIII, coll. 196-207. Al pari di Giuditta, anche per la figura di David la bibliografia è molto ricca, spaziando dai richiami biblici ai recuperi letterari e artistici. Oltre ai contributi specifici legati a una determinata realizzazione pittorica (che verranno richiamati di volta in volta), per un quadro generale che coinvolge anche il contesto europeo si legga *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di E. Boillet, S. Cavicchioli, P.A. Mellet, Ginevra 2015. Riassume i meriti riconosciuti nel Rinascimento a David (e a Giuditta), in una rassegna dei casi più significativi a partire proprio dall'interpretazione “politica” delle realizzazioni fiorentine, anche A. TEMPESTINI, *David, Adamo, Eva, Giuditta: una iconografia civile e cristiana*, in *Giorgione a Montagnana*, Atti del convegno di studi (Montagnana 2003), a cura di E. Dal Pozzolo, Padova 2003, pp. 81-89.

833“[...] acciò che, sì come egli aveva difeso il suo popolo e governatolo con giustizia, così chi governava quella città dovesse animosamente difenderla e giustamente governarla.”, così l'aretino chiosa la sua descrizione del David michelangiolesco (cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, p. 154).

834Sulla versatilità della figura di David, emblema sia della *libertas* comunale che della signoria, si leggano A. BUTTERFIELD, *New evidence for the iconography of David in Quattrocento Florence*, in «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 6, 1995, pp. 115-133, e P. RAGIONIERI, *Il David di Michelangelo come simbolo delle più alte virtù civili*, in *Les figures de David à la Renaissance*, cit., pp. 51-65. La fortuna letteraria dell'eroe israelitico, al contrario di quella di Giuditta, è invece decisamente minore e del tutto “giustamente dimenticabile”; a riguardo si veda M. FAINI, *La figura di David nei poemi biblici italiani tra Cinque e Settecento*, in *Les figures de David à la Renaissance*, cit., pp. 363-408 (la cit. è a p. 363).

835Sul dipinto si vedano G. COLACICCHI, *Antonio del Pollaiuolo*, cit., p. XXIII, fig. 11; S. ORTOLANI, *Il Pollaiuolo*, cit., pp. 83-84 e A. BUSIGNANI, *Pollaiuolo*, cit., p. CXVI.

appena superata”.⁸³⁶ Colpisce nell’opera infatti, oltre alla freschezza del volto, la grazia del ragazzo, le mani femminili, l’atteggiamento rilassato eppure energico, la posa sicura, agile ed elegante – quasi da passo di danza – che gli permette di collocare senza apparente sforzo la testa ormai inerme tra le gambe scattanti e seminude. Non veste genericamente all’antica ma secondo la moda dell’epoca, dando all’osservatore l’impressione di trovarsi di fronte a una delle figure che campeggiavano negli affreschi dei palazzi e delle chiese dell’epoca: la casacca di velluto è guarnita da inserti bianchi d’ermellino, mentre la tunica azzurra si fregia di un broccato d’oro.⁸³⁷

In virtù dell’attualizzazione tramite l’abbigliamento – che denuncia un’estraneità niente meno che signorile – e di un’attenzione viva a indagare il volto del giovane, si è plausibilmente pensato che tra i suoi lineamenti potesse celarsi il ritratto di un esponente, ancorché rampollo, di una famiglia eminente del tempo.⁸³⁸ Similitudini fra il suo viso e quello del protagonista del *Ritratto d’uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio* realizzato da Botticelli all’incirca negli stessi anni, hanno fatto pensare a un’identità tra i due effigiati (*fig. 152*).⁸³⁹ A uno sguardo ravvicinato, con un *focus* che cada sul volto, medesime vi appaiono infatti le forme del naso e del mento accentuato, i capelli ondulati, le labbra carnose, gli zigomi decisi a incorniciare due occhi grandi. Il tutto ovviamente al netto di una prassi stilistica concernente la resa del viso giocoforza comune, all’epoca, sia ad Antonio che a Sandro. Anche l’impostazione generale dell’opera, tuttavia, stagliando un profilo a figura intera su di un generico sfondo neutro – relegando quindi in basso la testa del gigante a semplice pretesto o spia per riconoscere il soggetto – denuncia un richiamo a una formula ritrattistica piuttosto che a una narrativa.

836Così nelle parole di COLACICCHI, *Antonio del Pollaiuolo*, cit., p. 23.

837Lo aggancia a una possibile “fortuna domestica”, al pari di altre realizzazioni pittoriche dell’epoca, CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, cit., I, p. 255, nota 125. Analizzando la pregevole resa anatomica e la cura nel restituire i dettagli dell’abbigliamento Angelo Tartuferi ha invece proposto di vedere nell’opera una felice collaborazione – l’unica a suo avviso – a quattro mani all’interno della bottega dei Pollaiuolo: disegno di Antonio e colore di Pietro (cfr. A. TARTUFERI, *I Pollaiuolo. La pittura*, Milano 2010, p. 14).

838La proposta, in chiave criptica, è avanzata da M. CRUTTWELL, *Antonio Pollaiuolo*, London 1907, pp. 64-66, in particolare p. 65 in cui viene suggerito anche il confronto con il giovane dipinto da Botticelli.

839Discutono il ritratto, che si conserva ora agli Uffizi, POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 28-29, fig. 27, F. POLETTI in *Botticelli e il suo tempo*, cit., p. 90, e CECCHI, *Botticelli e l’età di Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 144.

Molto si è indagato alla ricerca di un'identità per il giovane della tavola agli Uffizi, spaziando dal nome di Giovanni di Cosimo de' Medici a quello di suo figlio illegittimo Bertoldo, non dimenticando Lorenzo di Pierfrancesco se non, addirittura, il fratello del pittore stesso.⁸⁴⁰ Qualora effettivamente si trattasse di un membro della famiglia Medici, iconografia e rimandi veicolati dalle due opere sarebbero del tutto consoni al contesto e ai rimandi insiti nella figura biblica. Se la presenza della medaglia, realmente coniata tra 1465 e 1469, allude nella tavola fiorentina a un contesto di celebrazione familiare che lega tra loro le generazioni sotto la guida ferma e sicura di Cosimo *Pater Patriae*, l'inserimento – sebbene *velato* – di un membro della casata al potere nei panni di David trasmette un medesimo messaggio chiaro: l'eroe israelitico si mostra quale *exemplum virtutis* da imitare per ogni *leader* politico che intenda trionfare, con umiltà e l'aiuto di Dio, sui nemici. L'invito sarebbe dunque quello di ripercorrerne i passi, calandosi nelle sue vesti, così come aveva fatto virtuosamente l'ancora anonimo giovane di Berlino. I Medici si servirono in più occasioni dell'iconografia di David in opere letterarie e negli apparati cerimoniali,⁸⁴¹ segno di come vestirne i panni non fosse prerogativa solo dei sostenitori repubblicani ma di chiunque (e i sovrani europei ne sono esempio eloquente)⁸⁴² volendo basare l'origine del proprio potere in Dio mirasse a un buon governo, in cui regnassero giustizia e armonia civile.⁸⁴³

⁸⁴⁰CECCHI, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 144.

⁸⁴¹Riporta alcuni esempi BUTTERFIELD, *New evidence for the iconography of David in Quattrocento Florence*, cit., pp. 126-130. Polleross ricorda come, in un racconto diffuso in pieno XVI secolo, un contemporaneo si rivolgesse a Cosimo I de' Medici definendolo “un altro David per provvidenza d'Iddio eletto capo di tanti popoli”, nonché “quasi nuovo David (...) mandato da Dio” (cfr. POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 100).

⁸⁴²BUTTERFIELD, *New evidence for the iconography of David in Quattrocento Florence*, cit., p. 124. Una rassegna di casi che vedono protagonisti sovrani europei, impegnati nel doppio ruolo riconosciuto a David di re saggio e guerriero coraggioso, si può leggere in POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, pp. 100-112 (l'autore ragiona i criptoritratti nelle vesti di David in stretto collegamento con quelli che concernono Re Salomone).

⁸⁴³John Shearman (in *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, cit., pp. 22-26) ha proposto – collegandosi a ritroso a una tradizione che mette in fila, per certi versi in modo discutibile come si vedrà in seguito, Giorgione, Tiziano, Allori e Caravaggio – di riconoscere pure un possibile ritratto di Donatello nei panni di Golia nella celebre statua bronzea, che anticipa le soluzioni ricordate in apertura, realizzata intorno al 1440. L'argomentazione, che non può giovare di appigli documentari o confronti fisionomici stringenti, punta nel riconoscere nei due duellanti i protagonisti di una contesa amorosa di natura omoerotica. La resa aggraziata del giovane eroe biblico combinata al rimando fra il nome dello scultore e la parola “amato” giustificerebbe tale opzione. L'autore è tuttavia il primo a riconoscere come vi siano vistosi problemi di attinenza con la committenza (la statua venne espressamente realizzata per Cosimo de' Medici) e i valori repubblicani, o quanto meno di vittoria della *libertas* cittadina, riconosciuti alla figura veterotestamentaria nella Firenze dell'epoca.

Una medesima attitudine vittoriosa pervade anche il *Ritratto d'uomo in figura di David* licenziato da Jacopo Tintoretto verosimilmente tra il 1555 e il 1560 e ora al National Museum of Western Art di Tokyo (fig. 153).⁸⁴⁴ Per la seconda volta in questa carrellata di decapitazioni, dopo la *Giuditta* di Agostino Carracci, si è di fronte a uno sviluppo narrativo che illustra diversi aspetti della vicenda: dall'infuriare della battaglia sullo sfondo al corpo mutilo, riverso e di tre quarti, del nemico abbattuto. A dominare la scena è però il profilo del giovane che guarda, visibilmente soddisfatto, in direzione dello spettatore. Sarà l'unico in questa breve panoramica a mettere in mostra tale atteggiamento. Le braccia in equilibrio perfetto tra loro, nella tipica posa del vincitore, reggono gli strumenti di cui si è servito nell'impresa (la fionda e lo spadone), mentre s'intravede soltanto la bisaccia contenente le pietre. Il giubbone rosso, bordato di pelliccia, restituisce l'apparenza di un cittadino benestante, plausibilmente nobile, che optò per tale "forma ritrattistica non convenzionale"⁸⁴⁵ per consegnare i propri tratti alla storia, forse proprio quella veneziana. E che si tratti di lineamenti particolari non pare possa sussistere alcun dubbio: il volto squadrato – e accentuato dalla corta frangia – enfatizza i piccoli occhi dell'uomo il quale, nella volontà di conferire un tono a un volto per il resto piuttosto anonimo, ha fatto crescere barba e baffi intorno alla bocca. Non è dato sapere chi sia il committente deciso ad affidare al pittore, non nuovo a soluzioni di questo tipo come testimonia il già incontrato *Ritratto d'uomo in figura di san Giorgio*,⁸⁴⁶ il compito di rappresentarlo in veste di David.

Vi è stato chi ha proposto di riconoscere delle affinità fisionomiche con il ritratto virile di mano di Paolo Veronese, che ora si conserva al Museo di Belle Arti di Budapest, e che venne realizzato all'incirca negli stessi anni.⁸⁴⁷ Al di là di una generica somiglianza,

844 Sulla tela si leggano la scheda in P. ROSSI in *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, Venezia 1974, p. 110, fig. 91; PALLUCCHINI-ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, cit., I, p. 235; S. MARINELLI, *Paolo Farinati a Palazzo Stoppi*, in «Venezia Arti», 7, 1993, pp. 67-72: 70, e, da ultimo, POLLEROSS, *Between typology and psychology: the role of the identification portrait in updating Old Testament representation*, cit., p. 106.

845 ROSSI, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, cit., p. 25.

846 Vedi *infra* pp. 155-157.

847 La proposta – avanzata dal primo proprietario rintracciabile del dipinto, lo storico dell'arte inglese Kenneth Clark – si può leggere in ROSSI in *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, cit., p. 110. Discute il dipinto, rifiutando tale identificazione, anche POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, cit., I, p. 107. Per un confronto con la tela di Paolo Veronese che si conserva al Szépművészeti Múzeum di Budapest, con una data all'incirca sul 1560, si veda PIGNATTI-PEDROCCO, *Veronese*, cit., II, pp. 231-232, n. 129.

più nell'impostazione della figura che nella resa dei dettagli del volto, non pare corretto rinvenirvi lo stesso uomo. Motivo per cui, in attesa di ulteriori scoperte, è preferibile mantenere un cauto silenzio intorno al suo nome il quale tuttavia, una volta svelato, potrebbe aprire affascinanti percorsi di lettura per un dipinto che non può che essere allusivo a un evento o quanto meno a un personaggio di fama e di dominio pubblico dell'epoca.⁸⁴⁸ Proprio lo spazio riservato al paesaggio e il conseguente inserimento del brano di lotta tra i due eserciti, inusuale nelle rappresentazioni dell'episodio, che prevede di solito le figure della vittima e del carnefice addossate su di un fondo neutro, potrebbe connotarsi proprio quale rimando preciso a una battaglia così come a una contesa tra il protagonista della tela (un condottiero veneziano? un uomo d'armi al servizio della Serenissima? qualcuno che di David portava il nome?) e dei possibili, quanto ancora misteriosi, invasori o turbatori dell'ordine pubblico. L'innegabile opzione ritrattistica che domina la tela viene arricchita da un dettaglio narrativo che, mescolandosi alla maschera e all'inserimento di un contesto, pare rimandare chiaramente ad altro.

A distanza quasi di un secolo l'una dall'altra, dunque, Firenze e Venezia restituiscono due immagini serene e per nulla animate da *pathos* nelle quali l'eroe protagonista posa vittorioso al termine del suo cimento, quasi più interessato a mostrare il proprio lato più fotogenico e il suo abbigliamento al passo con i tempi che alle implicazioni che il "paradigma morale davidico"⁸⁴⁹ imponeva.

Ovviamente, al cospetto dell'episodio di David e Golia, non sempre ci si è mossi in questo protettivo e rassicurante terreno.

All'interno delle sue *Vite*, alle prese con la biografia di Michelangelo Merisi, Giovanni Baglione annota la visita (tutt'altro che scontata) di Federico Zuccari in occasione dell'apertura al pubblico della cappella Contarelli, in San Luigi dei Francesi a Roma, nella quale campeggiavano le due grandi tele appena portate a termine da Caravaggio, la *Vocazione* e il *Martirio di san Matteo*. Il principe dell'Accademia, in compagnia del Cavalier d'Arpino, vi si era recato assieme a molti altri spinto dalla curiosità o forse dal desiderio di sedare, a prescindere, il crescente entusiasmo che stava maturando intorno

⁸⁴⁸ROSSI, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, cit., p. 25.

⁸⁴⁹MARINELLI, *Paolo Farinati a Palazzo Stoppi*, cit., p. 70.

al pittore lombardo e al suo spregiudicato naturalismo. Il biografo dichiara di essere stato presente, candidandosi quindi al ruolo di fonte del tutto attendibile, allorquando il massimo rappresentante della pittura manierista a Roma esclamò

“Che rumore è questo?” – e, guardando tutto diligentemente, soggiunse – io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella tavola del santo, quando il Cristo il chiamò all’apostolato”; e sogghignando e maravigliandosi di tanto rumore, volto le spalle e andossene con Dio.⁸⁵⁰

Come la critica non ha mancato di notare,⁸⁵¹ due aspetti peculiari alla pittura di Caravaggio, e indispensabili alla sua comprensione più profonda, trapelano tra le righe delle parole altezzose dello Zuccari. Sullo scadere del secolo, Caravaggio – impegnato nella prima importante commissione pubblica e in linea con la propria formazione e le sue preferenze – prende a modello (per la resa coloristica, il trattamento delle superfici, il rapporto tra le figure e lo spazio) non tanto la tradizione a lui immediatamente precedente che si stava avviando a una fine poco gloriosa, il manierismo tosco-romano, ma direttamente i grandi precedenti della pittura veneta di inizio Cinquecento (e accanto al maestro di Castelfranco, risuona in sottofondo anche il nome di Tiziano).⁸⁵² Ma c’è pure, innegabilmente, qualcos’altro. Una medesima libertà e autonomia nell’interpretazione, sempre personalissima, che viene conferita agli episodi della storia sacra – spesso rappresentati in una dimensione senza tempo e in contesti privi di una vera e propria struttura narrativa alla base – accomuna i due giovani innovatori della pittura affacciatisi sulle scene agli antipodi del XVI secolo.

E proprio sul terreno del criptoritratto, e di fronte a un’immagine di decapitazione, è possibile istituire un confronto preciso tra i due pittori allorquando entrambi, paradossalmente al limite delle proprie esistenze terrene, affidarono alla contesa tra David e Golia il compito di veicolare in modo emblematico i tratti del proprio volto per

⁸⁵⁰BAGLIONE, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti*, cit., p. 130.

⁸⁵¹Commenta il passo, in termini di “continuità tra Caravaggio e Giorgione”, T. MONTANARI, *Il Barocco*, Torino 2012, p. 45 e ID., *L’età barocca. Le fonti per la storia dell’arte (1600-1750)*, cit., pp. 726-727.

⁸⁵²Bastino a integrare le parole di Bellori due passi da Baldinucci in cui si rimarca come egli “ogni altra maniera tralasciando, a quella solamente di Giorgione si attenne”, proponendo di “accomodarsi al modo d’inventare schietto del suo Giorgione.” (BALDINUCCI, *Notizie de’ Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., 1846, pp. 681-682).

consegnarli un'ultima, e decisiva, volta all'arte così come alla storia. A fronte di innegabili convergenze stilistiche e di una profonda malinconia a intessere in entrambi i casi l'episodio, la distanza storica e umana tra i due sta tutta nella scelta di quale ruolo o, meglio, quale testa andare a ricoprire.

Lo sviluppo cronologico impone di iniziare dall'artista di Castelfranco. Già in un inventario del 1528, relativo ai beni di proprietà del cardinale Marino Grimani, ricevuti verosimilmente in eredità dallo zio Domenico (patriarca di Aquileia), si registra un "Ritratto di Zorzon di sua man fatto per David e Golia".⁸⁵³ Si tratta quasi sicuramente dello stesso pezzo che quarantanni dopo Vasari aggiunge all'edizione giuntina della sua biografia del maestro.

Lavorò in Venezia nel suo principio molti quadri di Nostre Donne et altri ritratti di naturale, che sono e vivissimi e belli, come se ne vede ancora tre bellissime teste a olio di sua mano nello studio del reverendissimo Grimani, patriarca d'Aquileia: una fatta per Davit (e per quel che si dice, è il suo ritratto) con una zazzera, come si costumava in que' tempi in fino alle spalle, vivace e colorita, che par di carne: ha un braccio et il petto armato, col quale tiene la testa mozza di Golia.⁸⁵⁴

L'originale autoritratto "in veste di" non poteva sfuggire al difensore del primato della pittura veneta, quel Ridolfi che infatti prontamente annota come

[...] fece Giorgio di nuovo il ritratto di se medesimo in un Davide con lunga capigliatura, e corsaletto in dosso, e con la sinistra mano afferrava ne' capegli il capo di Golia.⁸⁵⁵

853P. PASCHINI, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», V, 1926-1927, pp. 149-190: 171.

854VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., IV, pp. 93-94.

855RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., I, pp. 105-106. Lo storiografo, come già ricordato, annota un'altra realizzazione "criptica" del pittore sempre nelle vesti di David: "[...] si ritrasse in forma di Davide con braccia ignude, e corsaletto in dosso, che teneva il testone di Golia, aveva da una parte un Cavaliere con giuppa e berretta all'antica e dall'altra un Soldato, qual Pittura cadè dopò molti giri in mano del Signor Andrea Vendramino.", cfr. *ivi*, p. 101. L'opera, perduta ma nota attraverso copie antiche, viene discussa in A. TEMPESTINI, *Nota sul David con la testa di Golia del duca di Orléans*, in «Arte Documento», 6, 1992, pp. 123-126; S. MASON, "Di mano di questo maestro pochissime sono le cose che si vedono", *Giorgione nel collezionismo veneziano*, in *Giorgione. "Le Maraviglie dell'arte"*, Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia 2003-2004), a cura di G. Nepi Scirè, S. Rossi, Venezia 2003, pp. 65-71: 66; E. DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, cit., pp. 214-215, 223 nota 44. Altre tele a soggetto davidico, ricordate dalle fonti antiche e assegnate al

Le fonti della letteratura in questo caso soccorrono lo studioso, ricordando prima collocazione dell'opera, caratteri formali della stessa (colpisce l'insistenza sui capelli "ribelli") e maschera scelta per l'occasione con le relative, per quanto inusuali, prerogative ("il corsaletto" a richiamare il vasariano "petto armato").

Buona parte della critica è ora concorde nel riconoscere in una mutila e sofferente tela, all'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig (fig. 154), l'opera in questione in particolare sulla base di un confronto con l'incisione, realizzata nel 1650, da Wenceslaus Hollar (fig. 155).⁸⁵⁶ Nella didascalia che accompagna quest'ultima si chiarisce come si tratti del "Vero ritratto de Giorgione de Castel Franco da luy fatto come lo celebra il libro del Vasari". L'aretino in effetti aveva elogiato, tramite due mezzi diversi, l'opera: con l'arma della retorica (ricordandola all'interno del suo repertorio) e, soprattutto, con l'elezione dell'effigie lì rappresentata a *vero* volto del maestro tanto da meritare di campeggiare in apertura alla sua *Vita* nell'edizione del 1568 (fig. 156).⁸⁵⁷

Tra l'incisione seicentesca e la tela tedesca vi sono alcune differenze sostanziali: oltre alla resa in controparte, il dipinto risulta tagliato proprio in corrispondenza della testa mozzata del gigante restituendo un formato più consono a un intento ritrattistico. Quest'ultimo tuttavia non viene accantonato del tutto nemmeno laddove tra carnefice e vittima, nel foglio di Hollar, compare un parapetto a delimitare lo spazio della finzione pittorica da quello dell'osservatore: chiaro rimando a soluzioni tanto in voga all'epoca. Ai fini della presente ricerca entrambe le realizzazioni si rivelano significative al fine di chiarire termini e implicazioni di una tale (auto)rappresentazione: se la testa restituisce il contesto drammatico dell'episodio narrato e dà ulteriore conferma al dato scritto, gli abiti di scena in cui si cala il pittore – volutamente trasformati in più generiche vesti cinquecentesche nella tavola destinata alle biografie vasariane⁸⁵⁸ – ricevono forza dai

maestro, sono ricordate in ID., *Giorgione*, Milano 2009, pp. 205-206.

856 Ricostruisce il quadro cercando di mettere ordine tra occorrenze biografiche e opere sopravvissute DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, cit., pp. 207-209, 212-214 e in ID., *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofilo del '600*, cit., pp. 35-50, cui si rimanda anche per una riflessione ampia in merito alla questione della vera *facies* del pittore. Sulla tela e le implicazioni criptiche della scelta si veda invece a ID., *Giorgione*, Milano 2009, pp. 203-209. Discuteva l'opera, in rapporto alle realizzazioni datate un secolo dopo di Caravaggio e di Bernini e introducendola erroneamente con l'espressione "the most epoch-making of these portraits is secular" (in cui "portraits" allude a ritratti "con emblemi") anche POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., pp. 239-240.

857 DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, cit., p. 209.

858 *Ibidem*.

colori sulla tela, con la luce che non a caso va a colpire sul petto proprio il corsaletto. Stando alle fonti, e muovendosi tra i pochi dipinti che oggi costituiscono il catalogo di Giorgione (ai quali vanno sommate versioni successive su idee a lui riconducibili o copie con varianti), il tema di David era particolarmente caro al maestro, tanto da ipotizzare che il pittore ne avesse quasi fatto un *exemplum*, a guida della propria condotta morale.⁸⁵⁹ Scegliere David *vittorioso* implicava, giocoforza, un'affermazione di rivalsa e autodeterminazione non da poco, nel tentativo di celebrare la posizione raggiunta in virtù del proprio talento.⁸⁶⁰ Al contempo, in linea con quanto già si è osservato in merito alla tela di Lotto ad Asolo, non può che colpire l'opzione verso cui si dirige la preferenza dell'artista. Come la regina di Cipro avrebbe potuto calarsi nelle vesti consone e protettive di santa Caterina, invece che optare per un'immedesimazione ai massimi livelli nei panni della Vergine, così Giorgione sceglie, consapevolmente per sé, qualcosa di diverso, di nuovo. Decidendo d'indossare comunque una divisa militare egli non abbraccia la *mise*, e le conseguenti prerogative, di san Giorgio (il guerriero della Fede di cui portava il nome), ma quelle ben più sfaccettate dell'eroe israelitico.⁸⁶¹ Al netto di situazioni sulle quali purtroppo è possibile solo fare ipotesi (l'affinità provata da Giorgione aveva radici religiose? È possibile instaurare legami certi tra la comunità ebraica di Venezia, il culto davidico e la sfera, per così dire, spirituale propria al pittore? Vi era, quanto meno, un sentire comune e precipuo condiviso con qualcuno che, in veste di ispiratore, sia stato vicino alla sua cerchia?),⁸⁶² quel che appare

859La fortuna del tema, di cui fanno fede le moltissime menzioni di copie antiche o supposti originali perduti del maestro, viene ripercorsa in E. DAL POZZOLO, *Quale religiosità in Giorgione?*, in *Le tende cristiane nella castellana*, Atti delle giornate di studio (Castelfranco Veneto, 1996), a cura di G. Cecchetto, Veduggio (TV) 1997, pp. 123-142: 125-127; lo studioso torna sull'argomento anche in ID., *Giorgione*, cit., pp. 205-206.

860"Assumere il ruolo di *David vincitore su Golia* significava prendere su di sé le relative virtù e prerogative, identificarsi in esse, dichiarando così quelli che oggi verrebbero definiti i propri modelli ideologici", cfr. DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, cit., p. 209. Considerazioni sull'autoritratto quale "compromissione ebraica" vengono avanzate in A. GENTILI, *Per Giorgione e la storia della cultura*, in *Giorgione a Montagnana*, cit., pp. 107-121: 116-118.

861Discute il medesimo aspetto DAL POZZOLO, *Giorgione*, cit., 208. Rearick, viceversa, ragionando sull'incisione di Hollar, vi vede invece una sorta di "chiamata alle armi" da parte della Repubblica di Venezia contro i nemici (rappresentati all'epoca dai membri della Lega di Cambrai). Da questo punto di vista, ogni versione successiva in cui alla divisa militare si sostituisce quella più "pacifica" del pastore quasi arcadico rappresenterebbe un tradimento del vero spirito della tela. Cfr. REARICK, *The venetian selfportrait. 1450-1600*, cit., pp. 159-160.

862Ci si interroga su queste questioni, in un'ottica criptica che al tempo stesso cala il dipinto tedesco nella specifica parabola artistica e umana del pittore, in DAL POZZOLO, *Quale religiosità in Giorgione?*, cit., p. 127; e successivamente anche in ID., *Giorgione*, cit., pp. 208-209. In precedenza

innegabile è una scelta controcorrente. Se da un lato egli rifiuta il “classico” autoritratto con gli strumenti del mestiere, al tempo stesso scarta le immedesimazioni più vicine e per certi versi “scontate” per ragioni che, si può solo supporre, pertengono a istanze di natura personale. Alle quali va ricondotta anche l’eventualità che il pittore sia stato “committente di se stesso”⁸⁶³ e in questo abile a celarsi, restando al contempo perfettamente manifesto, nei panni di un’allegoria testamentaria che non lasciava dubbi su dove si collocasse il Bene e dove invece il Male.

Eppure una profonda e autentica malinconia solca il volto dell’eroe mentre solleva il capo, guarda lontano, distoglie lo sguardo dalla testa mozzata che continua comunque a brandire nella mano destra. È di nuovo un vincitore triste che riflette, anche nel momento del trionfo, sulle implicazioni violente del suo gesto. Solo una notevole capacità di introspezione e una conseguente abilità nella sua resa su tela potevano ambire a mostrare un lato tanto umano.⁸⁶⁴ Non può in questo contesto passare inosservato il dettaglio per cui le due teste – quella del vincitore e quella del vinto – abbiano alla fine le stesse dimensioni.⁸⁶⁵ A rileggere le parole delle fonti sorge

Maurizio Calvesi aveva optato per un’interpretazione legata a una possibile origine israelitica del maestro (si legga a riguardo M. CALVESI, *La ‘morte di bacio’*. *Saggio sull’ermetismo di Giorgione*, in «Storia dell’Arte», 7/8, 1970, pp. 179-233: 196-197). In quest’ottica – al pari dell’attività musicale, dell’ermetismo, della frequentazione di committenti (i Grimani) che, sebbene non ebrei, erano protettori di questi ultimi – anche l’*Autoritratto*, che non coinvolge il monarca musicista ma il re vincitore, si paleserebbe quale verosimile dichiarazione di fiera ebraica.

863Cfr. SETTIS, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, cit., in cui lo studioso sottolinea la profondità dell’operazione allestita da Zorzi: “Rappresentarsi in veste di Davide non era certo una semplice *mascherata*, e molto più di un gioco elegante. Identificandosi con il personaggio biblico, Giorgione volle senza dubbio offrire un’immagine di sé coperta sotto il velo di un’allusione alle Scritture, eppure certo perspicua a chi avesse ingegno e capacità d’«invenzione»” (*ivi*, pp. 127-128, il corsivo è mio). La discussione del dipinto trova spazio all’interno del capitolo dedicato ai “soggetti nascosti”, in cui si osserva opportunamente come la testa di Golia si muti quasi in “geroglifico”, ad alludere pertanto in modo enigmatico al recente trionfo. Jeffrey CHIPPS SMITH – che definisce l’opera un “ritratto poetico o allegorico” – sottolineando un’affinità tra artista e maschera indossata in nome del coraggio e della comune passione per la musica, ritiene il pezzo “destinato a un committente privato”, “un collezionista raffinato” in grado di apprezzare un “pezzo da studio” che si qualificava *in primis* quale “oggetto estetico che mira a *stimolare*, non a definire una discussione”; a riguardo si veda CHIPPS SMITH, *Tra san Luca e Apelle: l’artista rappresenta se stesso*, cit., pp. 62-63.

864La capacità di Giorgione di restituire stati d’animo apparentemente difficili da rendere su tela, quali la malinconia o la sospensione emotiva, in rapporto a Dürer e nel contesto della Venezia di inizio secolo viene analizzata da E. FILIPPI, *Dal rispecchiamento alla riflessione. Cusano e Venezia nell’evoluzione della teoria artistica di Albrecht Dürer*, cit., pp. 25-53: 37-39.

865Riflette sulle dimensioni delle due teste, e per certi versi sulla “chioma”, evocando l’immagine biblica del “leone di Giuda”, Johanna Woods-Marsden. Secondo la studiosa tuttavia il paragone non si gioca sul terreno bellico o della contesa (se non a un livello meramente simbolico) ma in quello delle arti, l’unico che pertiene alla statura propria del pittore: se la testa di Giorgione nei panni di David – dal

l'impressione che il riferimento alla voluminosità dei capelli di Giorgione sia un modo come un altro per rimarcare come egli portasse quel nome non a caso ("dalle fattezze della persona et la grandezza dell'animo", dirà Vasari).⁸⁶⁶ Rifiutando qui l'eventualità che, sulla scorta dell'aretino, si sia sempre letta in modo sbagliato l'opera e che quindi l'identificazione corretta sia Giorgione-Golia,⁸⁶⁷ questo allontanarsi iconograficamente dalle Sacre Scritture potrebbe alludere a ragioni che, muovendosi nel solco di un'umanità fin qui mai esplorata, denunciano una sorta di pietà per il vinto che il pittore non esita a esibire, con ogni mezzo, sulla superficie pittorica.⁸⁶⁸ Anche di tale aspetto si ricordò verosimilmente Caravaggio alle prese, un secolo dopo ma sempre in chiave criptica, con l'episodio biblico.

Quando tra 1609 e 1610 il Merisi dipinse la tela di *David con la testa di Golia* non era la prima volta che si cimentava con questa specifica iconografia, segno anche per lui di una predilezione e affinità tutt'altro che occasionali. All'interno di un catalogo affollato di teste mozzate, in almeno due circostanze, prima dell'opera in esame, il pittore aveva affrontato la vicenda del gigante e del suo giovane uccisore. La prima opportunità per misurarsi col tema risale al 1598-1599, quindi in una fase ancora giovanile nella

nome già evocativo di una grandezza inusuale – è uguale a quella di Golia, ne deriva che l'artista ai suoi tempi era considerato un "gigante", o almeno quanto tale voleva mostrarsi ai suoi contemporanei sul terreno dello scontro creativo. Il rimando per tali considerazioni è a *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, cit., p. 118. In occasione di un secondo intervento in merito all'autoritratto così come all'incisione di Hollar (definiti per l'occasione "a carattere allegorico"), la studiosa insiste invece maggiormente sulle prerogative dell'armatura che, sulla scorta di Lomazzo (*Scritti sulle arti. Trattato*, cit., II, 1974, p. 376), serviva a conferire autorità e dignità all'effigiato. Cfr. WOODS-MARSDEN, *El autoretrato del Renacimiento*, cit., p. 99.

866VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., IV, p. 92.

867Sostiene tale ipotesi J. SHEARMAN, *Cristofano Allori's 'Judith'*, cit., p. 9 e in ID., *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, cit., pp. 24-25, considerando la tela quale anello di congiunzione tra due soluzioni, entrambe con teste decapitate e manto criptico, ricollegabili alla Venezia di inizio Cinquecento: "Tre o quattro anni dopo il *David* di Giorgione, Tiziano, fingendo la sorte del Battista, mise la propria testa sul vassoio di Salomè nel quadro ora in collezione Doria-Pamphily".

868In merito alle proporzioni delle teste di David e Golia, Edgar Wind arriva a una diversa conclusione ragionando la tela all'interno del dibattito sul primato tra le arti, in particolare pittura e scultura: "Sembrirebbe quasi che Giorgione, che era un uomo di grande statura (da ciò il suo soprannome), abbia voluto giocare con l'idea di rappresentare se stesso come un giovane gigante e non soltanto come un giovane uccisore di giganti: la testa di questo David è grande quasi quanto quella di Golia, col risultato che il gigante morto pare più morto che gigantesco. Il disprezzo per il vinto smargiasso potrebbe, così, diventare un emblema della sfida del pittore – una «vendetta appunto da pittore» compiuta da Giorgione con un tocco ferale di laconico umorismo." Si legga a riguardo WIND, *L'eloquenza dei simboli*, cit., pp. 188-189, nota 57.

produzione dell'artista. Il *David e Golia* del museo del Prado restituisce un'iconografia a suo modo "eccentrica" del soggetto: il corpo teso ad angolo retto dell'eroe, poco più che bambino, definisce i limiti della tela dando quasi l'impressione di curvarsi non solo per portare a termine l'impresa ma anche per non sbattere contro il bordo superiore.⁸⁶⁹ Le mani sono impegnate a tendere la corda intorno al capo mozzato, e sovradimensionato, di Golia prendendolo letteralmente per i capelli: quasi un'operazione di *routine*, al termine dello sforzo. Della fatica dell'impresa, infatti, sulla tela apparentemente non c'è traccia: una calma innaturale la invade facendo passare sotto silenzio anche lo sguardo del filisteo che, sebbene decapitato, ha ancora la bocca, ma soprattutto gli occhi, aperti e vigili.

La versione successiva, ora al Kunsthistorischen di Vienna e datata 1607, fa da preludio alla tela alla Borghese inserendo alcuni degli elementi che poi ritorneranno di lì a un paio d'anni.⁸⁷⁰ La figura quasi intera, e ora in posizione retta, di David buca letteralmente il buio dello sfondo e a questa sensazione di avvicinamento, di scontro quasi con lo spettatore, contribuisce il braccio teso in avanti dell'eroe a esibire in primissimo piano il capo decollato. Il quale per ragioni di stretta aderenza al passo biblico rappresentato, e di logica prospettiva, è visibilmente ancora una volta molto grande. L'eroe, che nel frattempo è leggermente cresciuto, veste abiti contemporanei e al tempo stesso trasandati: la camicia dopo lo sforzo cade di lato, lasciando scoperta parte del busto; i pantaloni sembrano reggersi alla bell'è meglio. L'originalità della messa in scena, in cui spira un'evidente teatralità barocca, si accentua nel dettaglio della spada portata di traverso. Maurizio Calvesi ha convincentemente proposto di vedervi un simbolo della croce, per via dell'elsa che chiaramente ne riproduce la forma e per la sua collocazione allegorica sulla spalla.⁸⁷¹ Un'interpretazione originale ("un'idea bellissima nella sua semplicità", dirà lo studioso)⁸⁷² che mette in luce la capacità di Caravaggio di far proprie le logiche simboliche del suo secolo al pari delle allegorie veterotestamentarie alla base del soggetto scelto. Di fronte al dipinto non possono che risuonare nella mente le parole di sant'Agostino – e con lui quelle di tutti i Padri della

869A riguardo, si rinvia alla scheda di Mina GREGORI in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, cit., pp. 258-259, n. IV.11a.

870Sulla tela si legga CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, cit., pp. 362-363.

871Ivi, p. 362.

872Ibidem.

Chiesa – per cui “In figura Christi David [...] Christus est qui occidit diabolum”. La lotta tra la virtù e il male, che elegge David a figura premonitrice di Cristo stesso, trova qui una visualizzazione chiara e efficace.

Ripercorrere queste tappe di avvicinamento alla tela del 1610 permette idealmente di seguire le riflessioni del pittore sul tema e cogliere appieno il portato autobiografico e altamente suggestivo, più che le variazioni iconografiche o stilistiche, dell’ultima realizzazione. Prima di osservare da vicino la tela alla Borghese però, è il caso di fare un’altra digressione per ricordare che cosa, e in che termini, si sa della *facies* esteriore di Caravaggio. In merito all’aspetto in generale, e al volto in particolare, del pittore si dispone di più di una testimonianza. In prima battuta letteraria e del tutto coeva all’artista, anche se minata da una visione di parte. Si deve a Cesare Gigli che all’interno de *La pittura trionfante* – e siamo nel 1615 – così lo descriveva.

Quand’ecco s’offre di ciascun avanzi
di fantastico umor certo bizzarro
pallido in viso, e di capillatura
assai grande, arricciato,
gli occhi vivaci, sì, ma incaverniti,
ch’un aureo baston portava in mano
per allentar, per stringer, per condurre
come piaceva a lui
dietro a la Donna l’onorata gente.⁸⁷³

Giovan Pietro Bellori, circa cinquant’anni dopo, si allineò a tale profilo poetico insistendo sul particolare per cui “egli era di color fosco, et haveva foschi gli occhi, nere le ciglia e i capelli”.⁸⁷⁴ L’accento cade sempre sulla carnagione dell’uomo e in particolare su tale tonalità di nero a contraddistinguere capelli e occhi. Entrambi le fonti non si basano su di una conoscenza diretta ma verosimilmente veicolata da tradizioni orali e, soprattutto, dalla testimonianza visiva offerta dal *Ritratto di Caravaggio* dipinto da Ottavio Leoni non prima della morte dell’artista e conservato ora presso la Biblioteca

⁸⁷³*La pittura trionfante da Giulio Cesare Gigli scritta in quattro capitoli*, Venezia 1615, p. 25.

⁸⁷⁴BELLORI, *Le Vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, cit. pp. 232, precisando poco oltre come “ne’ costumi era torbido e contenzioso”.

Marucelliana di Firenze. (*fig. 157*).⁸⁷⁵ La corrispondenza tra parole e colori sembra tratteggiare un profilo umano ben preciso.

A tali realizzazioni si possono affiancare una serie di dettagli (in questo caso, volti) presenti nelle opere stesse di Caravaggio in cui il pittore sembra essersi divertito a inserire i propri lineamenti, soprattutto all'interno di tele religiose. Oltre ai possibili autoritratti "all'antica" nelle opere a soggetto mitologico, secondo la critica lo si può convincentemente scorgere nel profilo ormai adulto dell'astante che fugge sulla sinistra, volgendo però parte del volto all'indietro, nel *Martirio di san Matteo* (realizzato allo scadere del secolo). Potrebbe celarsi un autoritratto anche nell'emaciato viso del *San Francesco penitente* del Museo Civico Ala Ponzoni di Cremona, tutto assorto nella preghiera e con lo sguardo rapito, a un tempo, dal libro e dal crocifisso (*fig. 158*).⁸⁷⁶ Ma vi sono validi argomenti per rinvenire i tratti del suo volto, curiosamente in un'identica posizione (quasi sovrapponibili), anche all'interno di due scene in cui la violenza, nella rappresentazione dell'episodio religioso così come nella vita dell'artista, la fa da protagonista. Apparterrebbero al pittore i lineamenti dell'uomo che, in punta di piedi, assiste sia alla *Cattura di Cristo* (1602) che al *Martirio di sant'Orsola* (1610), sbucando tra la folla dei presenti. Se il caso cremonese aspira a rientrare nella categoria dei criptoritratti – restano purtroppo al momento ancora oscure le ragioni di tale mascheramento da parte dell'artista, che forse in un'identificazione di tal portata aspirava ad adombrare il proprio senso di colpa dopo il fattaccio romano e un primo desiderio di espiazione⁸⁷⁷ – ben più interessante in relazione al volto e alla persona del Caravaggio risulta un'altra occorrenza pittorica, questa volta non un autoritratto, che lo vedrebbe protagonista "in negativo", e ai massimi livelli, in vesti altrui.

È ben noto come tra il Merisi e il suo biografo Giovanni Baglione non corresse buon

875Analizza il disegno (che si data tra 1622 e 1625) e ricostruisce le possibili occasioni alla base del ritratto B. SANI, *Ottavio Leoni. La fatica virtuosa*, Torino 2005, pp. 56-58, .

876Sulla tela si vedano la scheda redatta da Mina GREGORI in *Caravaggio e il suo tempo*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 1985), a cura di G. Galasso, L. Salerno, M. Gregori, Napoli 1985, pp. 310-312, n. 88; VODRET, *Caravaggio. L'opera completa*, cit., pp. 163-165, e G. TONINELLI, «... con sua cornice nera alla romana grande con sopra Santo Francesco». *Annotazioni sul Caravaggio della Pinacoteca di Cremona*, in «Arte Lombarda», n.s., 130, 2000, 3, pp. 79-87. Mario MARUBBI (nella scheda curata per *La Pinacoteca Ala Ponzoni. Il Seicento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo (Milano) 2007, pp. 13-16, n. 1), si orienta invece verso una collocazione cronologica forse precedente all'omicidio del Tomassoni, ritenendo pertanto la lettura autobiografica – condotta nel segno di un precoce pentimento – "più labile".

877Cfr. GREGORI in *Caravaggio e il suo tempo*, cit., p. 312.

sangue.⁸⁷⁸ Il primo figura provocatoria, irriverente, insofferente nei confronti di ogni genere d'imposizione, violento nelle parole così come nei fatti: insomma, come tramandato dalle fonti, geniale e sregolato al tempo stesso.⁸⁷⁹ Il secondo membro dell'Accademia di san Luca (come il già ricordato Zuccaro), ligio manierista (almeno agli inizi), passato alla storia più per le sue doti di memorialista che per quelle di pittore. I terreni di scontro tra i due furono molteplici in una Roma seicentesca nella quale le poesie volgari, goliardiche e apertamente offensive nei confronti degli avversari erano all'ordine del giorno, così come i conflitti (spesso armati), i colpi bassi e i processi per diffamazione. In questo clima si tenne anche una singolare competizione pittorica che ebbe luogo nel 1602 e mise di fronte due pittori e due fratelli, entrambi ricchi e potenti committenti nella Roma del tempo. Caravaggio dipinse l'*Amor vincit omnia*, ora alla Gemäldegalerie di Berlino, su richiesta del marchese Vincenzo Giustiniani; mentre Baglione scelse, per il cardinal Benedetto, un soggetto più consono a un ecclesiastico, *Il trionfo dell'amor divino* che si conserva alla Galleria Nazionale d'arte antica (fig. 159).⁸⁸⁰

Quest'ultima tela, in realtà, è la seconda versione del tema proposta dal Baglione: nella prima, che si conserva a Berlino – e che ancora dialoga quindi con l'amorino sorridente e sfacciato di Caravaggio – l'angelo trionfante indossava una vistosa armatura mentre il diavolo, tra le vittime dell'Amore divino al pari de "l'Amor profano, il Mondo [...] e la Carne",⁸⁸¹ volgeva lo schiena allo spettatore celando il suo volto.⁸⁸² Lo stile della prima redazione, ancora legato alla grazia e alla stanchezza manieristica, non portò il pittore all'esito sperato tanto che, in breve tempo, uscì un secondo adattamento dell'opera

878Nelle sue biografie Baglione lo definisce "uomo satirico & altiero" (cfr. *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, cit., p. 138).

879Dalla viva voce di un biografo a lui cronologicamente vicino, come attesta peraltro una tradizione ben consolidata, Caravaggio fu "un cervello stravagante, poco inclinato al rispetto", nonché "di risse e contese amico assai" quanto "d'animo scomposto sempre amico di rumori" (cfr. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, cit., III, pp. 680, 685, 688). Tanto da meritarsi di finire nella categoria degli artisti *bohémien* nel volume di WITTKOVER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, cit., pp. 211-215.

880Sulla versione che si conserva a Roma si veda la scheda di Richard SPEARS in *Caravaggio e il suo tempo*, cit., pp. 90-92, n. 15, e quella redatta da Silvia DANESI SQUARZINA in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani-Berlino, Altes Museum 2001), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001, pp. 300-301, n. D8.

881BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, cit., p. 403.

882Per la tela a Berlino invece si veda la scheda di Silvia DANESI SQUARZINA in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, cit., pp. 298-299, n. D7.

paradossalmente più vicino allo stile, fortemente chiaroscurato e naturalistico, del suo avversario. L'angelo subì un processo di svestimento che ne accrebbe la sensualità (Orazio Gentilischi, tra i testimoni al processo, lo invitò a seguire la prassi per cui Amore doveva essere “nudo e putto”);⁸⁸³ ma soprattutto la figura del demonio, nell'angolo in basso a sinistra, venne voltata mostrando in tutto il suo orrore il viso maligno. È lì che Röttgen, riprendendo a propria volta uno spunto precedente, ha riconosciuto in modo convincente i lineamenti del Merisi, celato nei (pochi) panni di Satana.⁸⁸⁴ I tratti ricordati in precedenza vi ritornano pressoché uguali, se non per il dettaglio della caricatura tipica di un ritratto, benché *velato*, che si muove inevitabilmente nel solco della satira e della vendetta personale: gli occhi scavati, il labbro arricciato, un nero che coinvolge non solo capelli, occhi e sopracciglia ma che ora invade anche la carnagione dell'avversario demoniaco. Tutto è disordinato e accentuato in quel volto sconvolto. E anche la posa, va da sé, denota una sconfitta simbolica che investe sia il demone, avversario dello slanciato Amore, che, per traslato, il pittore arrogante e maldicente nemico giurato dell'artista. Lo accompagnano un tridente e un serpente, più a definirlo con gli attributi tipici del Demonio che ad armarlo nella contesa: poco infatti possono fare di fronte alla sua imminente disfatta.⁸⁸⁵

Nelle *Vite* di Baglione non si trova traccia di tale velenoso e risentito inserimento che, tuttavia, nel contesto in cui l'opera venne alla luce e nella prospettiva dei rapporti personali che coinvolsero non solo il Merisi ma alcuni dei suoi amici (tra cui celebri pittori e letterati del tempo), trova piena giustificazione.⁸⁸⁶ Le rivincite su tela, tra

883MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, cit., pp. 63, 431-435.

Un'analisi delle ragioni alla base del risentimento tra i due artisti – e una trascrizione completa degli atti processuali – è in M. DI SIVO, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato-Sant'Ivo alla Sapienza 2011), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 90-108.

884H. RÖTTGEN, *Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*, in «Storia dell'Arte», 79, 1993, pp. 326-340, in una lettura che se plausibile dal punto di vista del confronto visivo con altre immagini del volto di Caravaggio e correttamente inserita nel vivace clima della Roma di inizio secolo, risulta un po' forzata nel calcare la mano su allusioni omoerotiche che avrebbero avuto come protagonisti proprio il Merisi e un suo garzone. Ripercorre la vicenda da questo punto di vista anche S. MACIOCE, *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo d'artisti*, Roma 2002, pp. XXI-XXII.

885In linea con questa lettura, il tardo manierista fiorentino Vincenzo Carducci non esita a definirlo qualche anno più tardi (nel 1623) “Anticristo della pittura”; cfr. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, cit., 725-726.

886Cfr. R. LONGHI, *Giovanni Baglione e il quadro del processo*, in «Paragone», XIV, 1963, 163, pp. 23-31: 28-29, e RÖTTGEN, *Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*, cit., p. 334.

l'altro, non sono una novità: proprio a Roma, per esempio e poco distante dal palazzo dei Giustiniani, un altro Michelangelo, come ricordato,⁸⁸⁷ riservò a Pietro Aretino, uno dei suoi detrattori mentre lavorava alla Sistina, il ruolo scomodo del carnefice di san Bartolomeo. Sorte migliore non arrise, sempre su quella parete, a Biagio da Cesena, immortalato nella vesti, fissate dalla tradizione dantesca, di Minosse (*fig. 160*).⁸⁸⁸ Qui una fonte autorevole all'episodio, ancora una volta Vasari, reclama di essere ripercorsa per cogliere, una volta di più, le ragioni profonde insite anche a tali immagini *velate* "di rivalsa".

[...] Messer Biagio da Cesena maestro delle cerimonie e persona scrupolosa, che era in cappella col Papa, dimandato quel che gliene paressi, disse essere cosa disonestissima in un luogo tanto onorato avervi fatto tanti ignudi che si disonestamente mostrano le lor vergogne, e che non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d'osterie. Dispiacendo questo a Michelagnolo e volendosi vendicare, subito che fu partito lo ritrasse di naturale senza averlo altrimenti innanzi, nello inferno nella figura di Minòs con una gran serpe avvolta alle gambe fra un monte di diavoli.⁸⁸⁹

A questo punto al risentimento del Buonarrotti, che si vide contestato nel proprio campo d'azione, si sommò quello del prelato che si riconobbe – e al pari di lui tutti nella corte riconobbero – in panni tanto disdicevoli. Non solo infatti il serpente si sofferma sulle nudità del religioso, motivo primo della critica moralistica mossa da messer Biagio agli affreschi romani, ma delle vistose orecchie d'asino ne cingono la testa a suggerire, per nulla velatamente, la stupidità dell'uomo. A nulla valsero tuttavia le lamentele presentate a papa Paolo III. Le parole dell'aretino, a suggellare la vicenda, denunciano il potere immenso che poteva avere un'immagine criptica tanto ben assestata.

Né bastò il raccomandarsi di Messer Biagio al Papa et a Michelagnolo che lo levassi, che pure ve lo lassò per quella memoria, dove ancor si vede.⁸⁹⁰

⁸⁸⁷*Infra*, pp. 179-180.

⁸⁸⁸Questo e altri aneddoti, in cui le fonti riportano (con o senza ausilio della maschera) le contese tra l'artista e un avversario critico al proprio operare, sono raccolti in KRIS-KURZ, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, cit., 99-111.

⁸⁸⁹VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., VII, p. 221.

⁸⁹⁰*Ibidem*. Ricostruisce e contestualizza l'episodio, alla luce delle diverse tradizioni che lo hanno tramandato, N.E. LAND, *A concise history of the tale of Michelangelo and Biagio da Cesena*, in

Un medesimo contesto demoniaco e infernale accomuna i due casi mentre la maschera inflitta all'avversario, voce critica al proprio operare artistico, veicola immagini iconiche ed estremamente funzionali. Risuonano a questo punto nella mente le parole stese da Federico Borromeo, e ricordate in apertura – “un altro ancora rappresentò un demonio col volto e con l'aspetto di uno che gli era molesto”⁸⁹¹ – forse nate sulla scorta proprio di tali vendette criptiche su muro o tela.

Il contesto del *Giudizio universale* si prestava, a quanto pare, a tali rese dei conti pittoriche. L'ultima occorrenza a guadagnarsi un posto in questa breve parentesi sui travestimenti *al negativo* è, inutile negarlo, piuttosto problematica. Al contempo tuttavia, alla luce di uno dei personaggi coinvolti nella vicenda, anche assolutamente di primissimo piano nella panoramica che ruota intorno alle immagini *velate* e al contesto in cui videro la luce. Di Pietro Pancotto, verosimilmente allievo del Fontana, carraccesco per scelta nonché abilissimo frescante (stando alle parole di Malvasia), non è dato sapere molto;⁸⁹² parimenti l'opera in questione si presenta in uno stato di conservazione così precario che la lettura dei soggetti – e, giocoforza, dei volti – ne risulta quasi compromessa. Preziose sono però in tale frangente le parole del biografo bolognese, impegnato a fissare termini e motivi del travestimento criptico.

Si riconosce molto bene e si sa sotto il detto portico aver egli per dispetto caricato nel volto dell'Evangelista che scrive, quel zelante Pastore, che per correggerlo l'avea fatto star prigioniero.⁸⁹³

Il portico è quello del complesso religioso di San Colombano in cui, intorno al 1590, si realizzò una vera e propria campagna di affreschi. Soggetto invece della frase, per l'appunto, il Pancotto a cui spettò la realizzazione del *Giudizio universale*, dell'*Inferno*

«Notes in the History of Art», 32, 2013, 4, pp. 15-19; in un contesto più ampio anche MALTESE, *Sul problema «Michelangelo»*, cit., pp. 105-114: 105-106.

891MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, cit., p. 223, e *infra*, pp. 84-85.

892Ricavo le poche informazioni sul pittore direttamente da Malvasia e dal prezioso intervento in merito di B. FORESTI, *Il Giudizio Universale, l'Inferno e gli Evangelisti di Pietro Pancotto: dall'ombra di un portico, alla luce di un'interpretazione*, in *Mort suit l'homme pas à pas*, Atti del XII congresso internazionale Dances Macabres (Troyes, 25-28 maggio 2016), a cura di A. Benucci, M.-D. Leclerc, A. Robert, Reims 2016, pp. 78-91, cui si rimanda per una lettura complessiva degli affreschi, le immagini di quanto rimane e la bibliografia citata.

893MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 406.

e degli *Evangelisti*. Questi ultimi trovavano posto ai lati di una finestra, abilmente integrata nel programma pittorico, in un *continuum* in cui si rifletteva tramite i colori – ma anche con apposite iscrizioni tratte dai testi Sacri – sulle modalità e le pene concernenti il giorno del Giudizio. Proprio al centro della parete si può, e si poteva all’epoca, vedere un evangelista intento a scrivere collocato sulla destra. Se nella breve biografia del pittore Malvasia si limita a indicare che quel volto appartiene a un generico ma zelante “Pastore” (e la maiuscola è sua) – indicando però le ragioni del risentimento – basta scorrere tutto il testo fino alla fine per riuscire a contestualizzarlo. Nella sezione finale della *Felsina* infatti, in un indice dedicato alle “cose notevoli della pittura”, alla voce “Vendetta” fa capolino di nuovo il Pancotto e si scopre chi è il destinatario della sua rabbia: “Vendetta del Pancotto contro Paleotti”.⁸⁹⁴

Il nome del vescovo di Bologna e campione della Riforma non è nuovo in questo studio e sembra ricomparire a chiudere idealmente un cerchio: sua è anche la voce, tra altre, che si levò contro le immagini “in veste di” all’interno di un vasto programma di riforma e rinnovamento della Chiesa. Tale occorrenza ricorda da vicino quella di Savonarola che divenne dopo la morte, e suo malgrado, protagonista di più di un’effigie criptica. Con una significativa differenza però: ogni caso che vedeva coinvolto il predicatore si palesava sempre quale occasione per un omaggio in cui la figura del ferrarese veniva sovrapposta a quella di eminenti predecessori a istituire una continuità nella virtù e nella vera fede. Ben diverso l’episodio del Paleotti che, stando a una fonte dell’inizio dell’Ottocento, “fu perciò la favola della città”.⁸⁹⁵ Se l’episodio ribadisce, se mai ve ne fosse stato bisogno, che le ammonizioni ricordate in apertura erano ben altro che moniti “generici”, la chiusa evoca le parole insindacabili del papa rivolte a un indispettito Biagio da Cesena. Quel poco che rivelano le fonti su Pancotto lo avvicina invece, in quanto a indole, alla figura del Caravaggio. Il talento pare essere stato indiscutibile⁸⁹⁶ – e in effetti se la data di nascita è corretta, avrebbe lavorato nei portici

894Ivi, II, 2004, p. CXXII. Spetta a FORESTI, Il Giudizio Universale, l’Inferno e gli Evangelisti di Pietro Pancotto: dall’ombra di un portico, alla luce di un’interpretazione, cit., p. 90, il merito di aver collegato i due passi agli affreschi superstiti.

895S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle arti fino al 1800*, 2 voll., II, Milano 1818, p. 106. L’autore pare non riconoscere nel Paleotti il bersaglio della “caricatura”; malgrado ciò non può esimersi dal notare come il pittore “fu certo biasimevole per aver profanato con indecente scherno la figura di un evangelista, ed ingiuriato un ecclesiastico”.

896“Il più temerario pittore a fresco che fussi mai stato al mondo”: cfr. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 406.

bolognesi già a quindici anni – mentre molte nuvole si addensano intorno alla sua personalità: inquieto, indisciplinato, intemperante, frequentatore di compagnie discutibili tanto che uno dei membri della bottega di Prospero Fontana, Alessandro Tiarini, si vide riusata la richiesta di poter entrare nella prestigiosa Accademia dei Carracci proprio per colpa dei suoi colleghi e dei loro comportamenti non proprio esemplari. Si tratterebbe, se osservato in controluce rispetto al caso del Merisi, di un parallelo al contrario in cui figurano uno come artefice e l'altro vittima di una vendetta su tela: pratica criptica che a questo punto si configura non più come eccezione, e che poteva colpire pittori squattrinati e illustri rappresentati del clero regolare, a Bologna così come a Roma.

“Dove ancor si vede”. Tornando a questo punto a Caravaggio e alla sua vicenda, se ne comprendono appieno gli sviluppi. Una vendetta efferata che se sancisce sul piano umano una piccola rivincita da parte del biografo, dal punto di vista artistico ne segna sulla tela – a partire forse proprio da quest'opera – una sconfitta a tutto tondo: l'avvicinamento, progressivo per quanto polemico, di Baglione ai modi pittorici di Caravaggio rappresenterà, dal punto di vista della lunga prospettiva storica, un ennesimo punto a favore del diabolico rivale.

Con negli occhi i verosimili autoritratti realizzati dal Merisi e la veste demoniaca cucitagli addosso dall'avversario, è possibile ora analizzare e comprendere appieno la novità del dipinto alla Borghese. Il *David con la testa di Golia* di Roma faceva verosimilmente parte del piccolo carico stipato sulla feluca, poi naufragata nei pressi di Porto Ercole, incaricata di trasportare il pittore a Roma (fig. 161). Da alcuni documenti si sa che l'imbarcazione portava, oltre a una Maddalena (perduta ma forse nota tramite versioni successive) due tele con San Giovanni. Se la prima di queste è stata riconosciuta nell'opera tarda, l'ennesima con questo soggetto iconografico ascritta al Caravaggio, ora alla Galleria Borghese, non stupisce più di tanto che possa essersi generata, agli occhi del fortunato stilatore del piccolo inventario, della confusione tra l'identità del Battista e quella di David. Dubbi che invece non paiono aver assalito Bellori, cinquant'anni dopo, nel registrarla puntualmente, e in modo corretto, nella sua biografia del Merisi.

Per lo medesimo cardinale dipinse [...] l'altra mezza figura di Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia, che è il suo proprio ritratto, impugnando la spada: lo figurò da un giovine scoperto con una spalla fuori della camicia, colorito con fondi ed ombre fierissime, delle quali soleva valersi per dar forza alle sue figure e componimenti.⁸⁹⁷

Già Manilli, a metà del secolo, aveva annotato come, nei panni di Golia, Caravaggio “volle ritrarre se stesso e nel David ritrasse il suo Caravaggino”,⁸⁹⁸ lettura che in seguito ha dato adito a interpretazioni omoerotiche della tela nate dalla volontà di identificare nel ragazzo un aspirante “tagliatore di teste”, a questo punto di nuovo da inserire in un contesto di coppia invece che in uno religioso.⁸⁹⁹ Ben più interessante, e ormai celeberrimo, è invece il passaggio in cui si dà conferma di un'impressione visiva forte e, al contempo, almeno in prima battuta, straniante. Quel volto, che porta il segno del sasso con cui è stato colpito il gigante – e forse riflette anche le conseguenze di ben più terrene dispute alle quali il pittore non sapeva sottrarsi – è quello di Caravaggio, ormai prossimo ai quarant'anni.

David ricalca le fattezze del giovane ormai diventate familiari dopo il dipinto viennese, mostrandosi forse solo più statuario nella posa che emerge dal buio: veste gli stessi abiti e la camicia scende in controparte rispetto alla versione precedente.⁹⁰⁰ Ma è sulla testa mozzata e grondante sangue e sullo sguardo di estrema pietà che vi rivolge l'eroe che si raccoglie il *pathos* della tela. Non c'è trionfalismo nei suoi occhi, ma un'autentica malinconia. E si comprende come non vi possa essere entusiasmo vittorioso se si

897 BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., pp. 223-224.

898J. MANILLI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta da J.M. Romano guardaroba di detta villa*, Roma 1650, p. 67.

899La tesi, rifiutata con decisione da H. RÖTTGEN, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma 1974, pp. 202-205, trova un sostenitore, proprio in virtù dei due volti *nascosti*, ora in POLLEROSS, *Between typology and psychology: the role of the identification portrait in updating Old Testament representation*, cit., p. 109. Torna sul tema della presunta omosessualità del pittore quale chiave di lettura per i dipinti Hibbard e, sulla base del binomio decapitazione-castrazione, intravede nel quadro una visualizzazione delle paure inconsce legate a pulsioni sessuali illecite, concretizzatesi in un generale senso di colpa; cfr. H. HIBBARD, *Caravaggio*, London 1983, pp. 256-267: 264. Per un riassunto delle diverse letture si rimanda alla scheda di Sandro SANTOLINI in *L'Anima e il Volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, cit., pp. 188-190.

900Per un confronto con la tela di Vienna si veda la scheda curata da Mina GREGORI in *Caravaggio e il suo tempo*, cit., pp. 338-341, n. 97. Per una lettura del dipinto alla Borghese il rimando è invece a CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, cit., pp. 380-383, e alla scheda di Gianni PAPI in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1991-1992), a cura di M. Gregori, Milano 1991, pp. 282-285, n. 16.

osserva da vicino il vinto.⁹⁰¹ Questi esibisce – a confronto con le effigi viste in precedenza – un volto invecchiato, smagrito, stanco in cui le rughe solcano la fronte e fissano in pieghe e solchi profondi e accentuati intorno alla bocca un dolore che, al di là dell’episodio, suona esistenziale. È un’immedesimazione sofferta che ricorda e rimanda, ancora una volta, a soluzioni già viste in terra veneta. Al pari di Tiziano, curvo e smagrito sotto il peso degli anni ma alla ricerca di una salvezza e di un’ancora di senso, Caravaggio porta impressi nel viso esausto i segni di una vita non lunga ma difficile e logorante. Se per il cadorino si era sottolineato il coraggio di “metterci la faccia” e al contempo il corpo, quale cifra metaforica di un’identificazione profondamente sentita, al Merisi spetta, per scelta personale, il compito di condensare tutto – per ragioni di iconografia ma ovviamente non solo – in quella maschera tragica. Ora un viso che connota una testa dalle dimensioni di nuovo normali che ha perso quei caratteri “magici” tramandati dalle parole dell’Antico Testamento: è l’umanità, debole e autentica, di Caravaggio a mettersi in posa, ovvero in mostra. E un sovradimensionamento avrebbe precluso tale intento.

L’uomo Caravaggio che dipinge verosimilmente per sé – ma in realtà (come attesta Bellori) lo fa anche pensando al suo ideale committente e unica speranza di salvezza rimasta a Roma – restituisce un’interpretazione personalissima dell’episodio. Cronologicamente successivo all’omicidio di Ranuccio Tomassoli che lo vide coinvolto in prima persona e alla conseguente condanna capitale che lo aspettava a Roma, al suo eventuale e agognato ritorno, il cosiddetto “quadro del perdono”⁹⁰² diventa testimonianza di una riflessione intensa sulla propria vita che ha nell’ideale figura del cardinal Borghese il destinatario più coerente. È ancora, innegabilmente, il passo di sant’Agostino, citato a corredo della tela di Giorgione a candidarsi a guida ideale alla

901 “Davide è giustiziere, ma il Golia appare come una vittima”, *ivi*, p. 338. Secondo Hibbard (*Caravaggio*, cit., p. 267) l’opera rappresenterebbe quasi un doppio autoritratto dell’artista in quanto oltre a riconoscersi in un “Golia”, colpevole e quindi decapitato, Caravaggio era di fatto anche un “David”, in quanto assassino. Röttgen invece (*Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, cit., pp. 201-207), in una lettura del dipinto che ha il tono di un’analisi di natura quasi psicanalitica, insiste sugli elementi di tipo masochistico, a configurare una volontà di autodenigrazione da parte del pittore all’interno di un grande psicodramma che avrebbe come protagonista l’uomo-Caravaggio. Da questa prospettiva, fertili e atti a confermare la propria tesi risultano proprio i confronti sia con l’opzione criptica scelta da Giorgione che con quella “impersonata” da Allori, vittima sì, ma solo delle pene d’amore.

902 Così definito in A. COLIVA, *Caravaggio. La Madonna dei Palafrenieri*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, p. 31. Per un riepilogo delle diverse posizioni e letture avanzate sulla tela si rimanda alla scheda di Gianni PAPI in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, cit., pp. 282-285.

lettura della tela: “sicut Goliath in figura diaboli”.⁹⁰³ Il pittore qui veste i panni del cattivo, del male, del colpevole conscio delle sue azioni e ora anche delle ripercussioni che da esse potevano derivare. L’identificazione diventa *memento mori* autobiografico di una chiarezza eclatante: accanto all’ammissione di colpa, viene infatti visualizzata la pena che solo una grazia, che tardava ad arrivare e che aveva nel cardinale il motore primo d’intercessione presso Paolo V, può scongiurare.

Qui, al pari di quanto osservato per Zorzi,⁹⁰⁴ egli è tuttavia “committente di se stesso”: a lui spetta l’*inventio* e la traduzione su tela, mediante maschera criptica, delle passioni e degli sconvolgimenti del proprio animo. Se aveva senso chiedersi perché Giorgione da Castelfranco non avesse indossato i panni del suo santo omonimo, in un’identificazione di nome e segno che sarebbe apparsa come la più congeniale nonché coerente nel contesto in cui un uomo in armatura veniva mostrato impegnato a combattere un allegorico nemico, con Caravaggio la questione nominale ritorna con sfumature diverse. E chiama paradossalmente in gioco, a un livello di profondità e partecipazione però di abissale differenza, anche la beffa satirica giocata su tela da Baglione. Di certo il pittore, al pari dei suoi contemporanei, doveva essersi (ri)conosciuto nei panni demoniaci cucitigli addosso dal rivale. E deve forse essersene ricordato quando, in una diversa congiuntura di rimandi e significazioni religioso-allegoriche, si è trovato a vestirsi lui stesso dei panni del diavolo. Michel-angelo (nome che da solo invocava ben diverse protezioni divine) si era mutato, agli occhi di Baglione, in Lucifero, l’angelo ribelle. E si trasforma di nuovo, per sua volontà, in Golia, che del diavolo è chiara prefigurazione.⁹⁰⁵ Come era avvenuto cento anni prima con Giorgione – e parafrasando le parole di Enrico Dal Pozzolo in merito all’autoritratto “davidico”⁹⁰⁶ – la fusione delle tre effigi è perfetta, sebbene antitetica di segno: nella tela si riconosce il ritratto di Caravaggio, che è Golia, che è il demonio.

Con un’onestà disarmante, quasi scandalosa,⁹⁰⁷ egli sceglie per sé, in quel contesto,

903CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, cit., pp. 382.

904Questa la tesi sostenuta in SETTIS, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, cit., p. 127.

905Riflette sulle implicazioni legate al nome CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, cit., pp. 382-383.

906A proposito lo studioso ha giustamente osservato come “il dipinto si configura come una triplice effigie: di Zorzi, che è David, che è Cristo”, cfr. DAL POZZOLO, *Giorgione*, cit., p. 207.

907T. MONTANARI, *La libertà di Bernini. La sovranità dell’artista e le regole del potere*, Torino 2016, pp. 231-232.

l'unica maschera possibile. Di nuovo la testa mozzata è ancora viva, sofferente: come se il pittore, con lucida autocoscienza, decidesse di assistere alla propria morte. Un'identificazione di questo tipo, nei panni del cattivo sullo scacchiere della storia (prima testamentaria e poi personale), sarebbe stata improponibile prima. A inizio Seicento invece i tempi sono maturi per questo forte capovolgimento di segno a opera di un artista che – colto e abile nel rimescolare le iconografie così come in risposta a private vicissitudini e a una connaturata insofferenza alle regole – poteva permettersi di fare anche questo.

L'eccezionalità dell'operazione e dell'identificazione del Merisi nelle spoglie del filisteo e quindi, fuor di metafora, dalla parte sbagliata della vicenda, si comprende appieno anche mettendola a confronto con le opzioni, sempre sul terreno delle teste mozzate, abbracciate da alcuni artisti a lui contemporanei. Se, come si è già visto, l'identità tra Allori e Oloferne si risolve su di un piano diverso da quello veterotestamentario e quindi religioso – e vestirne i panni non implica un'assunzione di prerogative e vizi propri al generale assiro (e quindi al cattivo) – circa un decennio dopo Gian Lorenzo Bernini non ebbe dubbi nel veicolare, tramite l'effigie dell'eroe israelita, i tratti contingenti e plausibili del suo volto intorno ai venticinque anni. La statua del *David* (che si data cronologicamente al 1623-1624), era stata pensata per abbellire il giardino della villa del primo committente dello scultore, il cardinale Alessandro Peretti Montalto (*fig. 162*). Trova invece ora posto nella stessa Galleria Borghese in un dialogo muto, ma eloquente, con lo spettatore invitato a interagire al contempo con i colori fissati su tela da Caravaggio intorno al medesimo tema. Bernini opta per fermare il tempo, e lo slancio del suo eroe, un attimo prima si compia l'impresa: le mani stringono la fionda in una tensione che precede il lancio e che informa tutta la figura, riflettendosi in uno sforzo di concentrazione che, ovviamente, non può che investire anche il volto. Le labbra sono contratte, lo sguardo punta oltre un ideale osservatore a individuare all'orizzonte il nemico da abbattere. Al di là di una tradizione aneddotica tanto indimostrabile quanto mai sopita – che scomoda addirittura un futuro papa, Maffeo Barberini, impegnato a reggere nell'*atelier* uno specchio (affinché lo scultore potesse copiarsi e riprodursi al meglio nella pietra) – non si può non condividere l'opinione di essere di fronte alla lampante ed “elementare verità per cui *David* è un rarissimo autoritratto. E, per di più,

in marmo, a figura intera e in situazione narrativa.”⁹⁰⁸ In questo caso tuttavia, al di là di un’innegabile somiglianza riscontrabile con gli autoritratti di cui siamo in possesso dell’artista (basti per un confronto la tela agli Uffizi realizzata intorno al 1635),⁹⁰⁹ non è possibile intuire se dietro al camuffamento si celi un’istanza criptica, a veicolare affinità e orizzonti di pensiero con David, o semplicemente un’occasione preziosa per dar prova del proprio talento nel restituire su pietra stati d’animo e tensioni psicologiche, nel segno di un naturalismo sempre più accentuato.⁹¹⁰ Resta incontestabile tuttavia come, in un contesto in cui si possono solo avanzare ipotesi, Bernini scelse tra i tanti volti realizzati – non è dato sapere per quale motivo – proprio l’eroe, il Giusto, tenendosi ben lontano dal contaminare la propria effigie con identificazioni pericolose. Lasciando ad altri, al netto della maschera, tale incombenza.

Con, e verrebbe da dire per “colpa di”, Caravaggio si chiude idealmente anche un capitolo importante della storia del criptoritratto e delle sue molteplici manifestazioni. Il che non implica che da questo momento in poi la tradizione sparisca del tutto; diventa solo sempre più difficile, in mancanza di dati certi relativi alle ragioni sottese a tali travestimenti, scovarne di autentici e profondamente significativi. L’estremo naturalismo e la profonda adesione al vero che connotano la sua pittura e quella dei suoi seguaci instaurano infatti un’epoca in cui, paradossalmente, non basta più rinvenire un “volto riconoscibile di un contemporaneo adattato all’immagine di un personaggio del passato” per avere la quasi certezza di essere di fronte a un’immagine *in disguise*.⁹¹¹ Come è stato osservato, nei dipinti del Merisi, ogni volto è un ritratto:⁹¹² piuttosto

908Ivi, pp. 36-38, 203, e MONTANARI, *Il Barocco*, cit., pp. 64-65. Il parallelo tra i due David era già stato impostato da POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, cit., p. 240.

909Sull’*Autoritratto* agli Uffizi si veda MONTANARI, *La libertà di Bernini. La sovranità dell’artista e le regole del potere*, cit., pp. 195-202, e la scheda di Sandro BELLESI in *I volti dell’arte. Autoritratti dagli Uffizi*, cit., pp. 96-97, n. 14.

910T. MONTANARI, *Gian Lorenzo Bernini*, Milano 2004, p. 80.

911Sulla questione del naturalismo come “pittura della realtà” che coinvolge, giocoforza, anche i volti si veda M. MARINI, *Caravaggio e il naturalismo internazionale*, in *Storia dell’arte italiana. Dal Cinquecento all’Ottocento. I. Cinquecento e Seicento*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 345-445: 345-377.

912MONTANARI, *La libertà di Bernini. La sovranità dell’artista e le regole del potere*, cit., pp. 155-212, in cui l’autore si interroga – in linea con le istanze del barocco – sul progressivo abbattimento dei generi che porta alla nascita di opere caratterizzate da “storie senza azione”, che si tramutano in “quadri di figure” in cui vi compaiono quasi esclusivamente ritratti (“teste di naturale”) o, quanto meno, volti estremamente caratterizzati.

ovviamente però, solo alcuni di loro sono criptoritratti. Il dibattito al quale si è assistito e che si è registrato in queste pagine in nome di una somiglianza tra il presunto ritratto *velato* e invece, ove possibile, una versione palese dell'effigiato, smette di essere guida e criterio nell'analisi: una galleria di tipi umani, resi con estremo naturalismo, si affaccia sulla scena e a partire dal primo modello ritorna costante in opere diverse (basti pensare alla figura dell'anziano "sfruttata" da Caravaggio in diverse narrazioni religiose).⁹¹³ Al contempo, il confine sottile tra l'uso dei modelli e la volontà di celare un volto in un contesto sacro o profano diventa ancora più labile. Di certo non aiuta la coeva e progressiva volontà di abbattere la barriera, che da anni esisteva, tra spazio della finzione pittorica e quello reale dell'osservatore. Se tutto è lampante, nulla ha più motivo di essere criptico, ovvero alluso, solo suggerito, affascinante proprio perché non immediatamente riconoscibile ma al contempo, una volta svelato, tanto ricco di rimandi. Inseguire profili, criptici o palesi, all'interno dell'universo delle decapitazioni ha permesso di chiarire ulteriormente come la prassi del criptoritratto non abbia, a dispetto del nome, il fine di celare sulla tela alcunché. Al contrario, vi è sempre la volontà di rendere manifesto in modo quasi "esponenziale" l'essere umano (il pittore nel caso degli autoritratti, l'effigiato in tutti gli altri), restituendolo nella sua totalità. Già per gli antichi esisteva una differenza sostanziale nel parlare di *facies* o di *vultus*.⁹¹⁴ La *facies* si lega agli aspetti esteriori del corpo e pertiene a ciò che è immutabile: è la prima cosa che si vede di un individuo. Con il secondo si voleva arrivare a definire l'animo di una persona, la sua interiorità, la sua sfera morale. Anche il *vultus* ovviamente ha un suo spazio di visibilità e infatti si riflette in ciò che, in una faccia, può essere mutevole, come un atteggiamento o un sentimento. Tale distinzione lessicale non verrà mai persa e, come testimonia Baxandall, nel Quattrocento è ancora basilare per comprendere l'opinione degli umanisti e i loro giudizi di fronte a un'opera d'arte.⁹¹⁵ Nel criptoritratto, o almeno nei suoi esiti più riusciti e sentiti, *facies* e *vultus* si identificano. Non nel senso che diventano sinonimi ma in quanto viene offerta all'effigiato l'opportunità di poter

⁹¹³Tali problematiche in merito alla ritrattistica del Merisi vengono discusse anche in CARLA CERATI, *Volti e corpi di Caravaggio. La natura dei modelli*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cit., pp. 137-142.

⁹¹⁴Si legga, a riguardo, BETTINI, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, cit., pp. 322-343.

⁹¹⁵BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, cit., p. 33.

dare su tela visibilità a entrambe le sfaccettature: la *facies*, che è quanto caratterizza un individuo nonché il punto di partenza per scovare a tutte le altezze cronologiche un ritratto nascosto, e il *vultus* che, soprattutto nelle scene narrative e nelle immedesimazioni ardite, rivela ragioni, e in fondo animo e volontà, di chi si prestò a tale opzione ritrattistica.

Appendice: Antologia dalla letteratura artistica

Avvertenza. Le occorrenze riportate sono accompagnate dall'indicazione del volume e delle pagine relative all'edizione consultata (in apertura a ogni singolo repertorio e in ordine cronologico). Non è stato possibile seguire lo stesso criterio per quanto riguarda *Il libro di Antonio Billi*: le due edizioni consultate differiscono infatti tra loro in quanto trascrivono le due copie pervenute dell'opera, significativamente diverse tra loro. L'edizione curata da Frey inoltre presenta una sezione finale assente nel volume di Benedettucci. I rimandi pertanto al testo contengono l'anno di edizione e la specifica del codice.

Al fine di non appesantire il repertorio, dall'antologia sono stati esclusi tutti i casi in cui un autore cita, dichiarandolo, un predecessore (per esempio, Malvasia che trascrive brani interi di Vasari). Sono stati invece riportati errori, fraintendimenti e informazioni poco chiare, in quanto essi stessi sintomo della frequenza della consuetudine all'interno della letteratura artistica. Alcuni di loro vengono trattati nel testo, per gli altri si rimanda alla biografia citata.

Il libro di Antonio Billi, esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze, a cura di C. Frey, Berlino 1892.

Il libro di Antonio Billi, a cura di Benedettucci, Anzio (Roma) 1991

ANDREA DEL CASTAGNO

E nella Nunziata di Firenze, nella cappella di Orlando de' Medici, tre fiure, infra le quali è la moglie di detto maestro Andreino; e in un'altra cappella in detta chiesa uno San Giovanni; e in un'altra uno San Gregorio con la storia sua. (1991, CODICE PETREI, p. 84, n. 4)

Nella chiesa della Nunziata di Firenze, nella cappella di Orlando de' Medici, 3 figure, tra le quali è la moglie di detto Andrea. E in un'altra cappella in detta chiesa uno San Girolamo. E in un'altra uno San Giuliano con l'istoria sua. (1892, pp. 22-23, n. 4; 1991, CODICE STROZZIANO, p. 131, n. 5)

[Opera perduta: Andrea del Castagno, *La Maddalena tra i fratelli Marta e Lazzaro*, Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, 1455. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 98, n. 6. Bibl.: M. HORSTER, *Andrea del Castagno. Complete edition with a critical catalogue*, Oxford 1980, p. 187]

DONATELLO

[...] e due fiure nel campanile di detta chiesa verso la piazza, ch'è una ritratta al naturale, che è Giovanni di Duccio Ruchini, et l'altra Francesco Soderini giovane: allato l'una a l'altra. (1991, CODICE PETREI, p. 47, n. 4)

Due figure nel campanile di detta chiesa dal lato della piazza: una ritratta al naturale Giovanni di

Barduccio Cherichini, e l'altra Francesco Soderini giovane, allato l'una all'altra, et è dal lato della canonica. (1892, p. 38, nn. 5-8; p. 39, nn. 5-6; 1991, CODICE STROZZIANO, p. 138, n. 3)

[Donatello, *Profeta Geremia e Profeta Abacuc*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 1423-1435. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 76, n. 2; *Venti Vite d'artista*, pp. 39-40; VASARI, II, pp. 404-405. Bibl.: J. POPE-HENNESSY, *Donatello*, Torino 1993 (ed. orig. New York 1993), pp. 61-70, 325-326 nota 5]

SANTA MARIA NOVELLA

La cappella maggiore, dove apie della fenestra è ritratta al naturale Giovanni Tornabuoni e la moglie ginochioni: Domenicho del Grillandaio. In decta cappella in verso la fenestra è ritratto al naturale Alesso Baldovinetti; et un altro in capegli con uno mantello rosso et sotto una veste azurra et tiensi la mano al fianco, è Domenico, maestro della opera. L'altro, che ha la zazera nera et labra grosse, è Bastiano da Santo Gimignano, suo diciepolo e cogniato. L'altro, che volta le spalle et (ha) uno berrettino in capo, è Daniello (David), fratello di Domenico. Nella altra facciata vi è al naturale messer Marsilio Ficino con una veste indosso da canonico. Il secondo, che ha uno mantello rosso et una becha nera al collo, è messer Cristofano Landini, et quello che sigli volta è Demetrio Greco. L'altro mezo a questi, che alza la mano, è messer Agniolo Politiano: tutti in decta cappella grande. (1892, p. 58, nn. 11-19)

[Domenico Ghirlandaio, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, 1485-1490. Cfr. VASARI, II, p. 597, III, p. 263; BALDINUCCI, I, pp. 488, 563; *infra*, p. 64. Bibl.: WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, cit., pp. 60-61; J.K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and artisan*, cit., pp. 13-14, 242 n. 17]

SANTA MARIA NOVELLA

Una tavola fra le dua porta dinanzi: Sandro Botticelli, che vi è di naturale Cosimo vecchio de Medici in figura del primo re, che va ad adorare Gesù Cristo. Il secondo re è Giuliano de Medici, padre di papa Clemente. (1892, p. 58, nn. 11-19)

[Botticelli, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Uffizi, 1475. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, pp. 104-105, n. 14; VASARI, III, pp. 315-316; BALDINUCCI, I, p. 568; *infra*, p. 37-40. Bibl.: CECCHI, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 136-139; POLETTI in *Botticelli e il suo tempo*, cit., p. 84]

Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17, contenente Notizie sopra l'Arte degli Antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritta da Anonimo fiorentino, a cura di C. Frey, Berlino 1892.

TADDEO GADDI, p. 55, nn. 3-5

Nella chiesa di Santa Croce circha a mezo nel muro dipinse un miracol di San Francesco di un putto, che da un verone a terra cadde, il che fece con mirabile arte et ingegno. Et al naturale vi ritrasse, come vi si puo vedere, il suo maestro Giotto et Dante Aldighierj et se medesimo, che è quel del mezo, et sono tutti a 3 ritti.

[Opera perduta. Cfr. *Venti Vite d'artista*, p. 22; VASARI, I, p. 574]

ANDREA ORCAGNA, p. 59, n. 13

E nella chiesa di Santa Croce dipinse [et] il paradiso et l'inferno, dove ritrasse il guardjMESSO del comune con un giglio in sulla berretta, perche lo pegnoro una volta; e in detta chiesa una cappella.

[Andrea di Cione detto l'Orcagna, *Giudizio universale*, Firenze, Museo di Santa Croce, 1344-1345. Cfr. *Venti Vite d'artista*, p. 24. Bibl.: G. KREYTENBERG, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, cit., pp. 31-61: 41-43, figg. 8-12]

DONATELLO, p. 76, n. 2

Fece anchora sei figure di marmo, che sono nel campanile della detta chiesa, che 4 sono poste nella facciata dinanzi dal lato della piazza, che vene dua ritratte al naturale, cioe una è Giovanni di Barduccio Cherichini et l'altra Francesco Soderini giovane, et dalla facciata di dreto sopra la porta di detto campanile Habram, che sacrifica Jsac, et l'altra a canto a essa.

[Donatello, *Profeta Geremia e Profeta Abacuc*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 1423-1435. Cfr. *Il libro di Antonio Billi* 1991, CODICE PETREI, p. 47, n. 4; CODICE STROZZIANO, p. 138, n. 3 – 1892, p. 38, nn. 5-8, p. 39, nn. 5-6; *Venti Vite d'artista*, pp. 39-40; VASARI, II, pp. 404-405]

ANDREA DEL CASTAGNO, p. 98, n. 6

Dipinse anchora nella chiesa de fratj della Nunziata nella cappella di messer Orlando de Medici le tre figure dell'altare, ch'al naturale vi ritrasse la donna sua.

[Perduta: Andrea del Castagno, *La Maddalena tra i fratelli Marta e Lazzaro*, Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, 1455. Cfr. *Il libro di Antonio Billi* 1991, CODICE PETREI, p. 84, n. 4; CODICE STROZZIANO, p. 131, n. 5 – 1892, pp. 22-23, n. 4]

PIERO DEL POLLAIUOLO, p. 103, n. 8

In Firenze dipinse nella faccia dinanzi della chiesa san Miniato fra le torri un San Cristofano, et si dice esserne il disegno di Antonio suo fratello. È di sua mano la tavola di San Bastiano nella chiesa di San Bastiano acanto alla Nunziata, dove dal naturale ritrasse Gino di Lodovico Capponi.

[Piero Pollaiuolo, *Martirio di san Sebastiano*, Londra, National Gallery, 1475 ca. Cfr. VASARI, III, p. 292; BALDINUCCI, I, pp. 534-535, III, p. 295; *infra*, p. 125, nota 287. Bibl.: COLACICCHI, *Antonio del Pollaiuolo*, cit., pp. XXI-XXIII; ORTOLANI, *Il Pollaiuolo*, cit., pp. 98-102, 212-213; BUSIGNANI, *Pollaiuolo*, cit., pp. CXXXVI]

SANDRO BOTTICELLI, pp. 104-105, n. 14

Et (*in*) Santa Maria Novella dipinse una tavoletta di altare, che è acanto alla porta del mezo, de magi, che vi sono più persone ritratte al naturale.

[Botticelli, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Uffizi, 1475. Cfr. *Il libro di Antonio Billi*, 1892, p. 58, nn. 11-19; VASARI, III, pp. 315-316; BALDINUCCI, I, p. 568; *infra*, p. 37-40]

Venti Vite d'artista di Giovan Battista Gelli, Firenze coi Tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1896.

TADDEO GADDI, p. 22

Fu ancora egli in que' tempi in buona reputazione et dipinse in molti luoghi et particolarmente in santa Croce, dove egli fece nel mezo de la chiesa quel miracolo di san Francesco di quel fanciullo che essendo morto per essere caduto da un verone fu risuscitato da lui, ne la quale opera ritrasse al naturale Giotto il suo maestro e Dante Aldighieri et se medesimo, et è un lavoro molto ben fatto.

[Opera perduta. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 55, nn. 3-5; VASARI, I, p. 574]

ANDREA ORCAGNA, p. 24

Dipinse ancora in santa Croce dietro al pergamo que' tre quadri ne l'uno de' quali è il iudizio, nell'altro il paradiso et ne l'altro l'inferno, dove egli ritrasse di naturale Guardi messo tirato con uno oncino da diavoli per uno sdegno che egli aveva seco, che l'aveva di già pegnorato; come può vedere ciascheduno, et è quello che à quella berretta bianca in capo con quattro gigli rossi, che così andavano allora i messi del comune di Firenze. (*a*) La qual cosa dicono avere fatto ancora Michelagnolo a Roma avendo dipinto nel suo inferno il maestro delle cirimonie del papa per avergli fatto non so che dispiacere. (*b*)

[(a) Andrea di Cione detto l'Orcagna, *Giudizio universale*, Firenze, Museo di Santa Croce, 1344-1345. Cfr. Il Codice Magliabechiano, p. 59, n. 13. (b) Michelangelo, *Giudizio universale*, Città del Vaticano, Cappella Sistina, 1535-1541 ca. Bibl.: MALTESE, *Sul problema «Michelangelo»*, cit., pp. 105-106; LAND, *A concise history of the tale of Michelangelo and Biagio da Cesena*, cit., pp. 15-19]

ANDREA ORCAGNA, pp. 24-25

Fece di sua mano quella storia di marmo che è dirietro al tabernacolo di detto oratorio (*Orsanmichele*) dove si ritrasse di naturale, et è quello che è in quel cantone in sulla mano manca con uno cappuccio avvolto al capo che così usavano in que' tempi lavorare gli artefici.

[Andrea di Cione detto l'Orcagna, *Assunzione della Vergine*, Firenze, Orsanmichele, 1352-1359 ca. Cfr. VASARI, I, p. 606; BALDINUCCI, I, p. 267; *infra*, p. 58. Bibl.: WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, cit., pp. 43-44; KREYTENBERG, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, cit., pp. 97-124, figg. 280-281; D. FINIELLO ZERVAS, *Andrea Orcagna. Il Tabernacolo di Orsanmichele*, cit., pp. 41-58: 45]

DONATELLO, pp. 39-40

Fecie 3 figure di marmo al naturale, le quali sono nel Champanile di santa Maria del Fiore, cioè Habram chon Isach che è nella facciata di verso la chanonica, et quelle 2 del mezzo nella facciata dinanzi, cioè quel giovane e quel vechio zuchone che gli è allato, al quale par che manchi se non il favelare. Della qual cosa s'acorse anchora egli, inperò che, secondo che si ritrasse da un suo garzone che stava secho mentre che egli le facieva, e' diceva continuamente: Favella, favella. Diciesi che la ritrasse di naturale et che quel vechio è Giovanni di Barduccio Chericini et il giovane Francesco Soderini, i quali erono dua suoj amicj, chon i quali egli praticava chontinualmente.

[Donatello, *Profeta Geremia e Profeta Abacuc*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 1423-1435. Cfr. *Il libro di Antonio Billi* 1991, CODICE PETREI, p. 47, n. 4; CODICE STROZZIANO, p. 138, n. 3 – 1892, p. 38, nn. 5-8, p. 39, nn. 5-6; *Il Codice Magliabechiano*, p. 76, n. 2; VASARI, II, pp. 404-405]

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [Firenze 1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

CIMABUE, I, p. 258

Il ritratto di Cimabue si vede di mano di Simone sanese nel capitolo di S. Maria Novella fatto in profilo nella storia della Fede, in una figura che ha il viso magro, la barba piccola, rossetta et

appuntata, con un cappuccio secondo l'uso di quei tempi, che lo fascia intorno intorno e sotto la gola con bella maniera. Quello che gli è a lato è l'istesso Simone maestro di quell'opera, che si ritrasse da sé con due specchi per fare la testa di profilo, ribattendo l'uno nell'altro. E quel soldato coperto d'arme che è fra loro, è, secondo si dice, il conte Guido Novello, signore allora di Poppi.

[Andrea di Bonaiuto, *Via Veritatis*, Firenze, Santa Maria Novella (affreschi del Cappella degli Speggoli), 1367 ca. Cfr. VASARI, I, p. 559; BALDINUCCI, I, p. 164. Bibl.: J. POLZER, *Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican thought in late medieval Italy*, in «The Art Bulletin», 77, 1995, 2, pp. 262-289]

PUCCIO CAPANNA, I, p. 402

I discepoli suoi furono Taddeo Gaddi, stato tenuto da lui a battesimo, come s'è detto, e Puccio Capanna fiorentino, che in Rimini nella chiesa di S. Cataldo de' frati Predicatori dipinse perfettamenteemente in fresco un voto d'una nave che pare che affoghi nel mare, con uomini che gettano robbe nell'acqua, de' quali è uno esso Puccio, ritratto di naturale, fra un buon numero di marinari.

[Opera perduta. Cfr. BALDINUCCI, I, p. 234]

AMBROGIO LORENZETTI, I, p. 525

Come s'è detto, il ritratto di Ambrogio si vede di sua mano in S. Procolo nella predella della sua tavola con un cappuccio in capo.

[Ambrogio Lorenzetti, *Miracolo della moltiplicazione del grano* (predella del *Polittico di San Procolo*), Firenze, Uffizi, 1332 ca. Bibl.: C. CANEVA in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze 1979, pp. 340-341]

SIMONE MARTINI, I, p. 559

Nella facciata del capitolo di S. Maria Novella furono ritratti di mano di Simone, oltre al Petrarca e Madonna Laura, come s'è detto di sopra, Cimabue, Lapo architetto, Arnolfo suo figliuolo e Simone stesso; e nella persona di quel Papa che è nella storia, Benedetto XI da Triviso frate predicatore.

[Andrea di Bonaiuto, *Via Veritatis*, Firenze, Santa Maria Novella (affreschi del Cappella degli Speggoli), 1367 ca. Cfr. VASARI, I, p. 258; BALDINUCCI, I, p. 164]

TADDEO GADDI, I, p. 574

E sotto il tramezzo che divide la chiesa, a man sinistra, sopra il Crocifisso di Donato, dipinse a fresco una storia di S. Francesco, d'un miracolo che fece nel resuscitar un putto che era morto

cadendo da un verone, coll'apparire in aria. Et in questa storia ritrasse Giotto suo maestro, Dante poeta e Guido Cavalcanti; altri dicono se stesso.

[Opera perduta. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 55, nn. 3-5; *Venti Vite d'artista*, p. 22]

TADDEO GADDI, I, pp. 575-576

Nella volta poi e nella facciata è Papa Onorio che conferma la Regola, dove è ritratto Taddeo di naturale in profilo con un cappuccio avvolto sopra il capo, et a' piedi di quella storia sono scritte queste parole: "Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam Sancti Francisci et Sancti Andreae et Sancti Nicolai anno Domini MCCCXLII de mense Augusti.

[Opera perduta]

ANDREA DI CIONE ORCAGNA, I, p. 596

Fra' quali signori ritrasse l'Orgagna Castruccio, signor di Lucca, e giovane di bellissimo aspetto, con un cappuccio azzurro avvolto intorno al capo e con uno sparviere in pugno; et appresso lui altri signori di quell'età, che non si sa chi sieno.

[Opera perduta]

ANDREA DI CIONE ORCAGNA, I, p. 597

E poi da basso San Macario che mostra a que' tre re, che cavalcando con loro donne e brigata vanno a caccia, la miseria umana in tre re, che morti e non del tutto consumati, giaceno in una sepoltura, con attenzione guardata dai re vivi, in diverse e belle attitudini piene d'amirazione, e pare quasi che considerino con pietà di se stessi d'avere in breve a divenire tali. In un di questi re a cavallo ritrasse Andrea Uguccione della Faggiuola aretino, in una figura che si tura con una mano il naso, per non sentire il puzzo de' re morti e corrotti.

[Andrea di Cione detto l'Orcagna, *Trionfo della morte*, Firenze, Museo di Santa Croce, 1344-1345. Cfr. *Venti Vite d'artista*, p. 24. Bibl.: KREYTENBERG, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, cit., pp. 31-61: 41-43, figg. 8-12]

ANDREA DI CIONE ORCAGNA, I, p. 606

Ma quanto egli si affaticasse per mostrare in quell'età grossa la sottigliezza del suo ingegno, si vede in una storia grande di mezzo rilievo nella parte di dietro del detto tabernacolo, dove in figure d'un braccio e mezzo l'una, fece i dodici Apostoli, che in alto guardano la Madonna mentre in una mandorla circondata d'Angeli saglie in cielo. In uno de' quali Apostoli ritrasse di marmo se stesso vecchio com'era, con la barba rasa, col cappuccio avvolto al capo, e col viso

piatto e tondo, come di sopra nel suo ritratto, cavato da quello, si vede.

[Andrea di Cione detto l'Orcagna, *Assunzione della Vergine*, Firenze, Orsanmichele, 1352-1359 ca. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 59, n. 3: Venti Vite d'artista, pp. 24-25; BALDINUCCI, I, p. 267; *infra*, p. 58]

BERNA SANESE, I, p. 649

In S. Bartolomeo ancora dipinse alcune storie del Testamento Vecchio e la storia de' Magi; e nella chiesa dello Spirito Santo fece alcune storie di S. Giovanni Evangelista, et in alcune figure il ritratto di sé e di molti amici suoi, nobili di quella città.

[Opera perduta]

IACOPO DI CASENTINO, I, p. 675

Il suo ritratto era nel Duomo vecchio di mano di Spinello in una storia de' Magi.

[Opera perduta]

DELLO PITTORE FIORENTINO, II, pp. 152-153

Non fu Dello molto buon disegnatore, ma fu bene fra i primi che cominciassero a scoprir con qualche giudizio i muscoli ne' corpi ignudi, come si vede in alcuni disegni di chiaro scuro fatti da lui nel nostro libro. Fu ritratto in S. Maria Novella da Paulo Ucelli di chiaro scuro, nella storia dove Noè è inebriato da Cam suo figliuolo.

[Paolo Uccello, *Storie di Noè*, Firenze, Santa Maria Novella, 1445-1450. Cfr. VASARI, II, p. 210; BALDINUCCI, I, p. 449; *infra*, p. 63. Bibl.: PADOA RIZZO, *Paolo Uccello. Catalogo completo*, cit., pp. 28-34, n. 3]

PAOLO UCCELLO, II, p. 210

Sotto questa storia dipinse ancora l'inebriazione di Noè, col dispregio di Cam suo figliuolo, nel quale ritrasse Dello pittore e scultore fiorentino suo amico, e Sem e Iafet altri suoi figlioli che lo ricuoprano, mostrando esso le sue vergogne.

[Paolo Uccello, *Storie di Noè*, Firenze, Santa Maria Novella, 1445-1450. Cfr. VASARI, II, pp. 152-153; BALDINUCCI, I, p. 449; *infra*, p. 63]

MASACCIO, II, pp. 294-295

[...] fece come per saggio il San Paulo presso alle corde delle campane, solamente per mostrare il miglioramento che egli aveva fatto nella arte. E dimostrò veramente infinita bontà in questa pittura, conoscendosi nella testa di quel santo, il quale è Bartolo di Angiolino Angiolini ritratto di naturale, una terribilità tanto grande, che e' pare che la sola parola manchi a questa figura. E

chi non conobbe San Paulo, guardando questo, vedrà quel dabbene della civiltà romana, insieme con la invitta fortezza di quello animo divinissimo tutto intento alle cure della fede.

[Opera perduta]

MASACCIO, II, p. 297

Ma tra l'altre notabilissima apparisce quella dove San Piero per pagare il tributo, cava per commissione di Cristo i danari del ventre del pesce; perché, oltre il vedersi quivi un Apostolo che è nell'ultimo, nel quale è il ritratto stesso di Masaccio fatto da lui medesimo a lo specchio, tanto bene ch'e' par vivo vivo, vi si conosce l'ardir di San Piero nella dimanda e la attenzione degl'Apostoli nelle varie attitudini intorno a Cristo, aspettando la risoluzione con gesti sì pronti che veramente appariscon vivi.

[Masaccio, *Pagamento del tributo*, Firenze, Santa Maria del Carmine, 1425. Cfr. BALDINUCCI, I, p. 478. Bibl.: L. BERTI, *Masaccio*, Firenze 1988, p. 169; A. LADIS, *Masaccio. La Cappella Brancacci*, Milano 1994 (ed. orig. New York 1993), pp. 25-28; P. JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, cit., pp. 325-327; CASTELNUOVO, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, cit., pp. 24-26]

DONATO, II, pp. 404-405

Lavorò di marmo nella facciata dinanzi del campanile di S. Maria del Fiore quattro figure di braccia cinque, delle quali due ritratte dal naturale sono nel mezzo: l'una è Francesco Soderini giovane, e l'altra Giovanni di Barduccio Cherichini, oggi nominato il Zuccone.

[Donatello, *Profeta Geremia e Profeta Abacuc*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 1423-1435. Cfr. *Il libro di Antonio Billi* 1991, CODICE PETREI, p. 47, n. 4; CODICE STROZZIANO, p. 138, n. 3 – 1892, p. 38, nn. 5-8, p. 39, nn. 5-6; *Il Codice Magliabechiano*, p. 76, n. 2; *Venti Vite d'artista*, pp. 39-40]

MICHELLOZZO MICHELLOZZI, II, p. 450

Il suo ritratto è di mano di fra' Giovanni nella sagrestia di Santa Trinità, nella figura d'un Nicodemo vecchio con un capuccio in capo, che scende Cristo di croce.

[Beato Angelico, *Deposizione*, Firenze, Museo di San Marco, 1432-1434 ca. Bibl.: J. POPE-HENNESSY, *Fra Angelico*, Ithaca (N.Y.) 1974, p. 210, figg. 19-20]

FRA GIOVANNI DA FIESOLE, II, p. 507

Fu questo Padre, per i meriti suoi, in modo amato da Cosimo de' Medici, che avendo egli fatto murare la chiesa e convento di S. Marco, gli fece dipignere in una faccia del capitolo tutta la Passione di Gesù Cristo; e dall'uno de' lati tutti i Santi che sono stati capi e fondatori di

religioni, mesti e piangenti a' piè della croce; e dall'altro un San Marco Evangelista intorno alla Madre del Figliuol di Dio, venutasi meno nel vedere il Salvatore del mondo crucifisso; intorno alla quale sono le Marie, che tutte dolenti la sostengono, e Santi Cosimo e Damiano. Dicesi che nella figura del San Cosimo fra' Giovanni ritrasse di naturale Nanni d'Antonio di Banco, scultore et amico suo.

[Beato Angelico, *Crocefissione con i santi*, Firenze, Convento di San Marco, 1442 ca. Bibl.: POPE-HENNESSY, *Fra Angelico*, cit., pp. 205-206, figg. 72-75]

ALESSO BALDOVINETTI, II, p. 597

Insegnò Alesso il magisterio de' musaici a Domenico Ghirlandaio, il quale a canto sé poi lo ritrasse nella cappella de' Tornabuoni in Santa Maria Novella, nella storia dove Giovacchino è cacciato del tempio, nella figura d'un vecchio raso con un cappuccio rosso in testa. [Domenico Ghirlandaio, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, 1485-1490. Cfr. *Il libro di Antonio Billi*, 1892, p. 58, nn. 11-19; VASARI, III, p. 263; BALDINUCCI, I, pp. 488, 563; *infra*, p. 64]

FILIPPO LIPPI, II, pp. 620-621

Fra' Filippo dato l'occhio alla Lucrezia, che così era il nome della fanciulla, la quale aveva bellissima grazia et aria, tanto operò con le monache che ottenne di farne un ritratto, per metterlo in una figura di Nostra Donna per l'opra loro; e con questa occasione innamoratosi maggiormente, fece poi tanto per via di mezzi e di pratiche, che egli sviò la Lucrezia da le monache e la menò via il giorno appunto ch'ella andava a vedere mostrar la cintola di Nostra Donna, onorata reliquia di quel castello.

[Filippo Lippi, *Madonna con i santi Margherita, Gregorio, Tommaso, Agostino e Tobiolo con l'Angelo (Madonna della Cintola)*, Prato, Museo Civico, 1456-1460 ca. Cfr. *infra*, p. 250-251. Bibl.: SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, cit., pp. 91-92; HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, cit., pp. 105-111]

FILIPPO LIPPI, II, p. 624

Veggonsi intorno al convito infinite figure con molto belle attitudini e ben condotte, e di panni e di arie di visi, tra i quali ritrasse allo specchio se stesso vestito di nero in abito da prelado, et il suo discepolo fra' Diamante dove si piange S. Stefano. Et invero questa opera fu la più eccellente di tutte le cose sue, sì per le considerazioni dette di sopra, e sì per aver fatto le figure alquanto maggiori che il vivo; il che dette animo a chi venne dopo lui di ringrandire la maniera.

[Filippo Lippi, *Storie di san Giovanni Battista e santo Stefano*, Prato, Duomo, 1452-1465 ca.. Cfr. *infra*, p. 66. Bibl.: E. BORSOOK, *Fra Filippo Lippi and the murals of Prato Cathedral*, cit., pp. 21-28;

HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, cit., pp. 113-121; MANNINI- FAGIOLI, *Filippo Lippi. Catalogo completo*, cit., pp. 115-121, n. 44]

ANDREA DEL CASTAGNO, II, pp. 677-678

Ritrasse Andrea in queste pitture, di naturale, Messer Rinaldo degl'Albizi, Puccio Pucci, il Falganaccio che fu cagione della liberazione di Cosimo de' Medici, insieme con Federigo Malevolti, che teneva le chiavi dell'Alberghetto; parimente vi ritrasse Messer Bernardo di Domenico della Volta, spedalingo di quel luogo, inginocchioni, che par vivo; et in un tondo nel principio dell'opera se stesso, con viso di Giuda Scariotto, come egl'era nella presenza e ne' fatti.

[Opera perduta]

BENOZZO, III, p. 49

Nella storia dunque dove la reina Saba va a Salamone è ritratto Marsilio Ficino fra certi prelati, l'Argiropolo dottissimo greco e Battista Platina, il quale aveva prima ritratto in Roma, et egli stesso sopra un cavallo, nella figura d'un vecchiotto raso con una beretta nera, che ha nella piega una carta bianca, forse per segno o perché ebbe volontà di scrivervi dentro il nome suo.

[Degli affreschi pisani con scene dell'*Antico testamento*, tra cui l'episodio con la Regina di Saba, si conservano solo le sinopie a seguito dei gravi danni dovuti ai bombardamenti]

JACOPO BELLINI, III, p. 151

Le prime cose che diedero fama a Iacopo, furono il ritratto di Giorgio Cornaro e di Caterina reina di Cipri, una tavola che egli mandò a Verona, dentrovi la passione di Cristo con molte figure, fra le quali ritrasse se stesso di naturale [...].

[Opera distrutta a metà Settecento]

DON BARTOLOMEO ABATE DI SAN CLEMENTE, III, p. 220

Di mano di costui è in un'altra cappella a fresco, a man manca entrando per la porta del fianco in detta chiesa, la Natività e la Nostra Donna annunziata dall'Angelo, nella figura del quale Angelo ritrasse Giulian Bacci, allora giovane, di bellissima aria. E sopra la detta porta di fuori, fece una Nunziata in mezzo a S. Piero e San Paulo, ritraendo nel volto della Madonna la madre di Messer Pietro Aretino, famosissimo poeta.

[Opera perduta]

DOMENICO GHIRLANDAIO, III, p. 257

Et insieme accompagnò questo lavoro con una tavola pur di sua mano, lavorata a tempera; quale ha dentro una natività di Cristo da far maravigliare ogni persona intelligente, dove ritrasse se medesimo e fece alcune teste di pastori che sono tenute cosa divina.

[Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, Firenze, Santa Trinità, 1485. Bibl.: E. BORSOOK-J. OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence. History and legend in a renaissance chapel*, Doorspijk (Holland) 1981, pp. 33-36; ROSENBERG, *Virtue, piety and affection: some portraits by Domenico Ghirlandaio*, cit., pp. 176-178; CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and artisan*, cit., pp. 253-255, n. 30]

DOMENICO GHIRLANDAIO, III, p. 263

La prima della facciata destra è quando Giovacchino fu cacciato dal tempio, dove si vede nel volto di lui espressa la pazienza come in quel di coloro il dispregio e l'odio che i Giudei avevano a quelli che senza avere figliuoli venivano al tempio; e sono in questa storia, da la parte verso la finestra, quattro uomini ritratti di naturale, l'un de' quali, cioè quello che è vecchio e raso et in cappuccio rosso, è Alesso Baldovinetti, maestro di Domenico nella pittura e nel musaico; l'altro che è in capegli e che si tiene una mano al fianco et ha un mantello rosso e sotto una vesticciuola azzurra, è Domenico stesso, maestro dell'opera, ritrattosi in uno specchio da se medesimo; quello che ha una zazzera nera con certe labbra grosse, è Bastiano da san Gemignano suo discepolo e cognato, e l'altro che volta le spalle et ha un berrettino in capo, è Davitte Ghirlandaio pittore suo fratello; i quali tutti per chi gli ha conosciuti si dicono esser veramente vivi e naturali.

[Domenico Ghirlandaio, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, 1485-1490. Cfr. *Il libro di Antonio Billi*, 1892, p. 58, nn. 11-19; VASARI, II, p. 597; BALDINUCCI, I, pp. 488, 563; *infra*, p. 64]

ANTONIO POLLAILOLO, III, p. 292

E nella cappella de' Pucci a S. Sebastiano de' Servi, fece la tavola dell'altare che è cosa eccellente e rara, dove sono cavalli mirabili, ignudi e figure bellissime in iscorto, et il S. Sebastiano stesso ritratto dal vivo, cioè da Gino di Lodovico Capponi e fu quest'opera la più lodata che Antonio facesse già mai.

[Piero Pollaiuolo, *Martirio di san Sebastiano*, Londra, National Gallery, 1475 ca. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 103, n. 8; BALDINUCCI, I, pp. 534-535, III, p. 295; *infra*, p. 125, nota 287]

SANDRO BOTTICELLI, III, pp. 315-316

Fu allogato a Sandro in questo tempo una tavoletta piccola, di figure di tre quarti di braccio l'una, la quale fu posta in S. Maria Novella fra le due porte, nella facciata principale della chiesa, nell'entrare per la porta del mezzo, a sinistra: et èvvi dentro la adorazione de' Magi; dove si vede tanto affetto nel primo vecchio, che baciando il piede al Nostro Signore e struggendosi di tenerezza, benissimo dimostra avere conseguita la fine del lunghissimo suo viaggio. E la figura di questo re è il proprio ritratto di Cosimo Vecchio de' Medici, di quanti a' di nostri se ne ritruovano, il più vivo e più naturale. Il secondo, che è Giuliano de' Medici, padre di papa Clemente VII, si vede che intensissimo con l'animo, divotamente rende riverenza a quel Putto e gli assegna il presente suo; il terzo, inginocchiato egli ancora, pare che adorandolo gli renda grazie e lo confessi il vero Messia, è Giovanni figliuolo di Cosimo. Né si può descrivere la bellezza che Sandro mostrò nelle teste che vi si veggono; le quali con diverse attitudini son girate, quale in faccia, quale in proffilo, quale in mezzo occhio, e qual chinata, et in più altre maniere e diversità d'arie di giovani, di vecchi, con tutte quelle stravaganzie che possono far conoscere la perfezione del suo magisterio; avendo egli distinto le corti di tre re, di maniera che e' si comprende quali siano i servidori dell'uno e quali dell'altro: opera certo mirabilissima; e per colorito, per disegno e per componimento ridotta sì bella, che ogni artefice ne resta oggi maravigliato.

[Botticelli, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Uffizi, 1475. Cfr. *Il libro di Antonio Billi*, 1892, p. 58, nn. 11-19; *Il Codice Magliabechiano*, pp. 104-105, n. 14; BALDINUCCI, I, p. 568; *infra*, p. 37-40]

ANDREA MANTEGNA, III, p. 391

Comunque sia, in questa ultima storia, la quale piacque infinitamente, ritrasse Andrea lo Squarcione in una figuraccia corpacciuta con una lancia e con una spada in mano. Vi ritrasse similmente Noferi di Messer Palla Strozzi fiorentino, Messer Girolamo dalla Valle, medico eccellentissimo, Messer Bonifazio Fuzimeliga, dottor di leggi, Niccolò orefice di papa Innocenzio VIII e Baldassarre da Leccio, suoi amicissimi; i quali tutti fece vestiti d'arme bianche bruite e splendide come le vere sono, e certo con bella maniera. Vi ritrasse anco Messer Bonramino cavaliere, et un certo vescovo d'Ungheria, uomo sciocco affatto, il quale andava tutto giorno per Roma vagabondo, e poi la notte si riduceva a dormire, come le bestie, per le stalle. Vi ritrasse anco Marsilio Pazzo, nella persona del carnefice che taglia la testa a S. Iacopo, e similmente se stesso.”

[Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto del corpo di san Cristoforo*, Padova, Chiesa degli Eremitani, 1457. Cfr. RIDOLFI I, pp. 86, 87. Bibl: K. CHRISTIANSEN, *Andrea Mantegna. Padova e Mantova*,

Torino 1995 (ed. orig. New York 1994), pp. 18-19, 66; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Mantegna*, Milano 2004, pp. 85-105]

FILIPPO LIPPI, III, pp. 462-463

Filippo dunque le diede di sua mano l'ultima perfezione e vi fece il resto d'una storia che mancava, dove S. Piero e Paulo risuscitano il nipote dell'imperatore. Nella figura del qual fanciullo ignudo ritrasse Francesco Granacci, pittore allora giovanetto, e similmente Messer Tommaso Soderini cavaliere, Piero Guicciardini, padre di Messer Francesco che ha scritto le storie, Piero del Pugliese e Luigi Pulci poeta; parimente Antonio Pollaiuolo e se stesso così giovane come era, il che non fece altrimenti nel resto della sua vita, onde non si è potuto avere il ritratto di lui d'età migliore.

[Masaccio-Filippino Lippi, *La resurrezione del figlio di Teofilo e san Pietro in cattedra*, Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci, 1481-1483 ca. Bibl.: L. BERTI, *Masaccio*, Firenze 1988, p. 179; L. BERTI-U. BALDINI, *Filippino Lippi*, Firenze 1991, pp. 167-170; P. JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, cit., pp. 333-336]

FILIPPO LIPPI, III, p. 473

Fece anco ai frati Scopetini a S. Donato fuor di Fiorenza, detto Scopeto, al presente rovinato, in una tavola i Magi che offeriscono a Cristo finita con molta diligenza, e vi ritrasse in figura d'uno astrologo che ha in mano un quadrante, Pier Francesco Vecchio de' Medici, figliuolo di Lorenzo di Bicci, e similmente Giovanni padre del signor Giovanni de' Medici et un altro Pier Francesco di esso signor Giovanni fratello, et altri segnalati personaggi. Sono in quest'opera mori, indiani, abiti stranamente acconci et una capanna bizzarrissima.

[Filippino Lippi, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Uffizi, 1496. Bibl.: BERTI-BALDINI, *Filippino Lippi*, cit., pp. 199-206; ACIDINI LUCHINAT, *Viaggio nel sacro. Ritratti di Medici e d'altri contemporanei nella Cappella dei Magi*, cit., pp. 3-24]

BERNARDINO PINTURICCHIO, III, p. 499

In detto palazzo ritrasse, sopra la porta d'una camera, la signora Giulia Farnese nel volto d'una Nostra Donna; e nel medesimo quadro la testa di esso papa Alessandro che l'adora.

[Pietro Facchetti, *Bambin Gesù delle Mani*, Mantova, collezione privata, 1612. Cfr. ; *infra*, pp. 61-62. Bibl.: NUCCIARELLI, *Pinturicchio. Il Bambin Gesù delle mani*, cit.; BURANELLI, *La Madonna del Pintoricchio e il ritratto di Giulia Farnese: la fine di un mito*, cit., pp. 101-119]

FRANCESCO FRANCIA, III, pp. 537-538

Laonde, incitato da questa opera monsignore de' Bentivogli gli fece fare una tavola per l'altar maggior della Misericordia, che fu molto lodata, dentrovi la Natività di Cristo dove oltre al disegno non è, se non bella, l'invenzione, et il colorito non sono se non lodevoli. Et in questa opera fece monsignore ritratto di naturale molto simile per quanto dice chi lo conobbe, et in quello abito stesso che egli, vestito da pellegrino, tornò in Ierusalemme.

[Francesco Francia, *Adorazione del Bambino e santi (Adorazione Bentivoglio)*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1498-1499 ca. Cfr. MALVASIA, I, pp. 44-45; *infra*, pp. 2017-2018. Bibl.: REGGIANI RAJNA, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, cit., pp. 350-351; NEGRO-ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, cit., pp. 141-144, n. 14; ROIO in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Dal Duecento a Francesco Francia*, cit., p. 364, n. 159]

FRANCESCO TORBIDO, III, p. 654 (Vita di Carpaccio)

Ma quello che più di tutti gl'altri ha fatto alcune figure di naturale che sono maravigliose, è stato il Moro veronese, o vero come altri lo chiamavano, Francesco Turbido, di mano del quale è oggi in Vinezia in casa Monsignor de' Martini il ritratto d'un gentiluomo da Ca' Badovaro, figurato di un pastore che par vivissimo, e può stare a paragone di quanti ne sono stati fatti in quelle parti.

[Lorenzo Luzzo, *Ritratto di pastore con flauto*, Padova, Museo civico, 1511 ca.? Bibl.: G. BALDISSIN MOLLI in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Catalogo della mostra (Padova, 1991-1992), a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Roma 1991, pp. 137-138, n. 63]

LUCA SIGNORELLI, III, p. 690

Onde io non mi maraviglio se l'opere di Luca furono da Michelagnolo sempre sommamente lodate, né se in alcune cose del suo divino Giudizio, che fece nella cappella, furono da lui gentilmente tolte in parte dall'invenzioni di Luca, come sono Angeli, demoni, l'ordine de' cieli et altre cose, nelle quali esso Michelagnolo immitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno. Ritrasse Luca nella sopra detta opera molti amici suoi e se stesso: Niccolò, Paulo e Vitellozzo Vitelli, Giovan Paulo et Orazio Baglioni et altri, che non si sanno i nomi.

[Luca Signorelli, *Predica e fatti dell'Anticristo*, Orvieto, Duomo, 1499-1502. Bibl.: S. MELTZOFF, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze 1987, pp. 342-356]

LEONARDO DA VINCI, IV, p. 31

Gli mancava poi quella di Giuda, che anco gli metteva pensiero, non credendo potersi imaginare una forma, da esprimere il volto di colui, che dopo tanti benefizii ricevuti, avessi avuto l'animo sì fiero, che si fussi risoluto di tradir il suo Signore e creator del mondo, purché di questa seconda ne cercherebbe, ma che alla fine non trovando meglio, non gli mancherebbe quella di quel priore, tanto importuno et indiscreto. La qual cosa mosse il Duca maravigliosamente a riso e disse che egli avea mille ragioni. E così il povero priore confuso attese a sollecitar l'opera de l'orto e lasciò star Lionardo. Il quale finì bene la testa del Giuda, che pare il vero ritratto del tradimento et inumanità.

[Leonardo, *Ultima cena*, Milano, Santa Maria delle Grazie, 1495-1497. Bibl.: P. BRAMBILLA BARCILON-P.C. MARANI, *Leonardo. L'ultima Cena*, Milano 1999, pp. 35-36; C. PEDRETTI, *Leonardo. Il Cenacolo*, Firenze 1999]

GIORGIONE, IV, pp. 93-94

Lavorò in Venezia nel suo principio molti quadri di Nostre Donne et altri ritratti di naturale, che sono e vivissimi e belli, come se ne vede ancora tre bellissime teste a olio di sua mano nello studio del reverendissimo Grimani, patriarca d'Aquileia: una fatta per Davit (e per quel che si dice, è il suo ritratto) con una zazzera, come si costumava in que' tempi in fino alle spalle, vivace e colorita, che par di carne: ha un braccio et il petto armato, col quale tiene la testa mozza di Golia.

[Giorgione, *Autoritratto in veste di David*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1509-1510 ca. Cfr. RIDOLFI, I, p. 117; *infra*, p. 328. Bibl.: DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, cit., pp. 207-209, 212-214; ID., *Giorgione*, cit., pp. 203-209]

FRA' BARTOLOMEO, IV, pp. 180-181

Laonde Mariotto Albertinelli, amico e compagno suo, a' preghi di Gerozzo Dini prese le robbe da fra' Bartolomeo, che così lo chiamò il priore nel vestirgli l'abito, e l'opra dell'ossa di Santa Maria Nuova condusse a fine, dove ritrasse di naturale lo spedalingo che era allora et alcuni frati valenti in cerusia, e Gerozzo che la faceva fare e la moglie interi nelle faccie dalle bande ginochioni; et in uno ignudo che siede ritrasse Giuliano Bugiardini suo creato giovane, con una zazzera come si costumava allora, che i capegli si conteriano a uno a uno tanto son diligenti; ritrassevi se stesso ancora, che è una testa in zazzera d'uno che esce d'un di quegli sepolcri; èvvi ritratto in quell'opera anche fra' Giovanni da Fiesole pittore, del quale aviano descritto la vita, che è nella parte de' beati.

[Fra' Bartolomeo-Mariotto Albertinelli, *Giudizio universale*, Firenze, Museo di san Marco, 1500-1501.

Bibl.: D. DAMIANI in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 163-172, n. 44]

FRA' BARTOLOMEO, IV, p. 197

Similmente lavorò in fresco uno arco sopra la foresteria di San Marco, et in questo dipinse Cristo con Cleofas e Luca, dove ritrasse fra' Niccolò della Magna, quando era giovane, il quale poi arcivescovo di Capova et ultimamente fu cardinale.

[Fra' Bartolomeo, *Cristo invitato all'ospizio dai discepoli Luca e Cleofas*, Firenze, Museo di san Marco, 1517 ca. Bibl.: M. SCUDIERI in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 274-276, n. 97]

RAFFAELLINO DEL GARBO, IV, pp. 235-236

[...] gli fu allogato dalla famiglia de' Capponi, i quali, avendo sotto la chiesa di San Bartolomeo a Monte Oliveto fuor della porta a San Friano sul monte fatto una cappella che si chiama il Paradiso, vollono che Raffaello facesse la tavola, nella quale a olio fece la Resurrezione di Cristo con alcuni soldati, che quasi come morti sono cascati intorno al sepolcro, molto vivaci e begli, et hanno le più graziose teste che si possa vedere; fra e' quali in una testa di un giovane fu ritratto Nicola Capponi che è mirabile, parimente una figura alla quale è cascato adosso il coperchio di pietra del sepolcro ha una testa che grida, molto bella e bizzarra [...].

[Raffaellino del Garbo, *Resurrezione di Cristo*, Firenze, Gallerie dell'Accademia, 1505 ca. Bibl.: A. PADOA RIZZO in *Dizionario biografico degli italiani*, 20, Roma 1977, pp. 173-175]

RAFFAELLINO DEL GARBO, IV, p. 238

Fece allo abate de' Panichi, per la chiesa di San Salvi fuor della porta alla Croce, la tavola dello altar maggiore con la Nostra Donna, San Giovan Gualberto, San Salvi e San Bernardo cardinale degli Uberti e San Benedetto abate, e dalle bande San Batista e San Fedele armato in due nicchie che mettevano in mezzo la tavola, la quale aveva un ricco ornamento e nella predella più storie di figure piccole della vita di San Giovan Gualberto, nel che si portò molto bene, perché fu sovenuto in quella sua miseria da quello abate al qual venne pietà di lui e della sua virtù, e Raffaello nella predella di quella tavola lo ritrasse di naturale insieme col generale loro, che governava a quel tempo.

[Raffaellino del Garbo, *Incoronazione della Vergine*, Parigi, Louvre, 1511 ca., ma la predella è perduta. Bibl.: PADOA RIZZO in *Dizionario biografico degli italiani*, 20, cit., pp. 173-175]

RAFFAELLO, IV, p. 331

Né si può esprimere la bellezza di quelli astrologi e geometri che disegnano con le seste in su le tavole moltissime figure e caratteri. Fra i medesimi, nella figura d'un giovane di formosa bellezza, il quale apre le braccia per maraviglia e china la testa, è il ritratto di Federico II, Duca di Mantova, che si trovava allora in Roma. Èvvi similmente una figura che, chinata a terra con un paio di seste in mano, le gira sopra le tavole, la quale dicono essere bramante architetto, che egli non è men desso che se e' fusse vivo, tanto è ben ritratto.

[Raffaello, *Scuola di Atene*, Città del Vaticano, Stanze della Segnatura, 1509-1510 ca. Bibl.: A. EMILIANI-M. SCOLARO, *Raffaello. La stanza della segnatura*, Milano 2002, pp. 120-124]

RAFFAELLO, IV, p. 337

Fece nell'altra faccia, dove è l'altra finestra, da una parte Giustiniano che dà le leggi ai dottori che le corregghino, e sopra la Temperanza, la Fortezza e la Prudenza. Dall'altra parte fece il papa che dà le decretali canoniche, et in detto papa ritrasse papa Giulio di naturale; Giovanni cardinale de' Medici assistente, che fu papa Leone, Antonio cardinale di Monte et Alessandro Farnese cardinale, che fu poi papa Paulo Terzo, con altri ritratti.

[Raffaello e bottega, *Gregorio IX che consegna le Decretali*, Città del Vaticano, Stanze della Segnatura, 1501 ca. Cfr. *infra*, p. 72. Bibl.: SHEARMAN, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, cit., pp. 226-227; ID., *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, cit., pp. 196-202; A. ZUCCARI, *Raffaello a Roma: le grandi imprese pittoriche*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cit., pp. 52-67: 53-60]

RAFFAELLO, IV, p. 360

L'altra storia è del medesimo S. Leon III dove ha finito il porto di Ostia occupato da una armata di Turchi, che era venuta per farlo prigioniero. Veggonvisi i Cristiani combattere in mare l'armata e già al porto esser venuti prigionieri infiniti che d'una barca escano tirati da certi soldati per la barba con bellissime cere e bravissime attitudini e con una differenza di abiti da galeotti sono menati innanzi a S. Leone che è figurato e ritratto per papa Leone X.

[Raffaello e bottega, *Battaglia di Ostia*, Città del Vaticano, Stanze dell'incendio di Borgo, 1501 ca. Cfr. *infra*, p. 73. Bibl.: SHEARMAN, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, cit., pp. 226-227; ID., *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, cit., pp. 196-202; WINNER, *Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano*, in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 179-193: 191; ZUCCARI, *Raffaello a Roma: le grandi imprese pittoriche*, cit., pp. 53-60]

ANDREA DEL SARTO, V, p. 13

Nell'ultima da quella banda figurò i frati che mettono la veste di San Filippo in capo a certi fanciulli; et in questa ritrasse Andrea della Robbia scultore in un vecchio vestito di rosso, che viene chinato e con una mazza in mano. Similmente vi ritrasse Luca suo figliuolo sì come nell'altra già detta, dove è morto San Filippo, ritrasse Girolamo pur figliuolo d'Andrea, scultore e suo amicissimo, il quale è morto, non è molto, in Francia.

[Andrea Del Sarto, *Storie di san Filippo Benizzi (Funerali di San Filippo che morto resuscita un bimbo; Miracolo delle reliquie del Santo)*, Firenze, Santissima Annunziata, 1510. Cfr. BALDINUCCI, I, p. 556, II, p. 76. Bibl.: A. NATALI, *Andrea Del Sarto. Maestro della maniera moderna*, Milano 1998, pp. 39-49]

ANDREA DEL SARTO, V, p. 16

Nell'altra Andrea fece i tre Magi d'Oriente, i quali guidati dalla stella andarono ad adorare il fanciullino Gesù Cristo; e gli finse scavalcati, quasi che fussero vicini al destinato luogo, e ciò per esser solo lo spazio delle due porte per vano fra loro e la Natività di Cristo, che di mano di Alesso Baldovinetti si vede; nella quale storia Andrea fece la corte di que' tre Re venire lor dietro con i cariaggi e molti arnesi e genti che gl'accompagnano, fra i quali sono in un cantone ritratti di naturale tre persone vestite d'abito fiorentino, l'uno è Iacopo Sansovino, che guarda in verso chi vede la storia tutto intero, l'altro appoggiato a esso, che ha un braccio in iscorto et accenna è Andrea, maestro dell'opera, et un'altra testa in mezzo occhio dietro a Iacopo è l'Aiolle musico.

[Andrea Del Sarto, *Corteo dei magi*, Firenze, Santissima Annunziata, 1511. Bibl.: NATALI, *Andrea Del Sarto. Maestro della maniera moderna*, cit., pp. 47-53]

ANDREA DEL SARTO, V, pp. 33-34

In que' medesimi tempi, facendo in Francia Bartolomeo Panciatichi il vecchio molte facende di mercanzia, come disideroso di lasciare memoria di sé in Lione, ordinò a Baccio d'Agnolo che gli facesse fare da Andrea una tavola e gliela mandasse là, dicendo che in quella voleva un'Assunta di Nostra Donna con gl'Apostoli intorno al sepolcro. Questa opera dunque condusse Andrea fin presso alla fine, ma perché il legname di quella parecchie volte s'aperse, or lavorandovi, or lasciandola stare, ella si rimase a dietro non finita del tutto alla morte sua e fu poi da Bartolomeo Panciatichi il giovane riposta nelle sue case, come opera veramente degna di lode, per le bellissime figure degl'Apostoli, oltre alla Nostra Donna che da un coro di putti ritti è circondata, mentre alcuni altri la reggono e portano con una grazia singularissima; et a sommo della tavola è ritratto fra gl'Apostoli Andrea tanto naturalmente che par vivo; è oggi questa nella

villa de' Baroncelli, poco fuor di Fiorenza in una chiesetta stata murata da Piero Salviati vicina alla sua villa, per ornamento di detta tavola.

[Andrea del Sarto, *Assunzione della Vergine (Assunta Panciatichi)*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 1522-1523. Cfr. *infra*, pp. 58-59. Bibl.: CECCHI in *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, cit., pp. 122-124, n. XV; PADOVANI in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, cit., pp. 50-51, n. 51]

BASTIANELLO FLORIGORIO, V, pp. 108-109 (pittori del Friuli)

Fu discepolo del medesimo Pellegrino, Bastianello Florigorio, il quale fece in Udine sopra l'altar maggiore di S. Giorgio, in una tavola, una Nostra Donna in aria con infinito numero di putti, che in varii gesti la circondano adorando il Figliuolo, ch'ella tiene in braccio sotto un paese molto ben fatto. Vi è anco un S. Giovanni molto bello e S. Giorgio armato sopra un cavallo che, scortando in attitudine fiera, amazza con la lancia il serpente mentre la donzella, che è là da canto, pare che ringrazii Dio e la gloriosa Vergine del soccorso mandatogli. Nella testa del San Giorgio, dicono che Bastianello ritrasse se medesimo.

[Sebastiano Florigorio, *San Giorgio che uccide il drago*, Udine, Chiesa di San Giorgio, 1529. Cfr. RIDOLFI, I, p. 132. Bibl.: A. POZ, *La pala udinese di san Giorgio e il drago, di Sebastiano Florigorio*, in «Ce fastu?», LXV, 1989, 1, pp. 41-58; C. FURLAN in *Dizionario biografico degli italiani*, 48, Roma 1997, pp. 344-347]

GIOVANNI ANTONIO SOGLIANI, V, p. 124

Nella quale tavola sono i Magi che adorano Gesù Cristo in grembo alla madre, et in un canto è il suo ritratto di naturale, che lo somiglia assai.

[Giovanni Antonio Sogliani-Santi di Tito, *Adorazione dei magi*, Fiesole, convento di San Domenico, 1540-1559 ca.. Bibl.: G. ARNOLDS, *Santi di Tito. Pittore di Sansepolcro*, Arezzo 1934, p. 6]

GIOVANNI ANTONIO SOGLIANI, V, p. 130

Laonde, come piacque loro, vi fece quando San Domenico, essendo in refettorio con i suoi frati e non avendo pane, fatta orazione a Dio, fu miracolosamente quella tavola piena di pane, portato da due Angeli in forma umana. Nella qual opera ritrasse molti frati che allora erano in quel convento, i quali paiono vivi, e particolarmente quel converso de' Molletti che serve a tavola.

[Giovanni Antonio Sogliani, *La mensa di san Domenico*, Firenze, convento di San Marco, 1536. Cfr. *infra*, p. 69. Bibl.: C. FISCHER in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 233-239, n. 75]

FRANCIABIGIO, V, p. 191

Laonde gli uomini, che di quella chiesa e Compagnia erano capitani, gli allogarono la tavola dello altar maggiore, nella quale il Francia si portò molto meglio; et in tale opera, in un San Giovanni Batista si ritrasse nel viso; e fece in quella una Nostra Donna e San Giobbe povero.

[Franciabigio, *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e san Giobbe*, 1516, Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto. Bibl.: S. R. McKILLOP, *Franciabigio*, Berkeley-Los Angeles 1974, pp. 144-146, n. 19]

FRANCESCO MAZZUOLI, V, p. 221

Finita la guerra e tornato Francesco col cugino a Parma, primamente finì alcuni quadri che alla sua partita aveva lasciati imperfetti, che sono appresso varie persone, e dopo fece in una tavola a olio la Nostra Donna col Figliuolo in collo, San Ieronimo da un lato e il beato Bernardino da Feltro nell'altro. E nella testa d'uno dei detti ritrasse il padrone della tavola tanto bene, che non gli manca se non lo spirito.

[Opera perduta]

FRANCESCO TORBIDO, V, p. 293 (Vite dei veronesi)

[...] et a olio fece la tavola della detta capella dove nella figura d'un San Iacopo ritrasse messer Iacopo Fontani che la fece fare, oltre la nostra Donna et altre bellissime figure.

[Francesco Torbido, *Nozze mistiche di santa Caterina*, 1530 ca. (perduta). Cfr. *infra*, p. 69. Bibl.: DALLA COSTA in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, cit., pp. 85-103: 89]

FRANCESCO MORONE, V, p. 310 (Vite dei veronesi)

Dipinse nella medesima chiesa, fra questa capella e quella de' Medici, all'altare della Croce, dove sono tanti quadri di pittura, un quadro, che è nel mezzo sopra tutti, dove è Cristo in croce, la Madonna e San Giovanni, che è molto bello; e dalla banda manca di detto altare, dipinse in un altro quadro, che è sopra quello del Carota, il Signore che lava i piedi agl'Apostoli, che stanno in varie attitudini; nella quale opera dicono che ritrasse questo pittore se stesso in figura d'uno che serve a Cristo a portar l'acqua.

[Francesco Morone, *Lavanda dei piedi*, Verona, Museo di Castelveccchio, 1503 ca. Cfr. *infra*, p. 57. Bibl.: ZAMPERINI in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, cit., p. 121, n. 14; PERETTI in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., pp. 272-273, n. 210; PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, cit., pp. 121-125]

FRANCESCO MORONE, V, pp. 311-312 (Vite dei veronesi)

Intorno poi alla sagrestia, sotto le dette lunette della volta, è tirato un fregio alto quattro piedi e diviso in certi quadri nei quali sono in abito monastico dipinti alcuni imperatori, re, duchi et altri principi, che lasciati gli stati e' principati che avevano, si sono fatti monaci. Nelle quale figure ritrasse Francesco dal naturale molti dei monaci che mentre vi lavorò abitarono o furono per passaggio in quel monasterio. E fra essi vi sono ritratti molti novizii et altri monaci d'ogni sorte, che sono bellissime teste e fatte con molta diligenza.

[Francesco Morone, *Fregio di figure in abito monastico*, Verona, Santa Maria in Organo, 1505 ca. Cfr. *infra*, p. 159. Bibl.: ZAMPERINI in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, cit., p. 123, nota 21; PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, cit., pp. 121-125; L. ROGNINI, *La sacrestia di Santa Maria in Organo. Le vicende storiche e artistiche della «più bella sagrestia che fusse in tutta Italia»*, cit., pp. 12-14, 43-61]

PAOLO MORANDO, V, pp. 315-316 (Vite dei veronesi)

[...] più a basso nel primo ordine, cioè nel quadro principale, fece Cristo deposto di croce, la Madonna, la Maddalena, San Giovanni, Nicodemo e Giuseppe, et in uno di questi ritrasse se stesso tanto bene che par vivissimo, in una figura che è vicina al legno della croce, giovane, con barba rossa e con uno scuffiotto in capo, come allora si costumava di portare.

[Paolo Morando detto il Cavazzola, *Deposizione dalla croce* (pannello centrale del *Polittico della Passione*), Verona, Museo di Castelvechio, 1517. Cfr. *infra*, p. 160. Bibl.: PERETTI in *Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., pp. 452-454, n. 357]

PAOLO MORANDO, V, p. 316 (Vite dei veronesi)

Nel basamento fece alcuni Santi dal petto in su, che sono tutti ritratti di naturale. La prima figura con l'abito di San Francesco, fatta per un beato, è il ritratto di fra' Girolamo Reccalchi, nobile veronese. La figura, che è a canto a questa, fatta per San Bonaventura, è il ritratto di fra' Bonaventura Riccalchi, fratello del detto fra' Girolamo. La testa del San Giuseppe è il ritratto d'un agente de' marchesi Malespini, che allora aveva carico dalla Compagnia della Croce di far fare quell'opera, e tutte sono bellissime teste.

[Paolo Morando detto il Cavazzola, *San Bonaventura e san Giuseppe* (predella del *Polittico della Passione*), Verona, Museo di Castelvechio, 1517. Cfr. *infra*, p. 159. Bibl.: PERETTI in *Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., pp. 454-456, n. 358]

PAOLO MORANDO, V, p. 316 (Vite dei veronesi)

Sono in questa sei figure maggiori che il naturale. Santa Lisabetta del terzo Ordine di San Francesco, che è bellissima figura, con aria ridente e volto grazioso, e con il grembo pieno di rose, e pare che gioisca veggendo, per miracolo di Dio, che il pane che ella stessa, gran signora, portava ai poveri, fusse convertito in rose: in segno che molto era accetta a Dio quella sua umile carità di ministrare ai poveri con le proprie mani. In questa figura è il ritratto d'una gentildonna vedova della famiglia de' Sacchi.

[Paolo Morando detto il Cavazzola, *Pala delle Virtù*, Verona, Museo di Castelveccchio, 1522. Cfr. *infra*, p. 157. Bibl.: PERETTI in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. 1. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, cit., pp. 257-259, n. 360; ID., in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, cit., pp. 129-130]

MARCANTONIO RAIMONDI, V, p. 442

E nel nostro libro sono di sua mano alcuni disegni d'Angeli fatti di penna et altre carte molto belle, ritratte dalle camere che dipinse Raffaello da Urbino. Nelle quali camere fu Marcantonio, essendo giovane, ritratto da Raffaello in uno di que' palafrenieri che portano papa Iulio Secondo, in quella parte dove Enea sacerdote fa orazione.

[Raffaello e bottega, *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, 1511-1512. Cfr., MALVASIA, I, p. 60; BALDINUCCI, II, p. 52, *infra*, p. 65. Bibl.: CALVESI, *Raffaello pittore*, cit., pp. 171-172; SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, cit., pp. 65-81]

GIULIO ROMANO, V, p. 530

Nell'altra facciata fece San Salvestro papa che battezza Gostantino, figurando il proprio bagno che è oggi San Giovanni Laterano, fatto da esso Gostantino, e vi ritrasse papa Clemente di naturale nel San Salvestro che battezza, con alcuni asistenti parati e molti popoli.

[Giovanni Francesco Penni-Giulio Romano, *Battesimo di Costantino*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, 1520-1524. Bibl.: F. HARTT, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958, I, pp. 41-49, II, fig. 59]

GIULIO ROMANO, V, pp. 530-531

Nella quarta faccia, sopra il camino di detta sala, figurò in prospettiva la chiesa di S. Piero di Roma, con la residenza del Papa in quella maniera che sta quando il papa canta la messa pontificale, con l'ordine de' cardinali et altri prelati di tutta la corte, e la capella de' cantori e musici, et il papa a sedere, figurato per San Salvestro che ha Gostantino a' piedi ginocchioni, il quale gli presenta una Roma d'oro fatta come quelle che sono nelle medaglie antiche: volendo per ciò dimostrare la dote che esso Gostantino diede alla chiesa romana.

[Giulio Romano-Giovan Francesco Penni, *Donazione di Roma*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, 1520-1524. Bibl.: HARTT, *Giulio Romano*, 2 voll., cit., I, pp. 41-49, II, figg. 60, 70]

NICCOLÒ SOGGI, VI, p. 21

Né si può credere con quanti avvertimenti ogni minima cosa conducesse, et un casamento rovinato, vicino alla capanna dove è Cristo fanciullino e la Vergine, è molto bene tirato in prospettiva; nel San Giuseppe et in alcuni pastori sono molte teste di naturale, cioè Stagio Sassoli pittore et amico di Niccolò, e Papino dalla Pieve suo discepolo, il quale averebbe fatto a sé et alla patria, se non fusse morto assai giovane, onor grandissimo.

[Niccolò Soggi, *Adorazione dei pastori*, Arezzo, Santissima Annunziata, 1519-1521. Bibl.: N. BALDINI, *Niccolò Soggi*, Firenze 1997, pp. 81-84, 159, n. 13]

BACCIO BANDINELLI, VI, p. 186

Lasciò ancora Clemente molto innanzi un Cristo morto, che è retto da Niccodemo, il quale Niccodemo è Baccio ritratto di naturale: le quali statue, che sono assai buone, Baccio pose nella chiesa de' Servi, come al suo luogo diremo. Fu di grandissima perdita la morte di Clemente a Baccio et all'arte, et egli lo conobbe poi che fu morto.

[Baccio Bandinelli, *Pietà con Cristo e Nicodemo*, Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, 1554-1559 ca. Cfr. *infra*, p. 199. Bibl.: HEGENER, *Divi Iacobi Eques. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, cit., pp. 301-302, 363-366; F. LOFFREDO in *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)*, cit., pp. 588-590, n. XV]

CRISTOFORO GHERARDI DETTO DOCENO, VI, p. 222

Avendo poi finito di tirare innanzi i casamenti delle due tavole, mentre che il Vasari conduceva a fine le venti storie dell'Apocalisse per lo detto fregio, Cristofano nella tavola dove San Gregorio (la cui testa è il ritratto di papa Clemente VII) mangia con que' dodici poveri, fece Cristofano tutto l'apparecchio del mangiare molto vivamente e naturalissimo.

[Giorgio Vasari, *Cena di san Gregorio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1540. Cfr. VASARI, VII, pp. 664-665. Cfr. *infra*, pp. 76-77. Bibl.: BALDINI, *Giorgio Vasari pittore "senza stento"*, cit., p. 159; CECCHI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, cit., pp. 413-416, n. 281a]

JACOPO PONTORMO, VI, p. 261

Ma chi vuol veder quanto egli facesse di meglio nella sua vita, per considerare l'ingegno e la virtù di Iacopo nella vivacità delle teste, nel compartimento delle figure, nella varietà

dell'attitudini e nella bellezza dell'invenzione, guardi in questa camera del Borgherini, gentiluomo di Firenze, all'entrare della porta nel canto a man manca, un'istoria assai grande pur di figure piccole, nella quale è quando Iosef in Egitto, quasi re e principe, riceve Iacob suo padre con tutti i suoi fratelli e figliuoli di esso Iacob con amorevolezze incredibili; fra le quali figure ritrasse a' piedi della storia a sedere sopra certe scale Bronzino, allora fanciullo e suo discepolo, con una sporta, che è una figura viva e bella a maraviglia.

[Pontormo, *Giuseppe in Egitto*, Londra, National Gallery, 1518 ca. Bibl.: COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994, pp. 128-130, n. 22; GOULD, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-century Italian school*, London 1975, pp. 199-202]

JACOPO PONTORMO, VI, p. 270

Per la forestiera de' medesimi padri fece in un gran quadro di tela colorita a olio, senza punto affaticare o sforzare la natura, Cristo a tavola con Cleofas e Luca grandi quanto il naturale, e perciò che in quest'opera seguì il genio suo, ella riuscì veramente maravigliosa, avendo massimamente, fra coloro che servono a quella mensa, ritratto alcuni conversi di que' frati, i quali ho conosciuto io, in modo che non possono essere né più vivi né più pronti di quel che sono.

[Pontormo, *Cena di Emmaus*, Firenze, Uffizi, 1525. Cfr. *infra*, pp. 70-71. Bibl.: BERTI, *Pontormo*, cit., pp. 99-100; COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., pp. 178-180, n. 46; NATALI in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza dell'arte fiorentina del Cinquecento fra due repubbliche 1494-1530*, cit., p. 298, n. 105]

JACOPO PONTORMO, VI, p. 272

Al medesimo Lodovico fece un quadro di Nostra Donna per la sua camera della medesima maniera, e nella testa d'una Santa Maria Madalena ritrasse una figliola di esso Lodovico, che era bellissima giovane.

[Pontormo, *Ritratto di Francesca Capponi in veste di Maria Maddalena*, collezione privata, 1525 ca. Cfr. *infra*, pp. 130-131. Bibl.: BERTI, *Pontormo*, cit., p. 102, n. 100; COSTAMAGNA, *Pontormo*, cit., p. 95, nn. 55-55.1; COX-REARICK in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, cit., p. 302, n. C67; BERTI, *Un ritrovamento: il ritratto di Francesca Capponi del Pontormo*, cit., pp. 20-33]

GIOVANNANTONIO DETTO IL SODOMA, DA VERZELLI, VI, p. 388

Nel chiostro poi che è allato alla detta chiesa, fece in fresco Cristo battuto alla colonna, con molti giudei d'intorno a Pilato e con un ordine di colonne tirate in prospettiva a uso di cortine. Nella qual opera ritrasse Giovan Antonio se stesso senza barba, cioè raso e con i capelli lunghi, come si portavano allora.

[Sodoma, *Cristo alla colonna*, Siena, Pinacoteca, 1511-1514. Cfr. *infra*, pp. 240-241, nota 623. Bibl.: CARLI, *Guida della Pinacoteca di Siena*, cit., p. 110, n. 352; TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena, 1. I dipinti dal XII al XV secolo*, cit., p. 99, fig. 102; RADINI TEDESCHI, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma. La vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, cit., p. 188, n. 52]

RIDOLFO GHIRLANDAIO, VI, p. 535

Nella chiesa di San Gallo fece in una tavola Cristo che porta la croce, con buon numero di soldati e la Madonna et altre Marie che piangono insieme con Giovanni, mentre Veronica porge il sudario a esso Cristo, con prontezza e vivacità. La quale opera, in cui sono molte teste bellissime, ritratte dal vivo e fatte con amore, acquistò gran nome a Ridolfo: vi è ritratto suo padre et alcuni garzoni che stavano seco, e de' suoi amici il Poggino, lo Scheggia e il Nunziata che è una testa vivissima.

[Ridolfo Ghirlandaio, *Salita di Cristo al calvario*, Londra, National Gallery, 1505 ca. Bibl.: GOULD, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-century Italian school*, cit., pp. 100-101]

FRANCESCO SALVIATI, VII, p. 11

Finita questa tela, il Cardinale fece ritrarre in un quadro bellissimo di Nostra Donna una sua nipote maritata al signor Cagnino Gonzaga et esso signore parimente.

[Perduta, o identificata ipoteticamente in Francesco Salviati, *Carità*, Torino, Accademia Albertina, 1544-1548 ca. Bibl.: *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Catalogo della mostra (Roma, Villa Medici – Parigi, Museo del Louvre 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 190-191, n. 62; P. COSTAMAGNA, *Il ritrattista*, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, cit., pp. 47-52: 48]

MICHELANGELO, VII, p. 221

[...] Messer Biagio da Cesena maestro delle cerimonie e persona scrupolosa, che era in cappella col Papa, dimandato quel che gliene paressi, disse essere cosa dionestissima in un luogo tanto onorato avervi fatto tanti ignudi che si dionestamente mostrano le lor vergogne, e che non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d'osterie. Dispiacendo questo a Michelagnolo e volendosi vendicare, subito che fu partito lo ritrasse di naturale senza averlo altrimenti innanzi, nello inferno nella figura di Minòs con una gran serpe avvolta alle gambe fra un monte di diavoli.

[Michelangelo, *Giudizio universale*, Città del Vaticano, Cappella Sistina, 1535-1541 ca. Cfr. *Venti Vite d'artista*, p. 24; *infra*, p. 338]

TIZIANO, VII, pp. 429-430

Dopo in casa di Messer Giovanni d'Anna gentiluomo e mercante fiammingo suo compare, fece il suo ritratto che par vivo, et un quadro di Ecce Homo, con molte figure che da Tiziano stesso e da altri è tenuto molto bell'opera (a). Il medesimo fece un quadro di Nostra Donna, con altre figure come il naturale d'uomini e putti, tutti ritratti dal vivo e da persone di quella casa (b).

[(a) Tiziano, *Ecce Homo*, Vienna, Kunsthistorischen Museum, 1543. Cfr. RIDOLFI, I, p. 172; *infra*, p. 68. Bibl.: POLIGNANO, *I "ritratti dei volti" e i "registri dei fatti". L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna*, cit., pp. 7-54; GENTILI, *Tiziano e Aretino tra politica e religione*, cit., I, pp. 275-296; ID., *Il gesto, l'abito, il monaco*, cit., pp. 46-56.: 52-54; BORGGREFE, *Titian's Ecce Homo in Vienna – a venetian spy story*, cit., pp. 36-47: 43-44. (b) Opera non identificata. Bibl. *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 138, n. 572]

TIZIANO, VII, pp. 431-432

Et in quella di Santo Spirito fece in una piccola tavoletta un San Marco a sedere in mezzo a certi Santi, ne' cui volti sono alcuni ritratti di naturale, fatti a olio con grandissima diligenza; la qual tavola molti hanno creduto che sia di mano di Giorgione.

[Tiziano, *San Marco in trono*, Venezia, Santa Maria della Salute, 1510-1511. Bibl.: *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 94, n. 33; WETHEY, *The paintings of Titian*, 3 voll. I. *The religious paintings*, cit., p. 143, n. 119]

TIZIANO, VII, p. 442

Ha fatto Tiziano in Cadore sua patria una tavola, dentro la quale è una Nostra Donna e San Tiziano vescovo, et egli stesso ritratto ginocchioni.

[Bottega di Tiziano, *Vergine che allatta il Bambino tra i santi Tiziano e Andrea e Tiziano Vecellio come donatore*, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente, 1560-1565. Cfr. RIDOLFI, I, p. 203. Bibl.: *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 134, n. 489; WETHEY, *The paintings of Titian*, 3 voll. I. *The religious paintings*, cit., p. 103, n. 57; J. WOODS-MARSDEN, *Le autorappresentazioni di Tiziano*, in *Tiziano. Un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, cit., pp. 87-117: 99-100]

PARIS BORDON, VII, pp. 464-465 (Vita di Tiziano)

In Crema ha fatto in Santo Agostino due tavole, in una delle quali è ritratto il signor Giulio Manfrone, per un san Giorgio tutto armato.

[Paris Bordon, *Madonna in trono tra san Giorgio e san Cristoforo*, Lovere, Accademia Tadini, 1524-1527. Cfr. RIDOLFI, I, p. 232; *infra*, p. 151. Bibl.: CANOVA in *Paris Bordon*, cit., pp. 56-58, n. 3; DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. 31-32, 258, n. 32; COSMA, *La memoria di un guerriero. Paris Bordon e la pala di Lovere*, cit., pp. 115-159]

GIULIO CLOVIO, VII, p. 561

Ha spartito questa sua fatica don Giulio in ventisei storiette, dua carte a canto l'una all'altra, che è la figura et il figurato, e ciascuna storietta ha l'ornamento attorno vario dall'altra con figure e bizzarrie approposito della storia che egli tratta [...] A sesta vi è la circuncisione di Cristo, dov'è ritratto per Simeone papa Paulo Terzo [...]

[Giulio Clovio, *Circoncisione (Libro d'Ore)*, New York, Morgan Library, 1546. Bibl.: W. SMITH, *Giulio Clovio and the "Maniera di figure piccole"*, in «The art Bulletin», 46, 3, 1964, pp. 395-401: 396-397; *Les Heures Farnèse. The Pierpont Morgan Library, New York*, a cura di W. Smith, Parigi 1976, F. 34v-35]

GIORGIO VASARI, VII, pp. 664-665

[...] e nella terza aveva da essere dipinto S. Gregorio a mensa co' dodici poveri, fra i quali conobbe essere Cristo. Pertanto, messo mano all'opera, in quest'ultima finì San Gregorio a tavola in un convento e servito da monaci Bianchi di quell'Ordine, per potervi accomodare que' Padri, secondo che essi volevano. Feci oltre ciò nella figura di quel Santo Pontefice l'effigie di papa Clemente VII, et intorno, fra molti signori, ambasciatori, principi et altri personaggi che lo stanno a vedere mangiare, ritrassi il duca Alessandro de' Medici, per memoria de' beneficii e favori che io aveva da lui ricevuti e per essere stato chi egli fu, e con esso molti amici miei. E fra coloro che servono a tavola, poveri, ritrassi alcuni frati miei domestici di quel convento; come di forestieri che mi servivano, dispensatore, canovaio et altri così fatti, e così l'abate Serraglio, il Generale don Cipriano da Verona e il Bentivoglio. Parimente ritrassi il naturale ne' vestimenti di quel Pontefice, contrafacendo velluti, domaschi et altri drappi d'oro e di seta d'ogni sorte. L'apparecchio poi, vasi, animali et altre cose, feci fare a Cristofano dal Borgo, come si disse nella sua vita.

[Giorgio Vasari, *Cena di san Gregorio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1540. Cfr. VASARI, VI, p. 222; *infra*, pp. 76-77]

C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, a cura di D. von Hadeln, Berlin-Roma 1965 (rist. anastatica invariata dell'ed. Berlino 1914-1924, ed. orig. Venezia 1648)

ANTONIO PISANELLO, I, p. 41

Andatosene a Venezia vi lasciò alcuni degni effetti della sua mano, e seguendo l'ordine dell'historia incominciata di Papa Alessandro III dipinse Ottone licenziato sopra la sede del Papa, e dal Doge per trattar la Pace col Padre suo, nella quale historia erano ritratti vari

Gentilu'huomini, e Senatori di quella età, essendo in ciò riputato eccellente.

[Opera perduta]

FRANCESCO SQUARCIONE, I, p. 86

Egli si morì fatto vecchio d'anni 80 l'anno 1474 e come haveva ordinato fu seppellito nel Claustro di San Francesco, e l'effigie sua, fu espressa dal Mantegna, in una delle historia da lui dipinte negli Eremitani, in persona d'un soldato vecchio discinto vestito di verde con l'asta in mano.

[Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto del corpo di san Cristoforo*, Padova, Chiesa degli Eremitani, 1457. Cfr. VASARI, III, p. 391; RIDOLFI, I, p. 87]

ANDREA MANTEGNA, I, p. 87

Colori poi a fresco una stanza nella Casa vecchia appresso Santa Lucia con Historie di Gatamelata, chiaro Capitano de' suoi tempi; et indi appresso negli Eremitani nella Cappella sinistra a canto l'Altar maggiore, fece un'historya di San Iacopo (ove anco dipinse Nicolò Pizzolo suo condiscipolo) nella quale alcuni dicono, ch'egli ritrasse, oltre lo Squarcione, ne' soldati assistenti, Noferi Strozzi Fiorentino, Girolamo dalla Valle Medico di Grido Bonifacio Fuzimelega Dottore, e se medesimo con altri amici suoi, e Marsilio pazzo nella persona di colui, che taglia la testa al Santo.

[Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto del corpo di san Cristoforo*, Padova, Chiesa degli Eremitani, 1457. Cfr. VASARI, III, p. 391; RIDOLFI, I, p. 86]

GIORGIONE, I, p. 97

Dipinse poi a Tuzio Costanzo, condottiere d'huomini d'armi la tavola di nostra Donna con nostro Signore Bambinetto; per la Parocchiale di Castel Franco, nel destro lato fece San Giorgio in cui si ritrasse, e nel sinistro S.Francesco, nel quale riportò l'effigie d'un suo fratello, e vi espresse qualunque cosa con naturale maniera dimostrando l'ardire nell'invitto Cavaliere e la pietà nel Serafico Santo.

[Giorgione, *Madonna col Bambino e i santi Nicasio e Francesco (Pala di Castelfranco)*, Castelfranco Veneto, duomo di Santa Maria Assunta, 1503-1504 ca. Cfr. *infra*, p. 60. Bibl.: ZAMPERINI in *Giorgione*, cit., pp. 493-495, n. 126; DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, cit., pp. 212-214; ID., *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, cit., pp. 35-50]

GIORGIONE, I, p. 101

[...] si ritrasse in forma di Davide con braccia ignude, e corsaletto in dosso, che teneva il testone

di Golia, haveva da una parte un Cavaliere con giuppa e berretta all'antica e dall'altra un Soldato, qual Pittura cadè dopò molti giri in mano del Signor Andrea Vendramino.

[Opera perduta ma nota attraverso copie antiche: Giorgione, *David tra Gionata e Saul*. Cfr. *infra*, p. 328, nota 855. Bibl.: TEMPESTINI, *Nota sul David con la testa di Golia del duca di Orléans*, cit., pp. 123-126; MASON, "Di mano di questo maestro pochissime sono le cose che si vedono", *Giorgione nel collezionismo veneziano*, cit., pp. 65-71: 66; DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, cit., pp. 214-215, 223 nota 44; ID., *Giorgione*, cit., pp. 205-206]

GIORGIONE, I, pp. 105-106

Fece Giorgio di nuovo il ritratto di se medesimo in un Davide con lunga capigliature, e corsaletto in dosso, e con la sinistra mano afferrava ne' capegli il capo di Golia.

[Giorgione, *Autoritratto in veste di David*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1509-1510 ca. Cfr. VASARI, IV, pp. 93-94; *infra*, p. 328]

GIOVANNI ANTONIO DA PORDENONE, I, p. 117

Evvi in altra parte la figura di San Rocco in cui si ritrasse il Pittore, come dicono egli facesse in molte simili immagini.

[Pordenone, *Autoritratto in veste di san Rocco*, Pordenone, Duomo, 1515-1518 ca. Cfr. *infra*, p. 139. Bibl.: FURLAN, *Il Pordenone*, cit., pp. 68-69:68, n. 13]

SEBASTIANO FLORIGERIO, I, p. 132

Di Bastianello vedesi nella Chiesa di San Giorgio nello Altar maggiore, il santo Cavaliere, che uccide il Drago, liberandone la figliuola del Re; ed in quello ritrasse se stesso.

[Sebastiano Florigerio, *San Giorgio che uccide il drago*, Udine, Chiesa di San Giorgio, 1529. Cfr. VASARI, V, pp. 108-109]

TIZIANO VECELLIO, I, p. 172

A Giovanni d'Anna, già mentovato, suo compare fece un gran quadro di Christo Ecce Homo, mostrato da Pilato al popolo nella sommità d'una scala. Nella figura di Pilato haveva ritratto Partenio, et in due Cavalieri a piè delle scale Carlo V. Imperadore, e Solimano Rè de' Turchi, e se stesso in altro Personaggio, e sopra la scala era un putto, che riteneva un cane, che eccitato dallo strepito delle turbe, mostrava di latrare, come volesse riprendere la ferità degli Hebrei.

[Tiziano, *Ecce Homo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1543 ca. Cfr. VASARI, VII, pp. 429-430; *infra*, p. 68]

TIZIANO VECELLIO, I, p. 175

Pervenuto Tiziano a gli anni sessantaquattro della vita sua oprò la tavola della missione dello Spirito Santo a Padri di Santo Spirito, nell'Isoletta posta nella Laguna di Venezia, essendone andata un'altra simile a male da lui dipinta: e non molto dopo per lo Cielo della Stessa Chiesa fece tre gran quadri con le historie d'Apelle ucciso da Caino; del giovinetto Davide, che reciso il capo a Golia, rende le dovute gratie al cielo; di Abramo in atto di sacrificar Isaac; e negli angoli i quattro Dottori della Chiesa in uno de' quali figurò se stesso.

[Bottega di Tiziano, *Evangelisti (San Girolamo)*, Venezia, Santa Maria della Salute, 1544 ca. Bibl.: *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 114, n. 240D; WETHEY, *The paintings of Titian*, 3 voll. 1. *The religious paintings*, cit., pp. 120-121]

TIZIANO VECELLIO, I, p. 176

Fece per lo duomo di Verona l'Assunta della Vergine nella Cappella della famiglia Nichisola con figure eccedenti il vivo, et in uno degli Apostoli ritrasse Michiele San Michiele Architetto illustre Veronese, amico suo con le mani giunte, mirandola sollevata sopra lucidi globi di maravigliosa nube.

[Tiziano, *Assunzione della Vergine*, Verona, Duomo, 1535. Cfr. *infra*, p. 67. Bibl.: *L'opera completa di Tiziano*, cit., p. 108, n. 171; WETHEY, *The paintings of Titian*, 3 voll. 1. *The religious paintings*, cit., p. 76, n. 15; BRENZONI, *Per l'iconografia e la biografia di Michele Sanmicheli*, cit., pp. 171-177]

TIZIANO VECELLIO, I, p. 200

Gli Signori Barbarighi di San Polo possiedono [...] Nostro Signore, che s'incammina al Calvario con Simon Cireneo, in cui ritrasse Francesco dal Mosaico di sopra nominato, che gli sostiene la croce.

[Tiziano, *Cristo e il Cireneo*, Madrid, Prado, 1565 ca. / Tiziano, *Cristo e il Cireneo*, San Pietroburgo, Ermitage, 1560 ca. Cfr. *infra*, p. 168. Bibl.: *L'opera completa di Tiziano*, cit., pp. 128, 132, nn. 416, 466; WETHEY, *The paintings of Titian*, 3 voll. 1. *The religious paintings*, cit., pp. 81-82, nn. 24-25; GENTILI, *Tiziano e il non finito*, cit., p. 94; CHECA in *De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado*, cit., pp. 130-133; FALOMIR in *Tiziano*, cit., 2003, pp. 266-269, n. 51; GENTILI, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, cit., p. 11]

TIZIANO VECELLIO, I, p. 203

Volle anco lasciar alcuna memoria di se stesso nella Patria nella Cappella della sua famiglia, o come altri dicono Palatina, nella tavola di San Tiziano con Sant'Andrea adoranti la Regina de' Cieli, col proprio suo ritratto.

[Bottega di Tiziano, *Vergine che allatta il Bambino tra i santi Tiziano e Andrea e Tiziano Vecellio come donatore*, Pieve di Cadore, chiesa di Santa Maria Nascente, 1560-1565. Cfr. VASARI, VII, p. 442]

PARIS BORDONE, I, p. 232

Due (tavole) per la Città di Crema, in una delle quali fece il Cavalier San Giorgio, in cui ritrasse Giulio Manfrone.

[Paris Bordon, *Madonna in trono tra san Giorgio e san Cristoforo*, Lovere, Accademia Tadini, 1524-1527. Cfr. VASARI, VII, pp. 464-465; *infra*, p. 151]

GIUSEPPE PORTA DETTO SALVIATI, I, p. 242

Sono più tavole di Gioseppe nelle Chiese di Venetia. [...] Due in San Francesco della Vigna, in una delle quali è la Vergine sedente col bambino, San Bernardo, e S. Antonio in cui riportò un effigie naturale, e due figure a fresco dalle parti, nell'altra sono quattro santi.

[Giuseppe Salviati, *Vergine col Bambino, sant'Antonio e san Bernardo*, Venezia, San Francesco della Vigna, 1555. Bibl.: D. McTAVISH, *Giuseppe Porta called Salviati*, cit., pp. 287-289, n. 23]

ALESSANDRO BONVICINO DETTO IL MORETTO, I, p. 264

Nella Madonna de' Miracoli, per l'altare eretto da Galeazzo Rovellio Maestro di Scuola, fece il San Nicolò, che raccomanda alla protezione della Vergine alcuni fanciulli, ritratti dal naturale, & in cartella à piedi vi è scritto: *Beatae Virgini Dei parae ac Beato Nicolao Galeatus Rovellius 1539*.

[Moretto, *Madonna in trono col Bambino (Pala Rovelli)*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 1539. Cfr. *infra*, p. 260, nota 677. Bibl.: BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, cit., pp. 316-318, n. 66]

LATTANZIO GAMBARA, I, p. 276

Ritornato a Brescia, pose mano alle opere in San Lorenzo; dalle parti della Capella compose due historie del Santo detto, mentre dispensa i tesori della Chiesa a poverelli ritraendosi in un de' servi con vase d'oro in mano.

[Opera perduta, ma l'affresco con l'*Autoritratto*, ora staccato, si conserva alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia. Bibl.: P.V BEGNI REDONA, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978, pp. 223, 240]

BONIFAZIO, I, p. 289

A campo San Piero nel Padovano nella Chiesa de' Padri Francescani vedesi la tavola di

Sant'Antonio da Padova, che predica sopra ad un albero assistendovi il Rettore, & i principali del commune quali ritrasse dal vivo, con numero d'huomeni, e di donne del Contado, che lo ascoltano in naturali forme rappresentati.

[Bonifacio De' Pitati, *Sant'antonio sul noce*, Camposampiero (Padova), Santuario del Noce, 1536 ca. Bibl.: WESTPHAL, *Bonifazio Veronese*, cit., pp. 100-101, n. 60]

PAOLO VERONESE, I, p. 308

Proseguì Paolo nel ritorno le opere di San Sebastiano, poiche que' Padri non vollero, ch'altri che lui vi dipingesse, e rifacendosi gli ornamenti di quella Chiesa, pose mano alla tavola dell'Altar maggiore, nella quale fece nostra Donna col Bambino al seno & Angeli; à piedi San Sebastiano legato a una colonna, San Pietro e San Francesco, in cui ritrasse il Padre Bernardo detto.

[Paolo Veronese, *Madonna in gloria con san Sebastiano e altri santi*, Venezia, chiesa di San Sebastiano, 1559-1561. Bibl.: PIGNATTI, *Veronese*, 2 voll., Milano 1976, I, pp. 126-127, n. 132; L. ROGNINI, *Bernardo Torlioni, mecenate di Paolo Veronese, e il nipote Raffaello, pittore e musico*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», 30-31, 1981, pp. 143-165; A. GENTILI-M. DI MONTE, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia 2005, pp. 27-28]

PAOLO VERONESE, I, p. 316

A Padri della Maddalena di Trevigi suoi amorevoli altra ne mandò con Christo e la Maddalena nell'horto, nella qual vogliono, che ritraesse sua moglie, à canto questa è sua sorella Marta & un ritratto, e di lontano stanno Angeli alla custodia del Sepolcro.

[Paolo Veronese-Francesco Montemezzano (?), *Apparizione di Cristo alla Maddalena ed Assunzione (Noli me tangere)*, Treviso, chiesa di Santa Maria Maddalena, 1576-1580. Bibl.: L. CROSATO LARCHER, *Proposte per Francesco Montemezzano*, in «Arte Veneta», 26, 1972, pp. 73-81; PIGNATTI, *Veronese*, cit., I, pp. 210-211, n. A314]

PAOLO VERONESE, I, p. 317

[...] à Roverè del Trevigiano fece tavola di Santo Antonio orante e San Francesco, che riceve le Stimate, col ritratto del Padrone di casa Ongarina.

[Opera perduta. Bibl.: PIGNATTI, *Veronese*, cit., I, p. 229]

PAOLO VERONESE, I, pp. 329-330

La quarta, ch'è in vero una delle più scelte dell'Autore, è nella Sacrestia di S. Zaccaria con nostra Signora in alto, nel mezzo di adorne architetture, con li Santi Caterina e Francesco à piedi e'l picciolo Giovanni, che porge al Serafico Santo purpurea Croce. Vi è San Girolamo in altra

parte vestito da Cardinale, à cui non si può aggiungere decoro o naturalezza maggiore, valendosi in quello l'Autore d'un'effigie naturale.

[Paolo Veronese, *Sacra Famiglia e santi*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1559-1561. Bibl.: PIGNATTI, *Veronese*, cit., I, p. 125, n. 127]

JACOPO TINTORETTO, II, p. 38

Ad un'Altare di casa Duodo fece il Salvatore e Santa Giustina, con un ritratto naturale nella figura di Sant'Agostino.

[Domenico Tintoretto, *Il Salvatore, santa Giustina e san Francesco*, Venezia, chiesa di santa Maria del Giglio, 1581-1582 ca. Bibl.: PALLUCCHINI-ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., cit., II, p. 254]

JACOPO TINTORETTO, II, p. 53

[...] in lunga tela, è il medesimo (*Luigi Mocenigo*), con la moglie adoranti la Regina de' Cieli con altri ritratti de' Senatori e putti della stessa famiglia, figurati in Angeli à piedi di nostra Signora, che suonano stromenti.

[Tintoretto, *Madonna con il Bambino e la famiglia del doge Alvise Mocenigo*, Washington, National Gallery of Art, 1573-1575 ca. Cfr. *infra*, p. 36, nota 58. Bibl.: *Tintoretto*, cit., p. 40; PALLUCCHINI-ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, cit., II, pp. 199, n. 326; RUTHERGLEN in *Tintoretto, 1519-1594*, cit., pp. 256-257, n. 144]

JACOPO TINTORETTO, II, p. 60

Nella Cappella de' Morti, del convento medesimo, fece il Redentore levato di Croce, di cui se consideriamo la forma erudita e l'attitudine ripiena di gratia, se gli conviene come d'opra celeste gl'honori. Questi è sostenuto da Nicodemo e da Gioseffo personaggi illustri, addobbati con ricche vesti di lupi cervieri.

[Jacopo Tintoretto, *Deposizione nel sepolcro*, Venezia, chiesa di San Giorgio Maggiore, 1593-1594. Bibl.: *Tintoretto*, cit., p. 158, tav. 47; PALLUCCHINI-ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, cit., II, pp. 234, n. 468; BINOTTO in *Tintoretto*, cit., p. 124, n. 17]

GIOVANNI CONTARINI, II, p. 98

In Casa Barbariga di San Polo [...] Giuditta, che tronca il capo al Capitano Oloferne, lo ripone nel sacco della vecchia serva, nella quale ritrasse una fanciulla da lui amata.

[Opera perduta o non identificata. Cfr. *infra*, p. 279, nota 721. Bibl.: NEPI SCIRÈ in *Dizionario biografico degli italiani*, 28, Roma 1983, pp. 206-210; BISTOT, *Giovanni Contarini pittore*, cit., p. 11]

JACOPO PALMA IL GIOVANE, II, p. 178

Nel secondo vien creato Cardinale da Papa Damaso sedente trà Cardinali; vi è la Corte Papale, e vi ritrasse similmente molti amici suoi, trà quali Gio: da Udine detto, con Girolamo e Nicolò fratelli, e medesimamente se stesso.

[Opera perduta. Palma il Giovane, *Storie di san Girolamo (Nomina di san Girolamo a cardinale)*, Venezia, Scuola di Santa Maria della Giustizia e di San Girolamo (Ateneo Veneto), 1590-1593 ca.: Bibl.: F. ZAVA BOCCAZZI, *Inseri ritrattistici in alcune tele di Palma il Giovane*, in «Pantheon», 23, 1965, pp. 292-301: 294; S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Venezia-Milano 1984, p. 185]

JACOPO PALMA IL GIOVANE, II, p. 179

Nel mezo del soffitto fece Nostra Signora assunta al Cielo, & in otto spatij intorno Angeli con istromenti musicali, e nell'altare l'adorazione de' Magi, in un de' quali ritrasse il Padre Liberale Marini, Priore di quel tempo.

[Opera distrutta. Palma il Giovane, *Adorazione dei magi*, Venezia, Ospedaletto dei Crociferi. Bibl.: MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, cit., p. 185]

JACOPO PALMA IL GIOVANE, II, p. 180

Nel seguente vano sopra l'altra porta Nostro Signore vien riposto nel monumento da' pietosi amici, & in persona di Gioseffo è ritratto il Signor Luca Michele, Procurator di San Marco.

[Palma il Giovane, *Trasporto di Cristo morto*, Venezia, oratorio dei Crociferi, 1590 ca. Bibl.: MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, cit., p. 139, n. 526]

JACOPO PALMA IL GIOVANE, II, p. 181

Mà entriamo nella Chiesa de' Padri medesimi, e qui veggiamo nell'Altare de' Pellicciari il S. Giovanni, à cui il Carnefice havendo tronco il capo, lo presenta all'empia figliuola di Herodiade, la quale con vizzo ridente riceve in bacino d'argento, accompagnata da nobilissime giovinette, & à piedi è ritratto il Padre Giuliano Cirno in persona di San Lanfranco Vescovo & il Padre Simon Rossi in San Liberio amendue dell'ordine de' Crociferi.

[Palma il Giovane, *Decollazione del Battista*, Venezia, chiesa di Santa Maria Assunta, 1610 ca. Bibl.: ZAVA BOCCAZZI, *Inseri ritrattistici in alcune tele di Palma il Giovane*, cit., pp. 292-301; MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, cit., p. 127, n. 432]

JACOPO PALMA IL GIOVANE, II, p. 185

Nella Cappella vicina Santa Cecilia con lo sposo suo Valeriano vengono coronati dall'Angelo

con ghirlande di rose, e nel dirimpetto i Santi Tiburtio e Valeriano, decapitati per ordine del Prefetto Almachio, sono fatti seppellire in tempo di notte da Santa Cecilia, e vi appare la mole di Adriano, & il ritratto del Pittore.

[Palma il Giovane, *I santi Tiburzio e Valeriano decapitati per ordine del prefetto Almachio sono fatti seppellire di notte da santa Cecilia*, Venezia, chiesa di San Nicolò dei Tolentini, 1620 ca. Bibl.: ZAVA BOCCAZZI, *Inseriti ritrattistici in alcune tele di Palma il Giovane*, cit., pp. 292-301; MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, cit., p. 131, n. 462]

JACOPO PALMA IL GIOVANE, II, p. 186

Poi nella Cappella di San Francesco fece il Pontefice, che conferma la Regola al detto Santo, e vi ritrasse alcuni de' Padri detti.

[Palma il Giovane, *Papa Onorio conferma la regola a san Francesco*, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1590 ca. Bibl.: MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, cit., pp. 128-129, n. 441]

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti, 3 voll., Bologna 1967-1970 (ed. orig. Bologna 1678)

GIACOMO FRANCIA, I, p. 53

E prima in S. Petronio nella Cappella della Madonna della Pace la tanto dal citato Cavazzone lodata tavola, rappresentante un musicale concerto di viole (come anticamente accostumavasi fra Cittadini) soavemente toccate da bellissimi Angeli, che ricingendola, coprono anche quella miracolosa Immagine di rilievo, entro un bizzarro nicchio riposta [...]; tanto più meritandolo essa maggiormente per essere, se non la migliore, ad ogn'altra certo uguale, ma più pastosa poi, e di gran maniera, avendo, per guadagnar sito, figurato il Signore, che alla presenza della Madre, e de gli Apostoli ascende al Cielo, non altro più di lui vedendosi che i soli piedi, che sotto la cornice avanzano; onde il S. Bartolomeo volto in ischiena, col coltello impugnato nella sinistra che appoggia al fianco, viene ad esser grande del naturale; oltre il ritratto del Cavaliere Casio, che tal opre gli comise, e quello di Giacomo, del Cavalier figliuolo, non di se stesso, come han creduto molti.

[Opera distrutta. Bibl.: N. ROIO in *Pittura bolognese del '500*, a cura di Vera Fortunati, 2 voll., Bologna 1986, I, pp. 29-37: 30]

MARCANTONIO RAIMONDI, I, p. 60

[...] il qual Marc'Antonio, non molto dopo la sua partita di Roma, si morì in Bologna, e nel nostro libro sono di sua mano alcuni disegni d'Angeli fatti di penna, & altre carte molto belle,

ritratte dalle camere, che dipinse Raffaello da Urbino; nelle quali camere fu Marcantonio, essendo giovane, ritratto da Raffaello in uno di quei Palafrenieri, che portano Papa Giulio secondo, in quella parte dove Onia Sacerdote fa orazione.

[Raffaello e bottega, *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, 1511-1512. Cfr. VASARI, V, p. 442; BALDINUCCI, II, p. 52; *infra*, p. 73]

AMICO ASPERTINI, I, p. 111

[...] e a Lucca in S. Friano una cappella con strane e bizzarre fantasie e con alcune cose degne di lode, come sono le storie della Croce e alcune di S. Agostino, nelle quali sono infiniti ritratti di persone segnalate di quella città.

[Amico Aspertini, *Storie di sant'Agostino*, Lucca, chiesa di San Frediano, 1508-1510 ca. Bibl.: M. FAIETTI-D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Asperini*, Modena 1995, pp. 141-153, n. 24]

PROSPERO FONTANA, I, p. 176

[...] il quadro della Crocefissione, ove si ved'egli ritratto in quel venerando vecchione, che risguardando l'autore della nostra salute per noi morto in Croce, nell'istesso modo ch'ivi fu effigiato con le mani giunte dalla Lavinia sua figliuola, a noi ha servito per l'antepostone ritratto alla presente sua vita.

[Lavinia Fontana, *La crocefissione*, Bologna, chiesa di Sant'Antonio Abate, 1585 ca. Bibl.: CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare" 1552-1614*, cit., pp. 138-139, 4a. 53]

LAVINIA FONTANA, I, p. 178

Né meno sono prezzabili, per di mano d'una donna, quelle poche tavole, che di lei si vedono in qualcuna delle nostre chiese. [...] Le graziosissime cinque Santine sotto Chiesa, nel Confessio de' RR. Monaci Olivetani, a San Michele in Bosco, e in una delle quali, che a noi ha servito per ricavarlo e qui anteporlo come si è veduto, fece il suo ritratto, ponendovi presso a' piedi il proprio nome e l'anno che le dipinse, in questa forma: LAV. FON. FA 1601.

[Lavinia Fontana, *Apparizione della Madonna col Bambino alle sante Caterina d'Alessandria, Margherita, Agnese, Orsola e Barbara*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1601. Cfr. *infra*, p. 143. Bibl.: CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare" 1552-1614*, cit., pp. 198-100, n. 91; GRAZIANI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci. 2. Dal Duecento a Francesco Francia*, cit., p. 214, n. 152]

LUDOVICO CARRACCI, I, p. 280

Pensò dunque con capricciosa invenzione trasformar quelli in quattro Santi, a quali le loro effigi

si adattassero, che gli venne mirabilmente colto, in ciò anche dal caso aiutato; poiché, essendo i due fratelli smonti, pallidi, e di ciera piuttosto estenuata, venne d'uno di essi, con un tantin d'aiuto, a ricavar così a proposito un S. Domenico, e voltando l'altro in profilo, un S. Francesco, che a ciascun di essi più devota e insiem più propria fisonomica ed azione addattarsi con la più fina immaginativa mai bramato si fosse [...] Delle due donne, una, che attempata viveva nel celibato, e dicono fosse la detta Donna Cecilia, co' suoi stessi abiti neri e manto vedovile, che con tanto decoro e buon esempio usavasi allora, a confusione oggi della sì vana vedovanza, volta similmente in profilo, servì mirabilmente per una Santa Marta; e all'altra, che di fattezze non troppo riguardevoli trovavasi provista, posta qui davanti, mostrando che riguardasse la Beata Vergine in trono assisa, fece così voltar la faccia, che scoprendosi a pena la sola punta del naso, aggiuntovi i capelli per le nude spalle sparsi, venne a far formare una creduta molto bella S. Maria Maddalena, quale, essendo ad essa dedicato l'altare, comandarono vi si figurasse.

[Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino, angeli, i santi Francesco, Domenico, Maddalena e la donatrice Cecilia Bargellini Boncompagni (detta la Madonna Bargellini)*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1588. Cfr. *infra*, p. 166. Bibl.: *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, cit., p. 185 ; STANZANI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Dal Duecento a Francesco Francia*, cit., pp. 231-236, n. 164]

LUDOVICO CARRACCI, I, p. 353

In Bologna. In S. Gio. Battista, Monache, la bellissima tavola della Natività di quel Santo all'Altar maggiore; ove fra gli altri peregrini pensieri, introdusse Monsig. Ratta (che fe far quella Chiesa ancora e gran parte del Convento, e vi volle esser ritratto) in persona di Zaccaria, che sta in atto di chiedere il nome del gran Precursore, già dal cielo impostogli.

[Ludovico Carracci, *Natività*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1602-1604. Bibl.: G. FEIGENBAUM in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Dal Duecento a Francesco Francia*, cit., pp. 258-260; EAD. in *Ludovico Carracci*, cit., p. 123, n. 57]

PIETRO PANCOTTO, I, p. 406

Si riconosce molto bene e si sa sotto il detto portico aver egli per dispetto caricato nel volto dell'Evangelista che scrive, quel zelante Pastore, che per correggerlo l'avea fatto star prigioniero.

[Pietro Pancotto, *Evangelisti*, Bologna, Portico San Colombano, 1590 ca. Cfr. *infra*, p. 339. Bibl.: TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle arti fino al 1800*, cit., II, p. 106; FORESTI, *Il Giudizio Universale, l'Inferno e gli Evangelisti di Pietro Pancotto: dall'ombra di un portico, alla luce di un'interpretazione*, cit., pp. 78-91]

GIACOMO LIPPI, I, p. 409

[...] fece la tavola a olio alquanto riguardevole all'Altare maggiore della Chiesa Parrocchiale di S. Andrea degli Ansaldi, col Crocifisso, S. Andrea, la Maddalena ginocchioni, ed un altro Santo Martire, che si vede esser un ritratto.

[GIACOMO LIPPI, *Crocifissione e santi*, Bologna, chiesa di San Procolo, 1580 ca. Bibl.: F. LANDOLFI, *Giacomo Lippi detto Giacomone da Budrio*, in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1994, pp. 197-204: 197, nota 4]

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642.

FRANCESCO TRABALDESE, p. 33

E sopra le due porticelle stanvi due Dottori Grace per ciascheduna; ed in quella a mano diritta nell'effigie del Santo dottore v'è espresso al naturale l'aspetto del Pontefice Gregorio XIII e dentro sopra l'altare è di suo anche il quadro.

[Francesco Traballese, *Due padri della chiesa greca*, Roma, Collegio Greco, 1583-1584. Cfr. BALDINUCCI, III, pp. 79-80. Bibl.: A. NESI, *Dai dipinti per l'antica iconostasi di S. Atanasio dei Greci a Roma, uno spunto critico per le opere toscane di Francesco Traballese*, in «Arte Cristina», XCV, 2007, 841, pp. 263-274: 263-265]

SCIPIONE GAETANO, p. 54

E stavano nella cappella degli Angeli sopra l'altare alcuni d'essi Angeli in piede assai belli; ma perché erano ritratti dal naturale, rappresentanti diverse persone da tutti conosciute, per cancellare lo scandalo, furono tolti via; ed erano sì belli, che parevano spirar vita, e moto.

(Opera perduta. Bibl.: F. ZERI, *Pittura e controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino 1957, pp. 84-85)

JACOPINO DEL CONTE, p. 75

Dentro S. Chiara monistero di Cappuccine a monte Cavallo su l'altare a man diritta della Chiesa formò un Cristo morto con diverse figure ad oglio, ove è il suo ritratto in età già cadente.

[Jacopino del Conte, *Deposizione*, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica, 1551. Bibl.: DONATI, *Michelangelo Buonarroti, Jacopino Del Conte, Daniele Ricciarelli. Ritratto e figura nel Manierismo a Roma*, cit., pp. 144-146]

Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea e G. Previtali, Torino 2009.

CARAVAGGIO, I, pp. 223-224

Per lo medesimo cardinale dipinse San Girolamo, che scrivendo attentamente distende la mano e la penna al calamaio, e l'altra mezza figura di Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia, che è il suo proprio ritratto, impugnando la spada: lo figurò da un giovine discoperto con una spalla fuori della camicia, colorito con fondi ed ombre fierissime, delle quali solea valersi per dar forza alle sue figure e componimenti.

[Caravaggio, *David con la testa di Golia*, Roma, Galleria Borghese, 1610. Bibl.: CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, cit., pp. 380-383; GREGORI in *Caravaggio e il suo tempo*, cit., pp. 338-341, n. 97; PAPI in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, cit., pp. 282-285, n. 16]

DOMENICO ZAMPIERI, I, pp. 313, 316-317

Succede uno della corte in verde manto, e quasi allora sopraggiunga scende da cavallo e si piega con un piede in aria, l'altro nella staffa; ed in questa figura Domenico ritrasse monsignor Gio. Battista Agucchi, suo benefattore [...] Nel tempo che Domenico fece dimora nella Badia di Grotta Ferrata, impiegato alle pitture di questa cappella, praticando vicino a Frascati, dove le donne sogliono pregiarsi di bellezza, invaghissi d'una zitella, la quale un giorno venendo con la madre alla Badia, egli ascostamente la ritrasse in chiesa, e la colorì nell'istoria d'Ottone che visita San Nilo, in quel giovine nobile che si ritira dalla furia del cavallo. E benché in ambito virile, con la piuma bianca su la berretta turchina, si riconosce l'aria di donzella, abbigliata gentilmente, in veste di damasco giallo fiorato aperto al petto sopra la camicia, col manto turchino sopra il braccio e la mano posata la spada. Desiderava di avere questa giovane per moglie, ma non poté ottenerla, anzi ebbe a pericolarvi per lo sdegno de' parenti, essendo il ritratto stato conosciuto in chiesa, onde egli ben presto a Roma fece ritorno.

[Domenichino, *Incontro di san Nilo e Ottone III*, Grottaferrata (Roma), Abbazia, 1608-1610 ca. Cfr. *infra*, p. 36. Bibl.: MIGNOSI TANTILLO, *Domenichino a Grotta Ferrata. La decorazione della Cappella dei Santi Fondatori*, cit., pp. 216-219]

Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze 1845-1847 (1 ed. Firenze 1681-1728)

SIMON MENNI, I, p. 164

Fecevi anche i ritratti di Cimabue, di Lapo architetto, e d'Arnolfo suo figliuolo, e di sé medesimo, e nella persona d'un pontefice ritrasse Benedetto IX da Treviso, che tenne la sede in Avignone, e a canto a lui il cardinale Niccolò da Prato spedito in quei tempi legato a' Fiorentini. [Andrea di Bonaiuto, *Via Veritatis*, Firenze, Santa Maria Novella (affreschi del Cappella degli Spegnoli), 1367 ca. Cfr. VASARI, I, pp. 258, 559; BALDINUCCI, I, p. 164]

BRUNO DI GIOVANNI, I, p. 198

Tornandosene poi Bruno con Buffalmacco a Firenze, dipinse nella chiesa di Santa Maria Novella ad istanza di Guido Campese, allora contestabile de' Fiorentini, una storia di san Maurizio e i suoi compagni martirizzati per la fede di Gesù Cristo, quale storia fece in una facciata larga quanto è lo spazio fra le colonne; in questa ritrasse esso Guido tutto armato, e dietro a lui molt'uomini d'arme pure armati al modo antico, mentre Guido sta genuflesso in atto d'adorazione d'una Immagine di Maria Vergine, e appresso a lui san Domenico, e sant'Agnese. [Bruno di Giovanni, *Martiri tebani*, Firenze, Santa Maria Novella, 1315 ca. Bibl.: A. DE MARCHI, *Le milizie tebane e altri affreschi ritrovati in Santa Maria Novella: una traccia per Bruno di Giovanni?*, in *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, a cura di A. Bisceglia, Firenze 2016, pp. 97-122]

PUCCIO CAPANNA, I, p. 234

In Rimini nella chiesa di San Cataldo de' frati predicatori colori a fresco una nave in atto d'affondarsi nel mare per forza della tempesta; e fra quelle di molti marinai figurati in essa, ritrasse al vivo la sua propria persona. [Opera perduta. Cfr. VASARI, I, p. 402]

ANDREA DI CIONE (DETTO L'ORCAGNA), I, p. 267

Nella parte posteriore del medesimo tabernacolo scolpi di mezzo rilievo una grande storia della salita al cielo di Maria Vergine, tenendo, siccome anche aveva sempre fatto nelle pitture, la maniera di Giotto. In questa storia in figura d'un apostolo vecchio con barba rasa, e cappuccio avvolto al capo, esprime l'effigie di sé medesimo. [Andrea di Cione detto l'Orcagna, *Assunzione della Vergine*, Firenze, Orsanmichele, 1352-1359 ca. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 59, n. 3; *Venti Vite d'artista*, pp. 24-25; VASARI, I, p. 606; *infra*, p. 58]

PAOLO UCCELLO, I, p. 449

Fu anche cosa in quei tempi degna di ammirazione l'avere Paolo Uccello nell'opera del diluvio, che abbiamo di sopra accennata, diminuite in prospettiva alcune figure distese sopra l'acqua, e disposte in attitudine diversa con bella invenzione. E non è da tralasciarsi, che nella persona di Cam figliuolo di Noè, egli rappresentò al vivo l'effigie di Dello fiorentino, pittore ne' suoi tempi eccellente nel dipingere i cassoni che si usavano fra la nobil gente per riporre in essi gli arredi e abbigliamenti più nobili delle spose novelle: e fu anche rinomato scultore.

[Paolo Uccello, *Storie di Noè*, Firenze, Santa Maria Novella, 1445-1450. Cfr. VASARI, II, pp. 152-153, 210; *infra*, p. 63]

MASACCIO, I, p. 477

[...] onde in essa chiesa del Carmine, in faccia ad un pilastro della gran cappella rimpetto alla già nominata de' Brancacci, dipinse a fresco una figura di san Paolo, la testa del quale ritrasse al vivo di un tale Bartolo d'Angiolino Angiolini con tale spirito nel volto, che altro non gli mancava che la favella.

[Filippino Lippi, *San Paolo visita san Pietro in carcere*, Firenze, Santa Maria del Carmine, 1482-1485 ca. Cfr. BERTI-BALDINI, *Filippino Lippi*, cit., p. 171; JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, cit., p. 340; LADIS, *Masaccio. La Cappella Brancacci*, cit., p. 80]

MASACCIO, I, p. 478

Ciò fatto si pose a dipignere la detta cappella de' Brancacci, e vi condusse di sua mano la storia della cattedra; la liberazione degl'infermi; il resuscitare de' morti; l'andare al tempio con san Giovanni; il sanare gl'infermi coll'ombra; il cavare il danaro dal pesce per pagare il tributo, e l'atto stesso del pagamento; dove in un apostolo, che è l'ultimo in quella storia, vedesi (i)l ritratto dello stesso Masaccio.

[Masaccio, *Pagamento del tributo*, Firenze, Santa Maria del Carmine, 1425. Cfr. VASARI, II, p. 297]

ALESSO BALDOVINETTI, I, p. 488

Insegnò anche quest'arte a Domenico Grillandajo, il quale nella cappella maggiore in Santa Maria Novella lo ritrasse al naturale accanto ad una figura rappresentante lui medesimo, nella storia quando Giovacchino è cacciato dal tempio, ed è quella di un vecchio raso con un cappuccio rosso in capo.

[Domenico Ghirlandaio, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, 1485-1490. Cfr. *Il libro di Antonio Billi*, 1892, p. 58, nn. 11-19; VASARI, II, p. 597, III, p. 263; BALDINUCCI, I, p. 563; *infra*, p. 64]

ANTONIO DEL POLLAIUOLO, I, pp. 534-535

Fra le belle pitture, che di tutta sua mano si veggono pubblicamente in Firenze, una è la tavola del san Sebastiano della cappella de' Pucci, contigua alla chiesa della santissima Nunziata, la qual tavola fece l'anno 1475 per Antonio Pucci, che gliela pagò 300 scudi, onorario per quei tempi straordinarissimo; ma contuttociò fece di quell'opera il Pucci, e con esso tutta la città, sì grande stima, che si dichiarò non avergli pagati né meno i colori. In questa tavola ritrasse Antonio, nella persona del santo, Gino di Ludovico Capponi.

[Piero Pollaiuolo, *Martirio di san Sebastiano*, Londra, National Gallery, 1475 ca. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 103, n. 8; VASARI, III, p. 292; BALDINUCCI, III, p. 295; *infra*, p. 125, nota 287]

ANDREA DELLA ROBBIA, I, p. 556

Vedesi il ritratto di lui, naturale quanto mai possa essere, nel chiostro piccolo della Santissima Nunziata, figurato per mano d'Andrea del Sarto nella lunetta dov'esso Andrea dipinse i frati serviti, in atto di porre le vestimenta di san Filippo Benizzi sopra la testa de' piccoli fanciulli: ed è un vecchio curvo di persona vestito di rosso, che si appoggia sopra una mazza.

[Andrea Del Sarto, *Storie di san Filippo Benizzi (Funerali di San Filippo che morto resuscita un bimbo; Miracolo delle reliquie del Santo)*, Firenze, Santissima Annunziata, 1510. Cfr. VASARI, V, p. 13; BALDINUCCI, II, p. 76]

DOMENICO GHIRLANDAIO, I, p. 563

Nella storia di Giovacchino cacciato dal tempio, nella persona di un vecchio raso in cappuccio rosso, ritrasse al naturale Alesso Baldovinetti suo maestro: in un altro, con mantello rosso, e con una mano al fianco, che ha sotto una veste azzurra, figurò se medesimo. Vi è ancora Bastiano da S. Gimignano, suo cognato e discepolo, rappresentatovi in persona d'uomo con labbra grosse: un altro che volta le spalle, e ha in testa un berrettino, è Davit Ghirlandaio suo fratello [...]

[Domenico Ghirlandaio, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, 1485-1490. Cfr. *Il libro di Antonio Billi*, 1892, p. 58, nn. 11-19; VASARI, II, p. 597, III, p. 263; BALDINUCCI, I, p. 563; *infra*, p. 64]

SANDRO BOTTICELLI, I, p. 568

Per la chiesa di Santa Maria Novella colori una tavola dell'adorazione de' magi, dove nella persona del re vecchio, in atto di baciare i piedi al Signore, ritrasse al naturale Cosimo il vecchio de' Medici; nell'altro re espresse l'effigie di Giuliano, padre di Clemente VII, e nell'ultimo quella di giovanni, figliuolo di Cosimo.

[Botticelli, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Uffizi, 1475. Cfr. *Il libro di Antonio Billi*, 1892, p. 58, nn. 11-

19; *Il Codice Magliabechiano*, pp. 104-105, n. 14; VASARI, III, pp. 315-316; *infra*, pp. 37-40]

FRA' BARTOLOMEO, I, pp. 588-589

Ultimamente essendogli stato ordinato da Pier Soderini di far una tavola per la sala del consiglio, posevi le mani, disegnolla tutta, e colorilla in chiaroscuro; rappresentando in essa que' santi, nelle solennità de' quali aveva la città di Firenze avuto vittorie, e protettori di essa città: in uno de' quali, quasi presago di sua vicina morte, volendo che restasse, oltre alla memoria gloriosa che avevagli guadagnata i propri pennelli, anche quella di sua effigie, fece il ritratto al vivo del proprio volto.

[Fra' Bartolomeo, *Madonna col Bambino, sant'Anna e i santi protettori*, Firenze, Museo di San Marco, 1517. Cfr. *infra*, p. 196, nota 505. Bibl.: PADOVANI in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 99-103, n. 21]

MARCO ANTONIO RAIMONDI, II, p. 52

Il ritratto di questo artefice fu fatto per mano del gran Raffaello da Urbino nel palazzo papale, per un giovane palafreniere, fra quelli che portano Giulio II in quella parte dove Enea sacerdote fa orazione.

[Raffaello e bottega, *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, 1511-1512. Cfr. VASARI, V, p. 442; MALVASIA, I, p. 60; *infra*, p. 73]

ANDREA DEL SARTO, II, p. 76

Le prime storie, che e' facesse, furono quelle, quando san Filippo Benizi vestì l'ignudo, ed è deriso dai giocatori che in quell'atto sono fulminati dal cielo: quando esso santo libera l'indemoniata; e la resurrezione del fanciullo nel luogo appunto, dove in mezzo a i suoi frati giace morto lo stesso santo; e l'altra, nella quale dipinse i frati serviti in atto di porre in capo a' piccoli fanciulli la veste del santo, dove in persona di un vecchio vestito di rosso, appoggiato a un bastone, ritrasse Andrea della Robbia scultore, nipote di Luca il vecchio, e similmente Luca figliuolo di Andrea.

[Andrea Del Sarto, *Storie di san Filippo Benizzi (Funerali di San Filippo che morto resuscita un bimbo; Miracolo delle reliquie del Santo)*, Firenze, Santissima Annunziata, 1510. Cfr. VASARI, V, p. 13; BALDINUCCI, I, p. 556]

SANTI DI TITO, II, pp. 539-540

Nello stesso convento, nella cappella degli accademici del disegno, dal lato entrando, colori una storia di Salomone quando fa edificare il tempio, e nella persona d'un vecchio con berretta nera

veggo aver egli rappresentato al vivo l'effigie di Iacopo del Sansovino celebre scultore ed architetto fiorentino, siccome in quella d'uomo di mezzana età, di pelo nero, di volto alquanto lungo e di rossa carnagione, si riconosce quella dello stesso Santi.

[Santi di Tito, *Il re Salomone edifica il tempio*, Firenze, Santissima Annunziata, 1571. Bibl.: G. ARNOLDS, *Santi di Tito. Pittore di Sansepolcro*, cit., pp. 33-36, tav. XXIII]

IACOPO DA EMPOLI, III, p. 12

Gli fu poi data a dipingere una tavola per la cappella degli Aldobrandini in S. Lorenzo, ove figurò s. Bastiano in atto di dover esser martirizzato colle frecce; la faccia del san Bastiano trasse egli al vivo da quella d'uno di casa Nerli, che poi fu senator fiorentino.

[Jacopo da Empoli, *Martirio di san Sebastiano*, Firenze, San Lorenzo, 1616-1618 ca.; Bibl.: A. MARABOTTINI, *Jacopo di Chimenti da Empoli*, Roma 1988, pp. 113, 242, n. 83]

GREGORIO PAGANI, III, p. 39

Mentre ch'egli tal opera aveva alle mani, colorì molti quadri per particolari, ed alcune cose a fresco; uno ne dipinse per Alessandro Guadagni, ove figurò la soprannominata storia di Mosè che percuote la pietra [...] dalla parte opposta vedesi nella testa d'un uomo attempato con barba rossiccia ed una mano in atto d'accennare, l'effigie di Pietro del Nero gentiluomo letterato, parente di quella casa e grand'amico del nostro artefice.

[GREGORIO PAGANI, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, collezione privata. Bibl.: F. MORO, *Viaggio nel Seicento toscano. Dipinti e disegni inediti*, Mantova 2006, p. 34, fig. 21; C. THIEM, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, cit., III, pp. 135-136]

GREGORIO PAGANI, III, p. 43

Dopo questo lavoro condusse due tavole per i Concini per Terranuova in Valdarno di sopra: in una rappresentò Cristo nostro signore in croce, ed appiè di essa tre santi, cioè s. Bartolomeo, ritratto al vivo di Bartolomeo Concini il vecchio, che fu primo segretario di stato della gl. Mem. Del granduca Cosimo primo, e fu padre di Gio. Batista, di cui nacque Concino il maresciallo d'Ancre: fecevi s. Niccolò vescovo in ginocchioni ritratto di monsignor Concini fratello di Bartolommeo e vescovo di Cortona, e dipinsevi una s. Agata in piedi.

[GREGORIO PAGANI, *Crocifissione con la Madonna dolente e i ss. Bartolomeo, Niccolò e Agata*, Terranova Bracciolini, chiesa di San Bartolomeo al Pozzo, 1593. Bibl.: THIEM, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, cit., III, pp. 135-136]

FRANCESCO di MARIANO TRABALLESI, III, pp. 79-80

Questo pittore nel Pontificato di Gregorio XIII. essendosi portato a Roma, ebbe a dipingere nella Chiesa de' Greci fondata da quel Pontefice [...] Sopra le due porticelle due Dottori Greci per ciascheduna, e nel volto d'uno di essi a man destra espresse al naturale l'effigie dello stesso Pont. Gregorio XIII.

[Francesco Trabalesi, *Due padri della chiesa greca*, Roma, Collegio Greco, 1583-1584. Cfr. BAGLIONE, p. 23]

LODOVICO CARDI detto il CIGOLI, III, p. 252

(...) e che ciò seguisse a spese di Zaccheria Tondelli, stato per gran tempo fattore del monastero, e che la testa del vecchietto con barba piccola, che si vede in lontananza dalla parte dell'evangelio, sia il suo ritratto al naturale.

[Ludovico Cigoli, *Martirio di santo Stefano*, Firenze, Galleria Palatina, 1597. Bibl.: A. MATTEOLI, *Ludovico Cardi-Cigoli. Pittore e architetto*, Pisa 1980, pp. 219-220, n. 86; F. FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986, pp. 130-132, n. 23; S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, 3 voll., Firenze 2009, II, fig. 224]

GIOVANNI CACCINI, III, p. 295

In fronte della cappella, dietro all'altare, la bellissima tavola del martirio del santo fatta già dal celebre pittore Antonio del Pollaiuolo, la più bell'opera, che e' facesse mai, ove appariscono bene intesi cavalli, bellissimi ignudi e figure vestite in iscorti molto graziosi, e nella figura del san Bestiano è rappresentata al vivo la persona di Gino di Lodovico Capponi.

[Piero Pollaiuolo, *Martirio di san Sebastiano*, Londra, National Gallery, 1475 ca. Cfr. *Il Codice Magliabechiano*, p. 103, n. 8; VASARI, III, p. 292; BALDINUCCI, I, pp. 534-535; *infra*, p. 125, nota 287]

BATISTA DI MATTEO NALDINI, III, p. 513

Per la chiesa del Carmine fece la tavola dell'ascensione del Signore, per la cappella della compagnia detta dell'Agnese, posta nel medesimo Carmine, e nella faccia di S. Pietro ritrasse al vivo Matteo suo padre (*a*), ed una ve n'è fatta per Iacopo Carrucci, ove è figurato l'istesso Signore, che risuscita il figliuolo della vedova: trovansi anche avere il Naldini dipinta per detta chiesa una S. Elena, nel volto della quale ritrasse Caterina della Nave sua matrigna (*b*).

[Opere non identificate. Bibl.: BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, cit., I, p. 211]

CRISTOFANO ALLORI, III, p. 721

Vedesi in esso quadro nella persona d'un canuto vecchio con piccola barba, che guarda verso gli

spettatori, rappresentata al vivo l'effigie d'Alessandro suo padre, alla quale altro non manca, che l'esser di carne.

[Cristofano Allori, *Il Beato Manetto risana uno storpio muto*, Firenze, Santissima Annunziata, 1602. Bibl.: PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, cit., pp. 36-37; C. PIZZORUSSO in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, cit., I, p. 182, n. 1.62; *Cristofano Allori*, cit., pp. 40-41, n. 7.1]

CRISTOFANO ALLORI, III, pp. 726-727

Ma finalmente, chiamato forse da tanti e così diversi divertimenti, e applicazioni amene, di che egli aveva sempre avuto pieno il capo, egli abbandonò gli esercizi, e la compagnia, e tornossene a' suoi spassi, fin che invaghitosi tenacissimamente di certa bellissima donna detta Mazzafirra, colla quale fu poi solito consumare tutti i suoi grandissimi guadagni, menò poi sempre fra le gelosie, e mille altre miserie che sogliono tali pratiche arrecare, una vita interamente infelice. Ma giacché abbiamo fatto menzione di costei, è da sapersi che uno de' più singolari quadri che uscissero dalle sue mani fu quel della Giuditta. Ritrasse egli al vivo nella faccia di lei l'effigie della Mazzafirra; tiene questa colla destra mano una spada sguainata, e dall'altra sostiene per li capelli la testa d'Oloferne [...] egli medesimo si lasciò crescer la barba a gran segno [...] dipinse se stesso in quel quadro per Oloferne; la faccia d'una vecchia [...] dicesi, che fusse tolta al vivo dalla madre della medesima Mazzafirra.

[Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Londra, Hampton Court, 1613. Cfr. *infra*, pp. 311-312. Bibl.: SHEARMAN, *Cristofano Allori's 'Judith'*, cit., pp. 3-10; PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, cit., pp. 49-51; DEL BRAVO, *Su Cristofano Allori*, cit., pp. 68-83: 76; CHAPPELL in *Cristofano Allori*, cit., pp. 78-80, n. 25]

CRISTOFANO ALLORI, III, p. 728

Dello stesso naturale si servì per uno stupendo quadro di s. Maria Maddalena nel deserto, della quale pure aveva fatto per istudio un altro simil disegno di matita rossa e nera, che si trova anch'esso in casa (d)i Buonarruoti, dietro a cui è scritto dalla stessa mano: *La donna di Cristofano Allori, che stracciata da lui per isdegno fu raccolta, e rimessa insieme da me, servì per una s. Maria Maddalena fatta per il sig. Alberto de' Bardi.*

[Cristofano Allori, *Ritratto di dama in veste di Maria Maddalena*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 1610 ca. Cfr. *infra*, p. 134. Bibl.: PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, cit., pp. 52-53, 66-68, 130; DEL BRAVO, *Su Cristofano Allori*, cit., 1967, pp. 68-83: 74-75; CHAPPELL in *Cristofano Allori*, cit., pp. 82-83, n. 26]

Indice delle illustrazioni

Fig. 1 Lorenzo Lotto, *Ritratto di dama in veste di Lucrezia*, Londra, National Gallery, 1532-1533 ca.

Fig. 2 Giorgio Vasari, *Ritratto di Alessandro de' Medici*, Firenze, Uffizi, 1534

Fig. 3 Giorgio Vasari, *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Uffizi, 1533-1534 ca.

Fig. 4 Michelangelo, *Giuliano de' Medici*, Firenze, San Lorenzo, Sacrestia nuova, 1524-1534 ca.

Fig. 5 Michelangelo, *Lorenzo de' Medici*, Firenze, San Lorenzo, Sacrestia nuova, 1524-1534 ca.

Fig. 6 Raffaello (bottega di), *Ritratto di Giuliano de' Medici*, New York, Metropolitan Museum, 1518 ca.

Fig. 7 Raffaello, *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, New York, collezione privata, 1516-1519 ca.

Fig. 8 Caravaggio, *Maddalena*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, 1594-1595 ca.

Fig. 9 Andrea del Sarto, *Disputa sulla Trinità*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 1517 ca.

Fig. 10 Botticelli, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1475 ca.

Fig. 11 Francesco Morone, *Lavanda dei piedi*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1503 ca.

Fig. 12 Andrea del Sarto, *Assunzione della Vergine (Assunta Panciatichi)*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 1522-1523 ca.

Fig. 13 Giorgione, *Madonna col Bambino e i santi Nicasio e Francesco (Pala di Castelfranco)*, Castelfranco Veneto, Duomo di Santa Maria Assunta, 1503-1504 ca.

Fig. 14 Tiziano, *Baccanale degli Andrii*, Madrid, Museo del Prado, 1523-1526 ca.

Fig. 15 Pietro Facchetti, *Bambin Gesù delle Mani*, Mantova, collezione privata, 1612

Fig. 16 Domenico Ghirlandaio, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, 1485-1490

Fig. 17 Raffaello e bottega, *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, 1511-1512 ca.

Fig. 18 Tiziano, *Assunzione della Vergine*, Verona, Duomo, 1535

Fig. 19 Tiziano, *Ecce Homo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1543 ca.

Fig. 20 Pontormo, *Cena in Emmaus*, Firenze, Uffizi, 1525

Fig. 21 Raffaello, *Gregorio IX che consegna le decretali*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, 1511-1512 ca.

Fig. 22 Raffaello, *Battaglia di Ostia*, Città del Vaticano, Stanze Vaticane, 1514

Fig. 23 Giorgio Vasari, *Cena di san Gregorio*, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 1540

Fig. 24 Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Clemente VII*, Malibù, J.P. Getty Museum, 1531 ca.

Fig. 25 Taddeo di Bartolo, *Assunzione della Vergine*, Montepulciano, Duomo, 1401 (dettaglio)

Fig. 26 Giovanni Bellini, *Ritratto di Fra' Teodoro da Urbino in veste di san Domenico*, Londra, National Gallery, 1515

Fig. 27 Fra' Bartolomeo, *Ritratto di Girolamo Savonarola come san Pietro Martire*, Firenze, Museo di San Marco, 1515 ca.

Fig. 28 Fra' Bartolomeo, *Ritratto di Girolamo Savonarola*, Firenze, Museo di San Marco, 1498 ca.

Fig. 29 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Ritratto di Girolamo Savonarola come santo martire*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1524 ca.

Fig. 30 Copia da Lorenzo Lotto, *Ritratto d'uomo in veste di San Sigismondo*, Lovere, Accademia Tadini, 1600 ca.

Fig. 31 Lorenzo Lotto, *Ritratto di Fra' Lorenzo da Bergamo in veste di san Tommaso d'Aquino*, Baltimora, Walters Art Gallery, 1542

Fig. 32 Lorenzo Lotto, *Ritratto di Fra' Lorenzo da Bergamo in veste di san Tommaso d'Aquino*, Baltimora, Walters Art Gallery, 1542 (prima del restauro)

Fig. 33 Lorenzo Lotto, *Ritratto di Fra' Angelo Ferretti in veste di san Pietro Martire*, Cambridge, Fogg Museum, 1549

Fig. 34 Gerolamo Mazzola Bedoli, *Ritratto di Pio V in veste di san Tommaso d'Aquino*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1550 ca.

Fig. 35 Scipione Pulzone, *Ritratto di Papa Pio V*, Roma, Galleria Colonna, 1569 ca.

Fig. 36 Paolo Veronese, *Ritratto di Benedetto Manzini in veste di san Severo*, Modena, Galleria Estense, 1558-1561 ca.

Fig. 37 Alessandro Vittoria, *Busto di Benedetto Manzini*, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 1560 ca.

Fig. 38 Carpaccio, *La visione di sant'Agostino*, Venezia, Scuola di san Giorgio degli Schiavoni, 1502

Fig. 39 Carpaccio, *Disegno preparatorio per "La visione di sant'Agostino"*, Londra, British Museum, 1502 ca.

Fig. 40 Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, Londra, National Gallery, 1474-1475 ca.

Fig. 41 Jan Van Eyck, *San Girolamo nello studio*, Detroit, Institutes of Arts, 1442 ca.

Fig. 42 Giovan Gerolamo Savoldo, *Ritratto di dama in veste di santa Margherita d'Antiochia*, Roma, Pinacoteca Capitolina, 1525 ca.

Fig. 43 Giovan Gerolamo Savoldo, *Ritratto di dama in veste di santa Caterina*, ubicazione ignota, 1525 ca.

Fig. 44 Bronzino, *Ritratto d'uomo in veste di san Sebastiano*, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza, 1533 ca.

Fig. 45 Bronzino, *Ritratto di Giovanni de' Medici in veste di san Giovanni Battista*, Roma, Galleria Borghese, 1560 ca.

Fig. 46 Piero di Cosimo, *Ritratto di donna in veste di Maddalena*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 1490-1495 ca.

Fig. 47 Pontormo, *Ritratto di Francesca Capponi in veste di Maddalena*, collezione privata, 1525 ca.

Fig. 48 Francesco Ubertini detto il Bachiacca, *Ritratto di dama in veste di Maddalena*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 1530-1535 ca.

Fig. 49 Cristofano Allori, *Ritratto di dama in veste di Maddalena*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 1610 ca.

Fig. 50 Giorgio Vasari, *San Luca che dipinge la Vergine*, Firenze, Santissima Annunziata, 1564 ca.

Fig. 51 Giorgio Vasari, *Autoritratto*, Firenze, Uffizi, 1570 ca.

Fig. 52 Pordenone, *Autoritratto in veste di san Rocco*, Pordenone, Duomo, 1515-1518 ca.

Fig. 53 Giorgio Vasari, *Autoritratto in veste di san Lazzaro e ritratto di Niccolosa Bacci in veste di Maddalena*, Arezzo, Badia della Sante Flora e Lucilla, 1563 ca.

Fig. 54 Barbara Longhi, *Autoritratto in veste di santa Caterina*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1570 ca.

Fig. 55 Luca Longhi, *Nozze di Cana*, Ravenna, Biblioteca Classense, 1579-1580 ca. (dettaglio)

Fig. 56 *Ritratto di Lavinia Fontana* In Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678

Fig. 57 Lavinia Fontana, *Apparizione della Madonna col Bambino alle sante Caterina d'Alessandria, Margherita, Agnese, Orsola e Barbara*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1601

Fig. 58 Tiziano, *Autoritratto*, Berlino, Gemäldegalerie, 1562 ca.

Fig. 59 Tiziano, *San Girolamo*, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza, 1575

Fig. 60 Tiziano, *Pietà*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1575-1576 ca.

Fig. 61 Caravaggio, *San Girolamo scrivente*, Malta, La Valletta, Concattedrale di San Giovanni, 1608

Fig. 62 Caravaggio, *Ritratto di Alof de Wignacourt*, Parigi, Louvre, 1608 ca.

Fig. 63 Lorenzo Lotto, *Ritratto di Fra' Gregorio Belo*, New York, Metropolitan Museum, 1546-1547 ca.

Fig. 64 Paris Bordon, *Madonna in trono tra san Giorgio e san Cristoforo*, Lovere, Accademia Tadini, 1524-1527 ca.

Fig. 65 Paris Bordon, *Ritratto d'uomo*, Monaco, Alte Pinakothek, 1523

Fig. 66 Dosso Dossi, *San Giorgio*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1540 ca.

Fig. 67 Tintoretto, *Ritratto d'uomo in veste di san Giorgio*, Washington, National Gallery of Art, 1547-1548 ca.

Fig. 68 Paolo Morando detto il Cavazzola, *Pala delle Virtù*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1522

Fig. 69 Paolo Morando detto il Cavazzola, *Pala delle Virtù*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1522 (dettaglio)

Fig. 70 Paolo Morando detto il Cavazzola, *San Bonaventura*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1517 (predella del *Polittico della Passione*)

Fig. 71 Paolo Morando detto il Cavazzola, *San Giuseppe*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1517 (predella del *Polittico della Passione*)

Fig. 72 Paolo Morando detto il Cavazzola, *San Giovanni Battista*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1517 (predella del *Polittico della Passione*)

Fig. 73 Paolo Morando detto il Cavazzola, *Flagellazione*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1517 (pannello laterale del *Polittico della Passione*)

Fig. 74 Jacopo Tintoretto, *Pala dei Tesorieri*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1566-1567 ca.

Fig. 75 Piero della Francesca, *Pala di Montefeltro*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1472 (dettaglio)

Fig. 76 Jacopo de' Barbari, *Ritratto di Fra Luca Pacioli con un allievo*, Napoli, Museo di Capodimonte, 1500 ca.

Fig. 77 Giovanni Bonconsiglio, *Compianto sul Cristo morto*, Vicenza, Musei Civici, 1490-1492 ca.

Fig. 78 Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino, angeli, i santi Francesco, Domenico, Maddalena e la donatrice Cecilia Bargellini Boncompagni (Madonna Bargellini)*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1588

Fig. 79 Giovanni Maria Butteri, *Madonna col Bambino, sant'Anna e santi*, Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, 1575

Fig. 80 Giorgio Vasari, *Cosimo I come san Damiano*, Firenze, Palazzo Vecchio, 1558-1560 ca.

Fig. 81 Giorgio Vasari, *Cosimo il Vecchio in veste di san Cosma*, Firenze, Palazzo Vecchio, 1558-1560 ca.

Fig. 82 Pontormo, *Ritratto di Cosimo il Vecchio*, Firenze, Uffizi, 1519-1520 ca.

Fig. 83 Bronzino, *Ritratto di Cosimo I*, Torino, Galleria Sabauda, 1572 ca.

Fig. 84 Bernardino Luini, *Ritratto d'uomo in veste di san Sebastiano*, San Pietroburgo, Ermitage, 1526 ca.

Fig. 85 Jacopo Tintoretto, *Ritratto di Antonio Milledonne in veste di sant'Antonio Abate*, Venezia, Chiesa di san Trovaso, 1577-1578 ca.

Fig. 86 Michelangelo, *Giudizio Universale*, Città del Vaticano, Cappella Sistina, 1535-1541 ca (dettaglio)

Fig. 87 Jacopo Bassano, *Pesca Miracolosa*, Washington, National Gallery of Art, 1545 ca.

Fig. 88 Tiziano, *Cristo e il Cireneo*, Madrid, Prado, 1565 ca.

Fig. 89 Paolo Veronese, *Cena in Emmaus*, Parigi, Louvre, 1560 ca.

Fig. 90 Paolo Veronese, *Deposizione di Cristo*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1546-1548 ca.

Fig. 91 Giovan Gerolamo Savoldo, *Pietà*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1525-1526 ca.

Fig. 92 Caravaggio, *Deposizione*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, 1602-1604 ca.

Fig. 93 Paolo Morando detto il Cavazzola, *Deposizione dalla croce*, Verona, Museo di Castelvecchio, 1517 (pannello centrale del *Polittico della Passione*)

Fig. 94 Tiziano, *Deposizione*, Madrid, Prado, 1559

Fig. 95 Michelangelo, *Pietà Bandini*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 1549-1555 ca.

Fig. 96 Baccio Bandinelli, *Pietà*, Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, 1554-1559 ca.

Fig. 97 Lorenzo di Credi, *Adorazione dei pastori*, Firenze, Uffizi, 1494-1497 ca.

Fig. 98 Bernardino Licinio, *Adorazione dei pastori*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 1530 ca.

Fig. 99 Lorenzo Lotto, *Adorazione dei pastori*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 1530

Fig. 100 Francesco Francia, *Adorazione del Bambino e santi (Adorazione Bentivoglio)*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1498-1499 ca. (dettaglio)

Fig. 101 Hans Rottenhammer, *Visitazione con dama veneziana*, Norimberga, Germanische Nationalmuseum, 1596

Fig. 102 Francesco Francia, *Adorazione del Bambino e santi (Adorazione Bentivoglio)*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1498-1499 ca.

Fig. 103 Francesco Francia, *Madonna col Bambino in trono tra due angeli, santi e due donatori (Pala Bentivoglio)*, Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore, 1494 ca.

Fig. 104 Giovan Antonio Boltraffio, *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Sebastiano e due donatori (Pala Casio)*, Parigi, Museo del Louvre, 1500

Fig. 105 Giovan Antonio Boltraffio, *Ritratto di giovane dama*, Isola Bella, Collezione Borromeo, 1500 ca.

Fig. 106 Giovan Antonio Boltraffio, *Santa Barbara*, Berlino, Staatliche Museen, 1502 ca.

Fig. 107 Giovan Antonio Boltraffio, *Ritratto femminile*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 1502 ca.

Fig. 108 Jan Gossaert (copia da), *Vergine col Bambino*, New York, Metropolitan Museum, 1522 ca.

Fig. 109 Jean Fouquet, *Madonna col Bambino*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1450-1455 ca.

Fig. 110 Lorenzo Lotto, *Vergine in gloria tra i santi Antonio Abate e Ludovico da Tolosa (Pala di Asolo)*, Asolo, Duomo, 1506 ca.

Fig. 111 Lorenzo Lotto, *Vergine in gloria tra i santi Antonio Abate e Ludovico da Tolosa (Pala di Asolo)*, Asolo, Duomo, 1506 ca. (dettaglio)

Fig. 112 Gentile Bellini, *Ritratto di Caterina Cornaro*, Budapest, Museo di Belle Arti, 1500 ca.

Fig. 113 Lorenzo Lotto, *Adorazione del Cristo Bambino*, Cracovia, Museo Nazionale, 1508 ca.

Fig. 114 Giovanni Cariani, *Cristo portacroce*, Bergamo, Accademia Carrara, 1517-1520 ca.

Fig. 115 Lorenzo Lotto, *Ritratto di Leonino Brembate*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1524-1525 ca.

Fig. 116 Albrecht Dürer, *Autoritratto in pelliccia*, Monaco, Alte Pinakothek, 1500 ca.

Fig. 117 Albrecht Dürer, *Autoritratto come Uomo di dolore*, Brema, Kunsthalle, 1522 ca.

Fig. 118 Raffaello, *Doppio ritratto*, Parigi, Museo del Louvre, 1518-1520 ca.

Fig. 119 Raffaello, *Trasfigurazione*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, 1518-1520 ca. (dettaglio)

Fig. 120 Filippo Lippi, *Banchetto di Erode*, Prato, Duomo, 1452-1465 ca.

Fig. 121 Filippo Lippi, *Madonna della cintola*, Prato, Museo Civico, 1456-1460 ca.

Fig. 122 Filippo Lippi, *Madonna col Bambino e angeli*, Firenze, Uffizi, 1465 ca.

Fig. 123 Tiziano, *Salomè con la testa del Battista*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, 1511-1515 ca.

Fig. 124 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Ritratto di dama in veste di Salomè*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 1540 ca.

Fig. 125 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Ritratto di donna in veste di sant'Agnese*, Svizzera, collezione privata, 1540 ca.

Fig. 126 Lucas Cranach, *Banchetto di Erode*, Francoforte, Städelches Kunstinstitut, 1533 ca.

Fig. 127 Lucas Cranach, *Salomè con la testa di san Giovanni*, Lisbona, Museo Nazionale di Arte Antica, 1509-1510 ca.

- Fig. 128 Lucas Cranach, *Salomè con la testa di san Giovanni*, Budapest, Museum of Fine Arts, 1526-1530 ca.
- Fig. 129 Lucas Cranach, *Giuditta trionfante*, Berlino, Jagdschloss Grunewald, 1530 ca.
- Fig. 130 Lucas Cranach, *Giuditta trionfante*, New York, Metropolitan Museum, 1530 ca.
- Fig. 131 Lucas Cranach, *Giuditta trionfante*, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, 1526 ca.
- Fig. 132 Lucas Cranach, *Giuditta trionfante*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1531 ca.
- Fig. 133 Pordenone, *Giuditta*, Roma, Galleria Borghese, 1520 ca.
- Fig. 134 Pordenone, *Giuditta*, Milano, collezione Knoelliker, 1520 ca.
- Fig. 135 Tiziano, *Giuditta*, Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, 1508 ca.
- Fig. 136 Palma il Vecchio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Firenze, Uffizi, 1525-1528 ca.
- Fig. 137 Lavinia Fontana, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Cracovia, Museo Nazionale, 1590 ca.
- Fig. 138 Lavinia Fontana, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Parma, Pinacoteca Stuard, 1592-1594 ca.
- Fig. 139 Lavinia Fontana, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Bologna, Museo Davia Bargellini, 1600 ca.
- Fig. 140 Lavinia Fontana, *Autoritratto alla spinetta*, Roma, Accademia di San Luca, 1577
- Fig. 141 Fede Galizia, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Sarasota, Ringling Museum, 1596
- Fig. 142 Agostino Carracci, *Ritratto di dama come Giuditta*, collezione privata, 1590 ca.
- Fig. 143 Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, Napoli, Museo di Capodimonte, 1612-1613 ca.
- Fig. 144 Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come santa martire*, New York, Newhouse Gallery, 1615 ca.
- Fig. 145 Artemisia Gentileschi, *Allegoria in veste di Pittura*, Londra, Kensington Palace, 1638-1639 ca.
- Fig. 146 Jacopo Ligozzi, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 1602
- Fig. 147 Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 1610-1612 ca.

Fig. 148 Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Londra, Hampton Court, 1613

Fig. 149 Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne*, disegno preparatorio, Firenze, Museo degli Uffizi, 1610-1612 ca.

Fig. 150 Properzia de' Rossi, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, Bologna, Museo di San Petronio, 1525 ca.

Fig. 151 Antonio Pollaiuolo, *David vincitore*, Berlino, Gemäldegalerie, 1472 ca.

Fig. 152 Sandro Botticelli, *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio*, Firenze, Uffizi, 1474-1475 ca.

Fig. 153 Jacopo Tintoretto, *Ritratto d'uomo in figura di David*, Tokyo, National Museum of Western Art, 1555-1560 ca.

Fig. 154 Giorgione, *Autoritratto in veste di David*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1509-1510 ca.

Fig. 155 Wenceslaus Hollar (da Giorgione), *Autoritratto in veste di David*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1650

Fig. 156 *Ritratto di Giorgione* In Giorgio Vasari, *Le vite*, Firenze, Giunti, 1568

Fig. 157 Ottavio Leoni, *Ritratto di Caravaggio*, Firenze, Biblioteca Marucelliana, 1622-1625

Fig. 158 Caravaggio, *San Francesco penitente*, Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone, 1605-1606 ca.

Fig. 159 Giovanni Baglione, *Il trionfo dell'Amor divino*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 1602

Fig. 160 Michelangelo, *Giudizio universale*, Città del Vaticano, Cappella Sistina, 1535-1541 ca.

Fig. 161 Caravaggio, *David con la testa di Golia*, Roma, Galleria Borghese, 1610

Fig. 162 Gian Lorenzo Bernini, *David*, Roma, Galleria Borghese, 1623-1624 ca.

BIBLIOGRAFIA

1546

Il primo libro delle lettere di Niccolò Martelli, Firenze, a istanza dell'autore 1546.

1560

L. DOLCE, *Della Institution delle donne da lui stesso in questa quarta impressione riveduto*, Venezia, appresso Gabriele Giolito de' Ferrari 1560.

1588

T. GARZONI, *Le vite delle donne illustri della Scrittura Sacra. Nuovamente descritte*, Venezia, appresso Domenico Imberti 1588.

1612

Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera, Venezia, presso Giovanni Alberti, 1612.

1614

E. VON WEIHE, *Ficta Iuditha et falsa*, Verona, apud Iohannem de Pomo 1614.

1615

La pittura trionfante da Giulio Cesare Gigli scritta in quattro capitoli, Venezia, presso Giovanni Alberti 1615.

1618

P. ARDUINO, *Vita di A.M. Secretario del Consiglio dei X. Da altro Secretario scritta*, s.l., s.d. (ma 1618).

G. PASSI, *I donneschi difetti*, Venezia, appresso Vincenzo Somascho 1618.

1650

J. MANILLI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta da J.M. Romano guardaroba di detta villa*, Roma, appresso Lodovico Grignani 1650.

1691

Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa terza impressione nuovamente corretto, e copiosamente arricchito, 3 voll, Firenze 1691.

1692

P. BRINACIO, *Scintille poetiche, o poesie sacre e morali*, Venezia, presso Andrea Poletti 1692.

1775

P. DELL'ACQUA, *Dizionario portatile della Bibbia, Tradotto dal francese nell'italiano idioma*, 2 voll., Bassano 1775.

1784

Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, a cura di J.H. Zedler, 55, Leipzig 1748.

1806

Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino, a cura di G. Palamede Carpani, Milano 1806.

1812

V. CALVI, *Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia*, Bologna 1812.

1818

S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle arti fino al 1800*, 2 voll., Milano 1818.

1844

P. LAMO, *Graticola di Bologna, ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città*, Bologna 1844.

1900

A. VENTURI, *I quadri della scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, in «L'Arte», III, 1900, pp. 185-240.

1902

I. B. SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, Firenze 1902.

1906

H. HOBART CUST, *Giovanni Antonio Bazzi*, Londra 1906.

1907

M. CRUTTWELL, *Antonio Pollaiuolo*, London 1907.

1910

Lirici marinisti, a cura di Benedetto Croce, Bari 1910.

1912

J.A. CROWE-G.B. CAVALCASELLE, *A history of painting in north Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 3 voll., Londra 1912 (ed. orig. Londra 1871).

Trattati d'amore del Cinquecento, a cura di G. Zonta, Bari 1912.

1918

G. BOCCACCIO, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, 3 voll., Bari 1918.

1919

Fogg Art Museum. Collection of Mediaeval and Renaissance Paintings, Cambridge 1919.

1923

P. ZORZANELLO, *Echi della "Commedia" in un poema veneziano inedito del primo '500*, in *Dante. La poesia, il pensiero, la storia*, Padova 1923, pp. 271-280.

1925

Il Bachiacca, a cura di M. Tinti, Firenze 1925.

F. LA CAVA, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio finale. Un dramma psicologico in un ritratto simbolico*, Bologna 1925.

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento. Parte prima*, IX, Milano 1925.

1926-1927

P. PASCHINI, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», V, 1926-1927, pp. 149-190.

1927

Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel 1911, a cura di C. Caversazzi, Firenze 1927.

1929

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento. Parte quarta*, IX, Milano 1925.

1931

D. WESTPHAL, *Bonifazio Veronese*, Monaco 1931.

1934

G. ARNOLDS, *Santi di Tito. Pittore di Sansepolcro*, Arezzo 1934.

1936

Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti, XXIX, Roma 1936.

J. LIPMAN, *The Florentine profile portrait in the Quattrocento*, in «The Art Bulletin», 18, 1936, 1, pp. 54-102.

G. SINIBALDI, *Il museo di S. Marco in Firenze*, Roma 1936.

1937-1938

E. WIND, *Studies in Allegorical Portraiture I. II*, in «Journal of Warburg Institute», I, 2, 1937-1938, pp. 138-162.

1942

C. GNUDI, *Niccolò dell'Arca*, Torino 1942.

1943

G. COLACICCHI, *Antonio del Pollaiuolo*, Firenze 1943.

1948

S. ORTOLANI, *Il Pollaiuolo*, Milano 1948.

1950

L.B. ALBERTI, *Della Pittura*, a cura di L. Mallé, Firenze 1950.

M. DAVIES, *Un dipinto belliniano radiografato a Londra*, in «Arte veneta», 4, 1950, p. 169.

1951

M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian school*, London 1951.

M. REGGIANI RAJNA, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, in «Rinascimento», n.s., II, 1951, pp. 337-383.

1952

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1952.

1954

G. ROBERTSON, *Vincenzo Catena*, Edimburgo 1954.

1955

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, Milano 1955.

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955.

1956

L. FERRARA, *Galleria Borghese*, Novara 1956.

A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novara 1956.

1957

F. ZERI, *Pittura e controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino 1957

1958

F. HARTT, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958.

1959

R. PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, Milano 1959.

1960

R. BRENZONI, *Per l'iconografia e la biografia di Michele Sanmicheli*, in *Michele Sanmicheli 1484-1559. Studi raccolti dall'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona per la celebrazione del IV centenario della morte*, Verona 1960, pp. 169-194.

A. EMILIANI, *Il Bronzino*, Milano 1960.

H. JEDIN, *Il significato del periodo bolognese per le decisioni dogmatiche e l'opera di riforma del Concilio di Trento*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Atti del convegno (Bologna, 2-6 settembre 1958), a cura di M. Maccarrone, G.G. Meersseman, E. Passerin d'Entrèves e P. Sambin, Padova 1960, pp. 1-16.

M. PEDROCCHI, *La devozione alla Vergine negli scritti di pietà del Cinquecento italiano*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Atti del convegno (Bologna, 2-6 settembre 1958), a cura di M. Maccarrone, G.G. Meersseman, E. Passerin d'Entrèves e P. Sambin, Padova 1960, pp. 281-287.

P. PRODI, *Lineamenti dell'organizzazione diocesana in Bologna durante l'episcopato del card. G. Paleotti (1566-1597)*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Atti del convegno (Bologna, 2-6 settembre 1958), a cura di M. Maccarrone, G.G. Meersseman, E. Passerin d'Entrèves e P. Sambin, Padova 1960, pp. 323-394.

S. LEONTIEF ALPERS, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23, 1960, pp. 190-215.

1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari 1960-1962.

1961

A. BERTINI, *La «Trasfigurazione» e l'ultima evoluzione della pittura di Raffaello*, in «Critica d'arte», 8, 44, 1961, pp. 1-19.

E. CARLI, *Guida della Pinacoteca di Siena*, Milano 1961.

1963

- A. BOSCHETTO, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano 1963.
- V. BRANCA-R. WEISS, *Carpaccio e l'iconografia del più grande umanista veneziano (Ermolao Barbaro)*, in «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 35-40.
- F. DELLA VALLE, *Iudit*, a cura di G. Livio, Torino 1963.
- Dizionario biografico degli italiani*, 5, Roma 1963.
- Enciclopedia universale dell'arte*, XI, Roma 1963.
- R. LONGHI, *Giovanni Baglione e il quadro del processo*, in «Paragone», XIV, 1963, 163, pp. 23-31.

1963-1964

- P. BAROCCHI, *I complementi al Vasari pittore*, in «Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'», XXVIII, 1963-1964, pp. 253-309.

1964

- G. MARIANI CANOVA, *Paris Bordon*, con prefazione di R. Pallucchini, Venezia 1964.
- W. SMITH, *Giulio Clovio and the "Maniera di figure piccole"*, in «The art Bulletin», 46, 3, 1964, pp. 395-401.

1965

- C. MALTESE, *Sul problema «Michelangelo»*, in «Arte Lombarda», 10, 1965, II, pp. 105-114.
- S. SYMEONIDES, *Taddeo di Bartolo*, Siena 1965.
- F. ZAVA BOCCAZZI, *Inseri ritrattistici in alcune tele di Palma il Giovane*, in «Pantheon», 23, 1965, pp. 292-301.

1966

- M. BACCI, *Piero di Cosimo*, Milano 1966.
- L. BERTI, *Pontormo*, Firenze 1966.
- G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi*, Milano 1966.
- L'opera completa di Tiziano*, presentazione di C. Cagli, apparati critici e filologici a cura di F. Valcanover, Milano, 1966.
- L. NIKOLENKO, *Francesco Ubertini called il Bacchiacca*, New York 1966.
- W. PRINZ, *Vasari Sammlung von Künstlerbildnissen*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, 1966, pp. 5-158.

J. POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, New York 1966.

A. WARBURG, *La Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze 1966.

P. ZAMPETTI, *Vittore Carpaccio*, Venezia 1966.

1967

C. DEL BRAVO, *Su Cristofano Allori*, in «Paragone», 18, 1967, 205, pp. 68-83.

E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967 (ed. Orig. Princeton 1943).

1968

R.W. BISSELL, *Artemisia Gentileschi. A new documented chronology*, in «The Art Bulletin», 50, 1968, 2, pp. 153-168.

G. BOCCACCIO, *Il Corbaccio*, a cura di T. Nurmela, Helsinki 1968.

J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze 1968 (ed. orig. Basilea 1860).

F.L. GIBBONS, *Dosso e Battista Dossi: court painters at Ferrara*, Princeton (NJ) 1968.

E. HALL, *Cardinal Alberghi, St. Jerome and the Detroit Van Eyck*, in «The Art Quarterly», 31, 1968, pp. 3-34.

1969

J. DAVIDSON REID, *The true Judith*, in «Art Journal», 28, 1969, 4, pp. 376-387.

W. FRIEDLAENDER, *Caravaggio studies*, New York 1969.

E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna 1969.

L. LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma 1969.

H. WAGNER, *Raffael im Bildnis*, Bern 1969.

H.E. WETHEY, *The paintings of Titian*, 3 voll. 1. *The religious paintings*, London 1969.

1970

A. BUSIGNANI, *Pollaiuolo*, Firenze 1970.

M. CALVESI, *La 'morte di bacio'. Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in «Storia dell'Arte», 7/8, 1970, pp. 179-233.

E. FAHY, *A portrait of a Renaissance Cardinal as St. Jerome*, in «The Minneapolis Institute of Arts Bulletin», 59, 1970, pp. 4-19.

C. GINZBURG, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Torino 1970.

The Bowes Museum. Catalogue of Spanish and Italian paintings, Durham 1970.

1971

K.W. FORSTER, *Metaphors of Rule. Political and history in the portraits of Cosimo I de' Medici*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 15, 1971, 1, pp. 65-104.

M. JAFFÉ, *Pesaro family portraits: Pordenone, Lotto and Titian*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 696-702.

K. OBERHUBER, *Raphael and the State portrait-II: The Portrait of Lorenzo de' Medici*, in «The Burlington Magazine», 113, 1971, 821, pp. 436-443.

A. PALLUCCHINI, *L'abbozzo del «Concilio di Trento» di Jacopo Tintoretto*, in «Arte Veneta», 24, 1970 (1971), pp. 93-102.

M. PRAZ, *Scene di conversazione*, Roma 1971.

E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1971 (ed. orig. 1958).

1971-1973

G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, 3 voll., Roma 1971-1973.

1971-1977

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

1972

L. CROSATO LARCHER, *Proposte per Francesco Montemezzano*, in «Arte Veneta», 26, 1972, pp. 73-81.

B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI, *Census of the Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972.

1973

M. BLOCH, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino 1973.

E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia, V (I Documenti)*, II, Torino 1973, pp. 1033-1094.

L'opera completa del Bronzino, a cura di E. Baccheschi, Milano 1973.

G.D. OTTONELLI-P. BERRETTINI, *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro (1652)*, a cura di V. Casale, Treviso 1973.

1973-1974

G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, 2 voll., Firenze 1973-1974.

1974

F. BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974.

S. R. McKILLOP, *Franciabigio*, Berkeley-Los Angeles 1974.

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

H. RÖTTGEN, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma 1974.

J. POPE-HENNESSY, *Fra Angelico*, Ithaca (N.Y.) 1974.

1975

J. H. BECK, *Raphael and Medici "State Portraits"*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 38, 1975, 2, pp. 127-144.

E. BORSOOK, *Fra Filippo Lippi and the murals of Prato Cathedral*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXII, 1975, 19, pp. 1-148.

D. CANTIMORI, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino 1975.

C. GOULD, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-century Italian school*, London 1975.

I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, I, Bergamo 1975.

L'opera completa del Lotto, presentazione di R. Pallucchini, apparati critici e filologici a cura di G. Mariani Canova, Milano 1975.

M. LUCCO, *Pordenone a Venezia*, in «Paragone», XXVI, 1975, 309, pp. 3-37.

E. PANOFSKY, *Studi di iconologia*, Torino 1975.

1975-1976

G. DE LOGU-G. MARINELLI, *Il ritratto nella pittura italiana*, 2 voll., Bergamo 1975-1976.

1976

M. BACCI, *L'opera completa di Piero di Cosimo*, Milano 1976.

M. CAPUCCI, *Forme della biografia nel Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del

congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 1974), Firenze 1976, pp. 299-320.

Les Heures Farnèse. The Pierpont Morgan Library, New York, a cura di W. Smith, Parigi 1976.

G. MARINO, *Tutte le opere. II. L'Adone*, a cura di G. Pozzi, 2 voll., Milano 1976.

T. PIGNATTI, *Veronese*, 2 voll., Milano 1976.

L. PUPPI, *La fortuna delle Vite nel Veneto dal Ridolfi al Temanza*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 1974), Firenze 1976, pp. 405-437.

G. TANTURLI, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 1974), Firenze 1976, pp. 275-298.

P. TOMORI, *Catalogue of The Italian paintings before 1800. John and Mable Ringling Museum of art*, Sarasota 1976.

F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimora 1976.

1977

S. BOTTARI, *Fede Galizia*, in *Collana artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, 3. *Francesco Verla, Marcello Fogolino, Martino Teofilo Polacco, Fede Galizia, Andrea Pozzo*, a cura di R. Maroni, Trento 1977.

Dizionario biografico degli italiani, 20, Roma 1977.

M. JENKINS, *Il ritratto di stato*, Roma 1977 (ed. orig. New York 1947).

1978

P.V. BEGNI REDONA, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978.

P. BURKE, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 83-113.

P. CACCIALUPI, *Pietro degli Ingannati*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 11, 1978, pp. 23-43.

A. CONTI, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 117-263.

R. DE MAIO, *Michelangelo e la controriforma*, Bari 1978.

M. LEVI D'ANCONA, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze 1978.

S. SETTIS, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978.

1979

Accademia Carrara. Bergamo. Catalogo dei dipinti, a cura di F. Rossi, Bergamo 1979.

- J. ANDERSON, *The giorgionesque portrtrait: from likeness to allegory*, in *Giorgione*, Atti del convegno (Castelfranco Veneto, 1978), Castelfranco Veneto 1979, pp. 153-158.
- P. BAROCCHI, *Storia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, a cura di F. Zeri, Torino 1979, pp. 3-81.
- T.S.R. BOASE, *Giorgio Vasari. The man and the book*, Princeton 1979.
- Enciclopedia europea*, IX, Milano 1979.
- Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze 1979.
- F. MANCINELLI, *Primo piano di un capolavoro. La trasfigurazione di Raffaello*, Città del Vaticano 1979.
- G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova 1979.
- T. PIGNATTI, *La «Giuditta» diversa di Giorgione*, in *Giorgione*, Atti del convegno (Castelfranco Veneto, 1978), Castelfranco Veneto 1979, pp. 269-271.
- I. REHO, *La temperata fortezza di Giuditta*, in *Giorgione*, Atti del Convegno Internazionale di studio per il 5° centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 1978), Castelfranco Veneto 1979, pp. 103-107.
- V. SGARBI, *Carpaccio*, Bologna 1979.
- J. SHEARMAN, *Cristofano Allori's 'Judith'*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1979, 910, pp. 3-10.
- Washington. National Gallery of Art. Catalogue of Italian paintings*, a cura di F. Rusk Shapley, 2 voll., Washington 1979.

1980

- L. BELLOSI, *Il ritratto fiorentino del Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, Catalogo della mostra (Firenze, 1980), Firenze 1980, pp. 39-46.
- G. DILLON, *La pala di Asolo*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, Catalogo della mostra (Treviso, San Nicolò-Quinto, Santa Cristina-Asolo, Duomo 1980), a cura di G. Dillon, Treviso 1980, pp. 125-147.
- Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, Catalogo della mostra (Firenze, 1980), Firenze 1980.
- Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo*, Catalogo della mostra (Firenze, 1980), Firenze 1980.
- A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.

- P. GORSEN, *Venus oder Judith? Zur Heroisierung del Weiblichkeitsbildes bei Lucas Cranach und Artemia Gentileschi*, in «Artibus et Historiae», I, 1980, 1, pp. 69-81.
- M. HORSTER, *Andrea del Castagno. Complete edition with a critical catalogue*, Oxford 1980.
- A. MATTEOLI, *Ludovico Cardi-Cigoli. Pittore e architetto*, Pisa 1980.
- P. MELLER, *Il lessico ritrattistico di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del convegno di studi (Venezia, 1976), Vicenza 1980, pp. 325-335.
- P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena, 1. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1980.
- Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di G. Zonta, reprint a cura di M. Pozzi, Roma-Bari 1980 (ed. orig. Bari 1912).

1981

- J. BIAŁOSTOCKI, *La gamba sinistra della Giuditta: il quadro di Giorgione nella storia del tema*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., I, 1981, pp. 193-220.
- E. BORSOOK-J. OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence. History and legend in a renaissance chapel*, Doorspijk (Holland) 1981.
- M. CALÌ, *La «religione» di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 243-277.
- Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari-Sottochiesa di San Francesco, 1981), a cura di L. Corti, M. Daly Davies, Firenze 1981.
- J. GRABSKI, *Sul rapporto fra ritratto e simbolo nella ritrattistica del Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 383-392.
- Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, Catalogo della mostra (Ancona, Chiesa del Gesù-Chiesa di San Francesco alle Scale-Loggia dei Mercanti, 1981), a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze 1981.
- G. MARIANI CANOVA, *Lorenzo Lotto e la spiritualità domenicana*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 337-345.
- D. McTAVISH, *Giuseppe Porta called Salviati*, New York-Londra 1981.
- M. MARINI, *Caravaggio e il naturalismo internazionale*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento. I. Cinquecento e Seicento*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 345-445.

G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., I, pp. 309-341.

L. PUPPI, *Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 393-399.

L. ROGNINI, *Bernardo Torlioni, mecenate di Paolo Veronese, e il nipote Raffaello, pittore e musicista*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», 30-31, 1981, pp. 143-165.

S. ROMANO, *Giuditta e il Fondaco dei Tedeschi*, in *Giorgione e la Cultura veneta tra '400 e '500*, Atti del Convegno (Roma, 1978), Roma 1981, pp. 113-125.

H. WREDE, *Consecratio in Formam Deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein 1981.

1981-1987

K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, 3 voll., Firenze 1981-1987.

1982

B. RIDDERBOS, *Antonello's Saint Jerome in His Study*, in «The Burlington Magazine», 124, 1982, 952, p. 449.

P.H. JOLLY, *Antonello da Messina's St. Jerome in his study: a disguised portrait?*, in «The Burlington Magazine», 124, 1982, 946, pp. 26-29.

Museo Poldi Pezzoli. I dipinti, Milano 1982.

C. PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze 1982.

The Cleveland Museum of Art. Catalogue of paintings. 3. European paintings of the 16th, 17th, and 18th century, Cleveland 1982.

1983

F.O. BÜTTNER, *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlino 1983.

M. CHIARINI, *In margine a Cristofano Allori*, in «Arte cristiana», n.s., 696, 1983, pp. 187-190. *Dizionario biografico degli italiani*, 28, Roma 1983.

E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983 (ed. orig. London 1970).

H. HIBBARD, *Caravaggio*, London 1983.

P.H. JOLLY, *Antonello da Messina's Sant Jerome in His Study: an iconographic analysis*, in

«The Art Bulletin», 65, 1983, 2, pp. 238-253.

F.W. KENT, *Lorenzo di Credi, his patron Jacopo Bongianni and Savonarola*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, 966, pp. 539-541.

Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo, Catalogo della mostra (Museo Nazionale id Castel Sant'Angelo 1983), a cura di B. Contardi, A. Gentili, Roma 1983.

G.B. LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, in *Michael Stettler Zum 70. Geburtstag Von Angesicht zu Angesicht Porträtstudien*, Bern 1983, pp. 78-97.

S. LOMBARDI, *Jean Fouquet*, Firenze 1983.

R. PALLUCCHINI-F. ROSSI, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983.

D. ROSAND, *Tiziano*, Milano 1983.

R.B. SIMON, *Bronzino's portrait of Cosimo I in armour*, in «The Burlington Magazine», 125, 1983, 996, pp. 527-539.

Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1983), a cura di M. Chiarini, C. Pizzorusso, Firenze 1983.

1984

Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava, 1984), a cura di A. Emiliani, Bologna 1984.

M. CALÌ, *Tra religione e potere: il dissenso di Lorenzo Lotto*, in «*Renovatio Urbis*». *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma 1984, pp. 236-262.

M. CALVESI, *Raffaello. La Trasfigurazione*, in *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, Catalogo della mostra (Roma, 1984), a cura di L. Cassanelli e S. Rossi, Roma 1984, pp. 33-41.

M. CALVESI, *Raffaello pittore*, in *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1984-1985), Milano 1984, pp. 163-178.

Cristofano Allori, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle nicchie, 1984), a cura di M.L. Chappell, Firenze 1984.

Il Pordenone, Catalogo della mostra (Passariano-Pordenone, 1984), a cura di C. Furlan, Milano 1984.

S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Venezia-Milano 1984.

Paris Bordon, Catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, 1984), a cura di E. Manzato, Venezia 1984.

Raffaello in Vaticano, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1984-1985), Milano 1984.

S. RINGBOM, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk (Netherlands) 1984.

J. SHEARMAN, *Raffaello e la bottega*, in *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1984-1985), Milano 1984, pp. 258-263.

M. WINNER, *Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano*, in *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1984-1985), Milano 1984, pp. 179-193.

1985

Around 1610. The onset of the Baroque, Catalogo della mostra (Londra, Galleria Matthiesen, 1985), Londra 1985.

P. BAROCCHI, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 1-15.

M. CAMPBELL, *Il ritratto del duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e significato*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 339-359.

Caravaggio e il suo tempo, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 1985), a cura di G. Galasso, L. Salerno, M. Gregori, Napoli 1985.

M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 95-152.

A. GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512*, Roma 1985.

M. GREGORI, *Caravaggio today*, in *The age of Caravaggio*, Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum-Napoli, Museo di Capodimonte 1985), Milano 1985, pp. 28-47.

N. HIMMELMANN, *Nudità ideale*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 201-278.

G. NEPI SCIRÉ-F. VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1985.

L. RICCÒ, *Tipologia novellistica degli artisti vasariani*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 95-115.

G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna 1985.

P. TIGNALI BAXTER, *Rileggendo i «Ragionamenti»*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di

G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 83-93.

Tintoretto, a cura di T. Pignatti, F. Valcanover, Milano 1985.

Vocabolario toscano dell'arte del disegno. Opera di Filippo Baldinucci fiorentino, rist. facs. dell'ed. Firenze 1861, a cura di S. Parodi, Firenze 1985.

Z. WAŻBIŃSKI, San Luca che dipinge la Madonna *all'Accademia di Roma*, un «pastiche» zuccariano nella maniera di Raffaello?, in «Artibus et Historiae», 6, 1985, 12, pp. 27-37.

1986

Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1986-1987), a cura di M. Chiarini, Milano 1986.

H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986 (ed. orig. Berlino 1981).

F. FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986.

Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1986-1987), 3 voll., Firenze 1986.

La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1986), a cura di M. Mosco, Firenze 1986.

G.L. MELLINI, *Raffaello a sua immagine*, Firenze 1986.

M. MOSCO, *La Mirrofora, ovvero la Maddalena col vaso degli unguenti*, in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1986), a cura di M. Mosco, Firenze 1986, pp. 67-72.

Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII, Catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale-Washington, National Gallery of Art-New York, The Metropolitan Museum 1986), Padova 1986.

Pittura bolognese del '500, a cura di Vera Fortunati, 2 voll., Bologna 1986.

S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 375-486.

1987

F. ANZELEWSKY, *Dürer*, Firenze 1987.

S. MACIOCE, *Caravaggio a Malta: il S. Girolamo e lo stemma Malaspina*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di M. Calvesi, Siracusa 1987, pp. 175-181.

Paintings from Emilia, 1500-1700, Catalogo della mostra (New York, Newhouse Galleries 1987), London 1987.

S. MELTZOFF, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze 1987.

L. PUPPI, *Un racconto di morte e di immortalità: «S. Girolamo nello studio» di Antonello da Messina*, in *Modi del raccontare*, a cura di G. Ferroni, Palermo 1987, pp. 34-45.

R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987.

J. WOODS-MARSDEN, "Ritratto al naturale": questions of realism and idealism in early Renaissance portraits, in «Art Journal», 47, 1987, 3, pp. 209-216.

1988

Alessandro Bonvicino. *Il Moretto*, Catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 1998), a cura di G.A. Dell'Acqua, Bologna 1988.

J. ANDERSON, *The head-hunter and head-huntress in italian religious portraiture*, in *Vernacular Christianity: essay in the social anthropology of religion*, New York 1988, pp. 60-69.

P.V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988.

L. BERTI, *Masaccio*, Firenze 1988.

J. BIAŁOSTOCKI, *Judith: the story, the image, and the symbol. Giorgione's painting in the evolution of the theme*, in *The message of images. Studies in the history of art*, Vienna 1988, pp. 113-133.

P. BURKE, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari 1988 (ed. orig. 1987).

A. CHASTEL, *Favole Forme Figure*, Torino 1988 (ed. orig. Paris 1978).

L. DAINA, *S. Agostino nella pittura dal XIV al XVIII secolo*, in *S. Agostino. Il santo nella pittura dal XIV al XVIII secolo*, a cura di L. Daina, D. Funari, Cinisello Balsamo (Milano) 1988, pp. 49-74.

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

E.L. GOLDBERG, *After Vasari. History, art, and patronage in late Medici Florence*, Princeton (New Jersey) 1988.

C. KLAPISCH-ZUBER, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari 1988.

L. LAWNER, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano 1988.

R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze 1988 (ed. orig. Firenze 1961).

A. MARABOTTINI, *Jacopo di Chimenti da Empoli*, Roma 1988.

Paolo Veronese. *Disegni e dipinti*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini,

1988), Vicenza 1988.

F.B. POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, 2 voll., Worms 1988.

P. RYLANDS, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988.

A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Milano 1988.

Veronese e Verona, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988), a cura di S. Marinelli, Verona 1988.

F. ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milano 1988.

1989

D. ARASSE, *Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valeriano-Hector au château de Manta*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 93-112.

O. CALABRESE, *Chiromanzia di Michelangelo*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 241-284.

M.T. CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare" 1552-1614*, Milano 1989.

F. CAROLI, *Fede Galizia*, Torino 1989.

C. CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 45-91.

EAD., *L'immagine dietro al ritratto*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 9-29.

L. CORTI, *Giorgio Vasari. Catalogo completo*, Firenze 1989.

G. DIDI-HUBERMAN, *L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 207-240.

L. FREEDMAN, *The Counter-Portrait: The Quest for the Ideal in Italian Renaissance Portraiture*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 63-81.

M. GARRARD, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian baroque art*, Princeton 1989.

A. GENTILI, *Bessarione sì e no nel ciclo di Vittore Carpaccio per la Scuola degli Schiavoni*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 197-206.

ID., *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 155-181.

- L. PAGNOTTA, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1989.
- G. PATRIZI, *La visibilità della norma: il ritratto e il cortigiano*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 91-101.
- F. POLIGNANO, *Ritratto e biografia: due insiemi a confronto, dalla parte dell'iconologia*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 211-225.
- A. POZ, *La pala udinese di san Giorgio e il drago, di Sebastiano Florigerio*, in «Ce fastu?», LXV, 1989, 1, pp. 41-58.
- L. PUPPI, *Il terzo nome del gatto. Raffaello, la metamorfosi e il labirinto. Quesiti sul significato dell'arte*, Venezia 1989.
- C.M. ROSENBERG, *Virtue, piety and affection: some portraits by Domenico Ghirlandaio*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 173-195.
- F. SANTI, *Vincenzo Danti scultore (1530-1576)*, Bologna 1989.
- J. WOODS-MARSDEN, *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 31-62.
- R. ZAPPERI, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino 1989.

1990

- L. BERTI, *Un ritrovamento: il ritratto di Francesca Capponi del Pontormo*, in «Critica d'Arte», LV, 2-3, 1990, pp. 20-33.
- M. CALVESI, *Le realtà di Caravaggio*, Torino 1990.
- L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven 1990.
- E. DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto 1506. La Pala di Asolo*, in «Artibus et historiae», 11, 1990, 21, pp. 89-110.
- L. FREEDMAN, *Titian's Independent Self-Portraits*, Firenze 1990.
- C. FISCHER, *Fra Bartolommeo. Master draughtsman of the high Renaissance*, Rotterdam 1990.
- A. GENTILI, *Savoldo, il ritratto e l'allegoria musicale*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia-Francoforte, Schrn Kunsthalle, 1990), Milano 1990, pp. 65-70.
- A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti. Pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini 1990.
- Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catalogo della mostra

- (Brescia, Monastero di Santa Giulia-Francoforte, Schrn Kunsthalle, 1990), Milano 1990.
- R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, Milano 1990.
- R. PALLUCCHINI-P. ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Milano 1990 (ed. orig. Milano 1982).
- B. PASSAMANI, *Architettura della mostra e sue vicende formative*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia-Francoforte, Schrn Kunsthalle, 1990), Milano 1990, pp. 13-25.
- M. VALE, *Cardinal Henry Beaufort and the 'Albergati' Portrait*, in «The English Historical Review», 105, 1990, 415, pp. 337-354.

1991

- Artemisia*, Catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 1991), a cura di R. Contini, G. Papi, Roma 1991.
- L. BERTI-U. BALDINI, *Filippino Lippi*, Firenze 1991.
- E. CILETTI, *Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith*, in *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, a cura di M. Migiel, J. Schiesari, Ithaca-London 1991, pp. 35-70.
- Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Catalogo della mostra (Padova, 1991-1992), a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Roma 1991.
- J. DUNKERTON-S. FOISTER-D. GORDON-N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early Renaissance painting in the National Gallery*, London 1991.
- Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana*, Milano 1991.
- P. HUMFREY, *Carpaccio. Catalogo completo*, Firenze 1991.
- Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1991-1992), a cura di M. Gregori, Milano 1991.
- T. MARTIN, *Grimani patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII, 1991, 1065, pp. 825-833.
- A. PADOA RIZZO, *Paolo Uccello. Catalogo completo*, Firenze 1991.
- F.B. POLLEROSS, *Between typology and psychology: the role of the identification portrait in updating Old Testament representation*, in «Artibus et Historiae», 12, 1991, 24, pp. 75-117.
- J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel medioevo*, Roma-Bari 1991 (ed. orig. Paris 1990).
- Storia delle donne in occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di A. Farge, M. Perrot, Roma-Bari 1991.

1992

E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano 1992.

M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il ritratto di Luca Pacioli e di Guidobaldo da Montefeltro*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, Catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992, pp. 197-199.

N. DE MARCO, *Titian's Pietà: The living Stone*, in «Venezia Cinquecento», II, 4, 1992, pp. 55-92.

A. FORLANI TEMPESTI, *Studiare dal naturale nella Firenze di fine '400*, in *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*, Atti del colloquio (Firenze, Villa Spelman, 1992), a cura di E. Cropper, Bologna 1992, pp. 1-15.

F. FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

A. GENTILI, *Tiziano e il non finito*, in «Venezia Cinquecento», II, 1992, 4, pp. 93-127.

F. HARTT, *Michelangelo in Heaven*, in «Artibus et Historiae», 13, 1992, 26, pp. 191-209.

Jacopo Bassano (c. 1510-1592), Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico-Texas, Fort Worth, Kimbell Art Museum 1992-1993), a cura di B.L. Brown, P. Marini, Bologna 1992.

P. JOANNIDES, *Titian's Judith and its context. The iconography of decapitation*, in «Apollo», 1, 1992, pp. 163-170.

Il libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte, a cura di Michelangelo Muraro, Bassano 1992.

E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia 1992 (ed. orig. New York 1969).

L. PESCE, *La regina Cornaro e la chiesa di Asolo*, in *Scritti in onore di Enrico Opocher*, a cura di G. Netto ("Quaderni dell'Ateneo di Treviso", 6), Treviso 1992, pp. 139-161.

Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali, Catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di San Giovanni Battista, 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Venezia 1992.

Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale, Milano 1992.

F. POLIGNANO, *I "ritratti dei volti" e i "registri dei fatti". L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna*, in «Venezia Cinquecento», II, 1992, 4, pp. 7-54.

A. TEMPESTINI, *Nota sul David con la testa di Golia del duca di Orléans*, in «Arte Documento», 6, 1992, pp. 123-126.

E. WIND, *L'eloquenza dei simboli*, a cura di J. Anderson, Milano 1992.

1993

- C. ACIDINI LUCHINAT, *Medici e cittadini nei cortei dei Re Magi: ritratto di una società*, in Benozzo Gozzoli. *La Cappella dei Magi*, a cura di C.A. Luchinat, Milano 1993, pp. 363-370.
- B. AIKEMA, *Savoldo, la Città di Dio e il pellegrinaggio della vita*, in «Venezia Cinquecento», III, 1993, 6, pp. 99-120.
- J. BURCKHARDT, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, introduzione di C. Cieri Via, Roma 1993 (ed. orig. Basilea 1898).
- Caravaggio*, con un saggio introduttivo di M. Gregori, Milano 1993.
- E.M. DAL POZZOLO, *Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto. 1503-1516*, in «Arte Veneta», 45, 1993, pp. 33-49.
- A.M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi, pittore (c. 1476-1559)*, Ferrara 1993.
- D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993 (ed. orig. Chicago 1989).
- A. GENTILI, *Tiziano e la religione*, in *Titian 500*, Atti del convegno (Washington, 1990), a cura di J. Manca, Washington 1993, pp. 146-165.
- S. GUAZZO, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, 2 voll., Modena 1993.
- J. HUNTER, *Who is Jan van Eyck's "Cardinal Nicolo Albergati"?*, in «The Art Bulletin», 75, 1993, 2, pp. 207-218.
- P. JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, Londra 1993.
- Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 1993), a cura di M. Laclotte, Parigi 1993.
- Ludovico Carracci*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico e Pinacoteca Nazionale-Forth Worth, Texas, Kimbell Art Museum 1993), a cura di A. Emiliani, Bologna 1993.
- S. MARINELLI, *Paolo Farinati a Palazzo Stoppi*, in «Venezia Arti», 7, 1993, pp. 67-72.
- Pinacoteca comunale di Ravenna*, a cura di N. Ceroni, Roma 1993.
- J. POPE-HENNESSY, *Donatello*, Torino 1993 (ed. orig. New York 1993).
- G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993.
- W.R. REARICK, *La «Pesca miracolosa» di Jacopo Bassano*, in «Arte Veneta», 44, 1993, pp. 9-23.
- Rinascimento al femminile*, a cura di O. Niccoli, Bari 1993.
- H. RÖTTGEN, *Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*, in «Storia dell'Arte», 79, 1993, pp. 326-340.

1994

U. BALDINI, *Giorgio Vasari pittore "senza stento"*, Firenze 1994.

M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano 1994.

M.T. BINAGHI OLIVARI, *Partita doppia milanese per Tiziano*, in «Venezia Arti», 8, 1994, pp. 37-46.

Caravaggio, a cura di M. Gregori, Milano 1994.

P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994.

P. FORTINI BROWN, *Sant'Agostino nello studio di Carpaccio: un ritratto nel ritratto?*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1994), a cura di G. Fiaccadori, Napoli 1994, pp. 303-318.

A. GENTILI, *Carpaccio e Bessarione*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1994), a cura di G. Fiaccadori, Napoli 1994, pp. 297-302.

A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, in *Lavinia Fontana. 1552-1614*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1994), a cura di V. Fortunati, Milano 1994, pp. 37-51.

Jacopo Tintoretto. Ritratti, Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia-Vienna, Kunsthistorischen Museum, 1994), Milano 1994.

A. LADIS, *Masaccio. La Cappella Brancacci*, Milano 1994 (ed. orig. New York 1993).

F. LANDOLFI, *Giacomo Lippi detto Giacomone da Budrio*, in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1994, pp. 197-204.

Lavinia Fontana. 1552-1614, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1994), a cura di V. Fortunati, Milano 1994.

G. NEPI SCIRÉ, *I dipinti votivi di Jacopo Tintoretto*, in *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia-Vienna, Kunsthistorischen Museum, 1994), Milano 1994, pp. 39-49.

P. ROSSI, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, in *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia-Vienna, Kunsthistorischen Museum, 1994), Milano 1994, pp. 13-37.

1995

S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1995.

- A. BUTTERFIELD, *New evidence for the iconography of David in Quattrocento Florence*, in «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 6, 1995, pp. 115-133.
- E. DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, Venezia 1995.
- M. FAIETTI-D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Asperini*, Modena 1995.
- A. GENTILI, *Tiziano e Aretino tra politica e religione*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno (Roma-Viterbo-Arezzo-Toronto-Los Angeles, 1992), Roma 1995, 2 voll., I, pp. 275-296.
- R. HATFIELD, *Botticelli's Mystic nativity, Savonarola and the Millennium*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVIII, 1995, pp. 89-114.
- K. CHRISTIANSEN, *Andrea Mantegna. Padova e Mantova*, Torino 1995 (ed. orig. New York 1994).
- T. PIGNATTI-F. PEDROCCO, *Veronese*, 2 voll., Milano 1995.
- J. POLZER, *Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican thought in late medieval Italy*, in «The Art Bulletin», 77, 1995, 2, pp. 262-289.
- W.R. REARICK, *Reflections on Tintoretto as a portraitist*, in «Artibus et Historiae», 16, 1995, 31, pp. 51-68.
- J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. Only connect*, Milano 1995 (ed. orig. Washington 1992).
- ID., *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 1990), a cura di A. Esch, C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 213-242.
- L. TOGNOLI BARDIN, *La Giuditta biblica nelle arti figurative: una ricerca*, in «Arte Cristiana», n.s., 83, 1995, pp. 219-226.

1996

- B. AIKEMA, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing pictures in an age of reform, ca. 1535-1600*, Princeton (New Jersey) 1996.
- R. BERTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996.
- M. DALY DAVIES, *Luca Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci: tra «proportionalità» e «prospettiva» nella Divina Proportione*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Atti del convegno di studi (Arezzo-Sansepolcro, 1992), a cura di M. Dalai Emiliani, V. Curzi, Padova 1996, pp. 355-362.

Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa, a cura di G. Zarri, Roma 1996.

A. GENTILI, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i turchi, gli ebrei*, Venezia 1996.

Il ritratto, gli artisti, i modelli, la memoria, a cura di G. Fossi, Firenze 1996.

L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti-Museo di San Marco, 1996), a cura di S. Padovani, Venezia 1996.

L'età di Savonarola. I luoghi, la storia, l'arte, Venezia 1996.

L'officina della maniera. Varietà e fierezza dell'arte fiorentina del Cinquecento fra due repubbliche 1494-1530, Catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 2005), a cura di A. Cecchi, A. Natali, Venezia 1996.

D. PAGLIAI, *Piero della Francesca e il ritratto di profilo come genere: tra storia dell'arte e mercato*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Atti del convegno di studi (Arezzo-Sansepolcro, 1992), a cura di M. Dalai Emiliani e V. Curzi, Padova 1996, pp. 543-553.

L. PUPPI, *Perdere la testa. Metafore, peripezie e incubi nell'iconografia della decapitazione*, in «Venezia Arti», 10, 1996, pp. 5-14.

P. SCAPECCHI, *Bartolomeo frate e pittore nella congregazione di San Marco*, in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti-Museo di San Marco, 1996), a cura di S. Padovani, Venezia 1996, pp. 19-27.

F. SCRICCHIA SANTORO, *La scuola di San Marco*, in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti-Museo di San Marco, 1996), a cura di S. Padovani, Venezia 1996, pp. 160-162.

J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, (3^a ed. italiana aggiornata da Otto Kurz), Scandicci (Firenze) 1996.

1997

J. ANDERSON, *Judith*, traduzione dall'inglese di B. Turle, Parigi 1997.

N. BALDINI, *Niccolò Soggi*, Firenze 1997.

S. BERTELLI, *Cortigiane sfacciate e sposi voyeurs*, in «Paragone», XLVIII, 1997, pp. 3-33.

D. BRÊME, *Portrait historié et morale du Grand Siècle*, in *Visages du grand siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, Catalogo della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts-Toulouse, Musée des Augustins, 1997-1998), Parigi 1997, pp. 91-104.

Carlo Borromeo e l'opera della "grande riforma". Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento, a cura di F. Buzzi e D. Zardin, Cinisello Balsamo (Milano) 1997.

E. DAL POZZOLO, *La Pietà di Giovanni Bonconsiglio*, in «Arte Veneta», 50, 1997, pp. 54-67.

- ID., *Quale religiosità in Giorgione?*, in *Le tende cristiane nella castellana*, Atti delle giornate di studio (Castelfranco Veneto, 1996), a cura di G. Cecchetto, Veduggio 1997, pp. 123-142.
- De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado-Barcellona, Museu Nacional d'art de Catalunya, 1997), Madrid 1997.
- M. DI GIAMPAOLO, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Firenze 1997.
- Dizionario biografico degli italiani*, 48, Roma 1997.
- R. GOFFEN, *La Lucrezia di Lorenzo Lotto*, in «Venezia Cinquecento», X, 1997, 20, pp. 95-135.
- EAD., *Titian's women*, New Haven-London 1997.
- G. MARIANI CANOVA-A.M. SPIAZZI, *Il tema di Emmaus nella pittura veneziana e veneta*, in *Incontrarsi a Emmaus*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 1997), a cura di G. Mariani Canova, A.M. Spiazzi, C. Valenziano, Padova 1997, pp. 117-143.
- A. MIGNOSI TANTILLO, *Domenichino a Grotta Ferrata. La decorazione della Cappella dei Santi Fondatori*, in *Domenichino. 1581-1641*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1996-1997), a cura di C. Strinati, Milano 1997, pp. 197-223.
- A. OLIVIERI, *Emmaus e la spiritualità religiosa nel Cinquecento. L'«utopia» del «convito»*, in *Incontrarsi a Emmaus*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 1997), a cura di G. Mariani Canova, A.M. Spiazzi, C. Valenziano, Padova 1997, pp. 99-106.
- L. PAGNOTTA, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze 1997.
- C. TERRIBILE, *Il doge Francesco Donà e la «Pala di san Giovanni Elemosinario» di Tiziano*, in «Venezia Cinquecento», VII, 14, 1997, pp. 47-139.
- T. TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di M.L. Doglio, Palermo 1997.
- F. ZERI, *Pittura e controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Vicenza 1997 (ed. orig. Torino 1957).

1998

- M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.
- J. BRIDGEMAN, *Date, dress, and Dosso: some problems of chronology*, in *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 176-199.
- P. COSTAMAGNA, *Il ritrattista*, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Catalogo della mostra (Roma, Villa Medici – Parigi, Museo del Louvre 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 47-52.

E. DAL POZZOLO, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco. L'opera completa*, Cinisello Balsamo (Milano) 1998.

Dossi Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, Catalogo della mostra (Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea 1998 – New York, Metropolitan Museum of Art 1999 – Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 1999), a cura di P. Humfrey, M. Lucco, A. Bayer, Ferrara 1998.

V. FORTUNATI, *Lavinia Fontana: A Woman Artist in the Age of the Counter-Reformation*, in *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, Catalogo della mostra (Washington, The National Museum of Women in arts, 1998), a cura di V. Fortunati, Milano 1998, pp. 13-31.

Francesco Salviati o la Bella Maniera, Catalogo della mostra (Roma, Villa Medici – Parigi, Museo del Louvre 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998.

L. FREEDMAN, *Britto's Print after Titian's earliest Self-Portrait*, in *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, a cura di Gunter Schweikhart, Koln 1998, pp. 123-144.

A. GENTILI, *Le storie, le metafore*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art-Bergamo, Accademia Carrara-Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1997-1999) a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998, pp. 37-41.

A. GHIRARDI, *Women Artists of Bologna: The Self-Portrait and the Legend from Caterina Vigri to Anna Morandi Manzolini (1413-1774)*, in *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, Catalogo della mostra (Washington, The National Museum of Women in arts, 1998), a cura di V. Fortunati, Milano 1998, pp. 32-47.

E. HALL, *The Detroit Saint Jerome in search of its painter*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 72, 1998, 1/2, pp. 10-37.

P. HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, Bergamo 1998.

C. KING, *Italian Self-Portraits and the Rewards of Virtue*, in *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, a cura di G. Schweikhart, Koln 1998, pp. 69-91.

E. KRIS-O. KURZ, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino 1998 (ed. orig. Yale 1979).

L'Anima e il Volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1998-1999), a cura di Flavio Caroli, Milano 1998.

Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614), Catalogo della mostra (Washington, The National Museum of Women in arts, 1998), a cura di V. Fortunati, Milano 1998.

Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento, Catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art-Bergamo, Accademia Carrara-Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1997-

1999) a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998.

M. LUCCO, *Fantasia, arguzia e divertimento: l'arte di Dosso Dossi*, in *Dossi Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Catalogo della mostra (Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea 1998 – New York, Metropolitan Museum of Art 1999 – Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 1999), a cura di P. Humfrey, M. Lucco, A. Bayer, Ferrara 1998, pp. 17-24.

A. NATALI, *Andrea Del Sarto. Maestro della maniera moderna*, Milano 1998.

E. NEGRO-N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.

A. PROSPERI, *La crisi religiosa in Italia nel primo Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art-Bergamo, Accademia Carrara-Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1997-1999) a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998, pp. 21-27.

A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2. Gli affreschi di Francesco Torbido*, in «Venezia Cinquecento», VII, 15, 1998, pp. 21-142.

W. STEDMAN SHEARD, *I ritratti*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art-Bergamo, Accademia Carrara-Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1997-1999), a cura di D.A. Brown, P. Humfrey e M. Lucco, Milano, 1998, pp. 43-52.

J. WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, New Haven-London 1998.

1999

P. BRAMBILLA BARCILON-P.C. MARANI, *Leonardo. L'ultima Cena*, Milano 1999.

P. BURKE, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in *La pittura nel veneto. Il Cinquecento*, III, Milano, 1999, pp. 1079-1118.

U. DANIELE, *Appunti sulla Giuditta di Catena e su altri ritratti "armati"*, in «Studi Giorgioneschi», 1999, III, pp. 50-60.

A. GHIRARDI, *Una proposta per Fede Galizia*, in *Scritti in onore Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Beguin, Napoli 1999, pp. 149-154.

R. GOFFEN, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi 1999), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano 1999, pp. 115-131.

Museo nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post unitarie, a cura di P.L. De Castris, Napoli 1999.

- M. HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, New Haven-London 1999.
- Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1999), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano 1999.
- M.P. MANNINI-M. FAGIOLI, *Filippo Lippi. Catalogo completo*, Firenze 1999.
- F. MONTUORI, *La Pesca miracolosa: costruzione dell'immagine e narrazione del miracolo*, in «Venezia Cinquecento», IX, 1999, 18, pp. 5-22.
- C. PEDRETTI, *Leonardo. Il Cenacolo*, Firenze 1999.
- F. PEDROCCO, *Veronese*, Firenze 1999.
- M.G. SARTI, «*Muta predicatio*»: *il San Giovanni Battista di Tiziano*, in «Venezia Cinquecento», IX, 17, 1999, pp. 5-35.

2000

- B. AIKEMA, *Lorenzo Lotto: viaggi, committenze e vicende domenicane*, in «Venezia Cinquecento», X, 2000, 19, pp. 133-151.
- A. ARCANGELI, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Roma-Treviso 2000.
- M. BETTINI, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000.
- K.T. BROWN, *The painter's reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Firenze 2000.
- J.K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and artisan*, New Haven and London 2000.
- F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze 2000.
- J. CRANSTON, *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000.
- M.T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Roma 2000.
- G. KREYTENBERG, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz am Rhein 2000.
- Il ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità*, a cura di Stefano Zuffi, Milano 2000.
- C. LIMENTANI VIRDIS, *Qualche considerazione sull'iconografia di san Luca*, in *Luca evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 2000-2001), a cura di G. Mariani Canova, Padova 2000, pp. 111-121.
- S. MASON, *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Milano 2000.
- M.A. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, ed. critica a cura di T. Frimmel (Vienna 1896), a cura di C. De Benedictis, Firenze 2000.
- C.P. MURPHY, *Il teatro della vedovanza. Le vedove e il patronage pubblico delle arti visive a*

Bologna nel XVI secolo, in «Quaderni storici», n.s., 35, 2000, 104, pp. 393-421.

A. NANTE, *Luca evangelista. Fatti iconografici nella pittura italiana dal Tre al Settecento*, in *Luca evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 2000-2001), a cura di G. Mariani Canova, Padova 2000, pp. 187-204.

G. PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma 2000.

G. SOMMERS WRIGHT, *The reinvention of the Portarit likeness in the fourteenth century*, in «Gesta», 39, 2000, 2, pp. 117-134.

G. TONINELLI, «... con sua cornice nera alla romana grande con sopra Santo Francesco». *Annotazioni sul Caravaggio della Pinacoteca di Cremona*, in «Arte Lombarda», n.s., 130, 2000, 3, pp. 79-87.

G. VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara. Pittori ravvenati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna 2000.

2001

M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 2001 (ed. orig. Oxford 1978).

Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530, Catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2001), a cura di F. Rossi, Milano, 2001.

Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani-Berlino, Altes Museum 2001), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001.

E. FILIPPI, *Dal rispecchiamento alla riflessione. Cusano e Venezia nell'evoluzione della teoria artistica di Albrecht Dürer*, in «Venezia Cinquecento», XI, 2001, 21, pp. 25-53.

M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra riforma e controriforma*, Bari 2001.

P. JOANNIDES, *Titian to 1518. The assumption of genius*, New Haven 2001.

M. MITTERAUER, *Antenati e santi. L'imposizione del nome nella storia europea*, Torino 2001 (ed. orig. Monaco 1993).

Orazio e Artemisia Gentileschi, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia-New York, Metropolitan Museum-Saint Louis, Art Museum 2001-2002), a cura di K. Christiansen, J.W. Mann, Milano 2001.

W.R. REARICK, *Le "Maddalene penitenti" di Tiziano*, in «Arte Veneta», 58, 2001, pp. 23-41.

P. SOHM, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, a cura di M. Lucco, Milano 2001, pp. 725-726.

M. ZANCHI-S. CAVALLERI, *Giovanni Cariani. Il giorgionesco dal realismo terragno*, Clusone (Treviso) 2001.

2002

G. ARBIZZONI, *Le imprese come ritratto dell'anima*, in *Il volto e gli affetti. Fisignomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del convegno di studi (Torino, 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze 2002, pp. 61-81.

S. BERTELLI, *Il re, la vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Roma 2002.

M. BROCK, *Bronzino*, s.l. 2002.

T. CASINI, *La questione fisiognomica nei libri di ritratti e biografie di uomini illustri del secolo XVI*, in *Il volto e gli affetti. Fisignomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del convegno di studi (Torino, 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze 2002, pp. 103-117.

E. CASTELNUOVO, «*Propter quid imagines faciei faciunt*». *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze 2002, pp. 33-50.

A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari 2002.

A. EMILIANI-M. SCOLARO, *Raffaello. La stanza della segnature*, Milano 2002.

P. FEHL, *Michelangelo's tomb in Rome: observations on the Pietà in Florence and the Rondanini Pietà*, in «*Artibus et Historiae*», 23, 2002, 45, pp. 9-27.

M. GALTAROSSA, *La formazione burocratica del segretario veneziano: il caso di Antonio Milledonne*, in «*Archivio Veneto*», V, 2002, 158, pp. 5-64.

I volti del potere. La ritrattistica di corte nella Firenze Granducale, Catalogo della mostra (Firenze, 2002), a cura di C. Caneva, Firenze 2002.

S. MACIOCE, *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo d'artisti*, Roma 2002.

J.L. NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, Roma 2002.

É. POMMIER, *Il volto di Lomazzo*, in *Il volto e gli affetti. Fisignomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del convegno di studi (Torino, 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze 2002, pp. 61-81.

M. POZZI, *Il volto e le passioni nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, in *Il volto e gli affetti. Fisignomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del convegno di studi (Torino, 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze 2002, pp. 119-139.

W.R. REARICK, *The venetian Selfportrait*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze 2002, pp. 147-180.

G. ROMANELLI, *Il ritratto assente: Marin Falier a Palazzo Ducale*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze 2002, pp. 51-62.

E. ROSSONI, *Il bianco e dolce cigno. Metafore d'amore nell'arte italiana del XVI secolo*, Nuoro 2002.

N. SCHNEIDER, *Il ritratto nell'arte. Grandi capolavori: 1420-1670*, Koln 2002.

The portraits of Bartolomeo Veneto, Catalogo della mostra (San Diego, Timket Museum of Art, 2003), a cura di L. Pagnotta, Seattle 2002.

2003

B. AGOSTI, *Intorno alla 'Vita' gioviana di Raffaello*, in «Prospettiva», 110/111, 2003, pp. 58-69.

A. COLIVA, *Caravaggio. La Madonna dei Palafrenieri*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003.

J. CRANSTON, *Tropes of reveltion in Raphael's Transfiguration*, in «Renaissance Quarterly», 56, 2003, 1, pp. 1-25.

E. DAL POZZOLO, I. David, Giuditta e un'impasse critica. II. Perché Giorgione a Montagnana: la più semplice delle risposte, in *Giorgione a Montagnana*, Atti del convegno di studi (Montagnana 2003), a cura di E. Dal Pozzolo, Padova 2003, pp. 23-32.

A. DERN, *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598)*, Weimar 2003.

A. GENTILI, *Biografie di donne nel ritratto veneziano del Cinquecento*, in *Biografie difficili*, Atti del convegno (Venezia, 2001), a cura di D.M. Ciani Forza, Venezia 2003, pp. 59-78.

ID., *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, in «Studi Tizianeschi», 1, 2003, pp. 9-18.

ID., *Per Giorgione e la storia della cultura*, in *Giorgione a Montagnana*, Atti del convegno di studi (Montagnana 2003), a cura di E. Dal Pozzolo, Padova 2003, pp. 107-121.

A. GHIRARDI, *Strategie dell'apparire. Ritratti d'amore e di morte nell'Italia moderna*, in *Storia d'Italia. Annali 19. La moda*, a cura di C.M. Belfanti, F. Giusberti, Torino 2003, pp. 149-183.

La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, 2 voll., Firenze 2003.

C.P. MURPHY, *Lavinia Fontana. A painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, London-New Haven 2003.

Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et l'État de la Renaissance au XX siècle, Atti del convegno di studi (Roma, 2001), Parigi 2003.

S. MASON, "Di mano di questo maestro pochissime sono le cose che si vedono", *Giorgione nel collezionismo veneziano*, in *Giorgione. "Le Maraviglie dell'arte"*, Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia 2003-2004), a cura di G. Nepi Scirè, S. Rossi, Venezia 2003, pp. 65-71.

A. MASTROCINQUE, *Gli dei fra i mortali e la loro modestia*, in *Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea*, Atti del convegno (Bergamo, 2001), a cura di C. Bearzot, A. Barzanò, F. Landucci Gattinoni, Roma 2003, pp. 55-64.

É. POMMIER, *Il Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003 (ed. orig. Parigi 1998).

ID., *Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité*, in *Les portraits du pouvoir. Codes et rhétorique de l'image du prince et l'État de la Renaissance au XX siècle*, Atti del convegno di studi (Roma), Parigi 2003, pp. 3-17.

L. PUPPI, *Antonello da Messina. San Girolamo nello studio*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003.

R. RUGOLO, *Come un libro aperto. Lorenzo Lotto e fra Gregorio Belo*, in *Per il Cinquecento religioso italiano. Clero cultura società*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 27-30 giugno 2001), a cura di M. Sangalli, Roma 2003, 2 voll., I, pp. 205-229.

A. SPAGNOLETTI, *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, Bologna 2003.

A. TEMPESTINI, *David, Adamo, Eva, Giuditta: una iconografia civile e cristiana*, in *Giorgione a Montagnana*, Atti del convegno di studi (Montagnana 2003), a cura di E. Dal Pozzolo, Padova 2003, pp. 81-89.

Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara, Catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 2003-2004), Cinisello Balsamo (Milano) 2003.

Tiziano, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado 2003), a cura di M. Falomir, Madrid 2003.

2004

C. ACIDINI LUCHINAT, *Viaggio nel sacro. Ritratti di Medici e d'altri contemporanei nella Cappella dei Magi*, in *Stanze segrete raccolte per caso. I Medici santi. Gli arredi celati*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 2004), a cura di C. Giannini, Firenze 2004, pp. 3-24.

M. BACCI, *San Luca: il pittore dei pittori*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma 2004, pp. 3-11.

B. BOHN, *Female self-portraiture in early modern Bologna*, in «Renaissance Studies», 18, 2004, II, pp. 239-286.

L. BORSETTO-P. COSENTINO, *Il tema di Giuditta nella letteratura europea del Rinascimento. Linee per un progetto di ricerca*, in *Letteratura italiana, letteratura europea*, Atti del Congresso (Padova-Venezia 2002), a cura di G. Baldassarri, S. Tamiozzo, Roma 2004, pp. 183-193.

T. CASINI, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004.

C. CIERI VIA, *Il Principe in maschera: i ritratti allegorici di Dosso Dossi*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Convegno internazionale di studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), a cura di G. Venturi, Modena 2004, pp. 165-173.

P. COSENTINO, *L'ambiguo potere della virago. Giuditta fra trattatistica e tragedia nel Cinquecento italiano*, in *Roma donne libri tra Medioevo e Rinascimento*, Roma 2004, pp. 385-407.

J. COX-REARICK-M. WESTERMAN BULGARELLA, *Public and private portraits of Cosimo de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's paintings of his ducal patrons in Ottawa and Turin*, in «Artibus et Historiae», 25, 2004, 49, pp. 101-159.

Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura della Pinacoteca Tosio Martinengo, Catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo 2004-2005) a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Conegliano (Treviso) 2004.

Da Raffaello a Goya. Ritratti dal Museo di Belle Arti di Budapest, Catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 2004-2005), a cura di A. Cifani, V. Sgarbi, V. Tátrai, Milano 2004.

P. DAVIES-H. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004.

A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Mantegna*, Milano 2004.

J.M. FLETCHER, *Bellini's social world*, in *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge 2004, pp. 13-47.

V. FORTUNATI, *Frammenti di un dialogo nel tempo: Elisabetta Sirani e le donne artiste*, in *Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 2004-2005), a cura di J. Bendini, V. Fortunati, Bologna 2004, pp. 19-39.

R. GOFFEN, *Renaissance rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven-London 2004.

J. GRABSKI, *The lost Portrait of a young man (attributed to Raphael) from the collection of the Princes Czartory family in Cracow. A contribution to studies on the typology of the Renaissance portrait*, in «Artibus et Historiae», 25, 2004, 50, pp. 215-239.

E. GUIDONI, *Savoldo con Giorgione e Dürer nell'Autoritratto di Vienna*, in «Studi Giorgioneschi», VIII, 2004, pp. 71-74.

L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso, Convegno internazionale di studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), a cura di G. Venturi, Modena 2004.

S. MELONI TRKULJA, *I Medici santi. La sottile identificazione di alcuni membri della famiglia come santi dalle doti particolari*, in *Stanze segrete raccolte per caso. I Medici santi*.

Gli arredi celati, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 2004), a cura di C. Giannini, Firenze 2004, pp. 25-42.

T. MONTANARI, *Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2004.

G. PATRIZI, *Le ragioni dell'ecfrasi. Origine e significato delle narrazioni vasariane*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma 2004, 2 voll., II, pp. 421-431.

Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale. 2. Dal Duecento a Francesco Francia, a cura di G. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004.

Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti, Catalogo della mostra (Cremona, Museo civico Ala Ponzone-New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004), a cura di M. Gregori, A. Bayer, Milano 2004.

Pontorno, Bronzino and the Medici. The transformation of the Renaissance Portrait in Florence (Philadelphia, Museum of Art 2004-2005), a cura di C.B. Strehlke, Philadelphia 2004.

L. PUPPI, *Su/per Tiziano*, Milano 2004.

C.M. ROSENBERG, *Money talks: numismatic propaganda under Alfonso I d'Este*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Convegno internazionale di studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), a cura di G. Venturi, Modena 2004, pp. 145-164.

P. SABBATINO, «*La guerra e la pace tra 'l celeste e 'l vulgare amore*». *Il poema pittorico di Annibale Carracci e l'ecfrasi di Bellori (1657, 1672)*, in *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma 2004, 2 voll., II, pp. 477-511.

P. SCARPELLINI-M.R. SILVESTRELLI, *Pintoricchio*, Milano 2004.

P. ZAMBRANO-J. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004.

2005

F. BUZZI, *Federico Borromeo uomo di cultura, vescovo e principe mecenate*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano 2005), a cura di P. Biscottini, pp. 81-90.

L. CRIVELLI, *Carlo Borromeo*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano 2005), a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp. 67-80.

E. DEZUANNI, *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso. Ritratti e committenti 1542-1545*, Treviso 2005.

A. GENTILI, *Il gesto, l'abito, il monaco*, in «Studi Tizianeschi», III, 2005, pp. 46-56.

A. GENTILI-M. DI MONTE, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia 2005.

- C. McCORQUODALE, *Agnolo Bronzino*, Londra 2005.
- G. SOLDI RONDININI, *Carlo e Federico Borromeo: due cardinali principi nella Lombardia spagnola*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano 2005), a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp. 33-66.
- D. ROSAND, *Tiziano sacro e profano*, in «Studi Tizianeschi», III, 2005, pp. 57-66.
- B. SANI, *Ottavio Leoni. La fatica virtuosa*, Torino 2005.
- S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana. 1100-1500: una linea*, a cura di C. Franzoni, Torino 2005.

2006

- C. ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano 2006.
- Antonello da Messina. L'opera completa*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 2006), a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.
- Antonello da Messina. San Girolamo nello studio*, Catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale 2006), a cura di G. Barbera, Napoli 2006.
- B. BERENSON, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, a cura di L. Vertova, Milano 2006 (ed. orig. Firenze 1954).
- L. CARPANÈ, *Da Giuditta a Giuditta. L'epopea dell'eroina sacra nel Barocco*, Alessandria 2006.
- E. CASTELNUOVO, *Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli 2006, pp. 28-35.
- E. DAL POZZOLO, *Appunti su Catena*, in «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, 31, pp. 5-104.
- Dizionario biografico degli italiani*, LXVI, Roma 2006.
- S. EBERT-SCHIFFERER, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, in «Accademia Raffaello. Atti e Studi», n.s., 1, 2006, pp. 5-30.
- S. FERRARI, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano 2006.
- D. FINIELLO ZERVAS, *Andrea Orcagna. Il Tabernacolo di Orsanmichele*, Modena 2006.
- S. GAZZOLA, «Di breve lin facendo eterno laccio». *Itinerari simbolici del fazzoletto*, in «Venezia Cinquecento», XVI, 2006, 31, pp. 147-187.
- A. GENTILI, *Ancora sull'Allegoria della Prudenza*, in «Studi Tizianeschi», IV, 2006, pp. 122-134.
- P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino 2006.

- J. KARCZEWSKA, *L'Adorazione dei pastori di Bernardino Licinio. Storia, committenza, cronologia*, in «Civiltà Bresciana», 15, 2006, 1/2, pp. 59-84.
- U. KULTERMANN, *The Dance of the Seven Veils. Salome and Erotic Culture around 1900*, in «Artibus et historiae», 53, 2006, pp.187-215.
- V. LA PORTA, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, Roma 2006.
- Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia 2006-2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006.
- F. MORO, *Viaggio nel Seicento toscano. Dipinti e disegni inediti*, Mantova 2006.
- F.I. NUCCIARELLI, *Pinturicchio. Il Bambin Gesù delle mani*, Perugia 2006.
- Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di S. Guarini, P. Masini, Milano 2006.
- Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di G. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2006.
- É. POMMIER, *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli 2006, pp. 24-27.
- M. POZZI-E. MATTIODA, *Giorgio Vasari. Storico e critico*, Firenze 2006.
- L. PUPPI, *Il San Girolamo di Antonello. Esercizio di lettura di un ritratto 'nascosto'*, in *Antonello da Messina. San Girolamo nello studio*, Catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale 2006), a cura di G. Barbera, Napoli 2006, pp. 21-30.
- K. SCIBERRAS-D.M. STONE, *Caravaggio. Art, knighthood, and Malta*, La Valletta 2006.
- Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli 2006.

2007

- A. BISTOT, *Giovanni Contarini pittore*, in *Brera mai vista. Giovanni Contarini. Un pittore aristocratico sulle orme di Tiziano*, Catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera 2007), a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, Milano 2007, pp. 8-11.
- F. CAROLI-L. FESTA, *Tutti i volti dell'arte. Da Leonardo a Basquiat*, Milano 2007.
- A. CECCHI, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico: Filippo Lippi, Antonio e Piero del Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino, Leonardo, Filippino Lippi, Piero di Cosimo, Fra' Bartolomeo*, Firenze 2007.
- C. FILIPPINI, *Ritratto e autoritratto: qualche riflessione sull'humanitas tra Quattro e Cinquecento*, in *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, Catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere e arti, 2007), a cura di G. Giusti e M. Sframeli,

Milano 2007, pp. 51-55.

S. GAZZOLA, *Il volto di Tiziano*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, Catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona-Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 23-35.

A. GENTILI, *Problemi dell'ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, Catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona-Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 135-143.

ID., *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum-Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2007-2008), a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 2007, pp. 239-245.

H. GOLDFARB, *Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, Catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona-Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 95-110.

I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi, Catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere e arti, 2007), a cura di G. Giusti, M. Sframeli, Milano 2007.

La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo (Milano) 2007.

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura, Catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum-Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2007-2008), a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 2007.

N. MACOLA, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007.

A. NOVA, *La Trasfigurazione di Raffaello tra teoria dell'arte e filosofia*, in «Accademia Raffaello. Atti e Studi», 1, 2007, pp. 75-92.

A. NESI, *Dai dipinti per l'antica iconostasi di S. Atanasio dei Greci a Roma, uno spunto critico per le opere toscane di Francesco Traballes*, in «Arte Cristina», XCV, 2007, 841, pp. 263-274.

A. PAOLUCCI, *Filippo Lippi*, Firenze 2007.

F. PICH, *Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del convegno (Firenze, 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze 2007, pp. 137-168.

É. POMMIER, *Il ritratto d'artista nell'arte italiana del XVI secolo. Saggio di tipologia*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del convegno (Firenze, 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze 2007, pp. 3-28.

A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Vicenza 2007.

L. ROGNINI, *La sacrestia di Santa Maria in Organo. Le vicende storiche e artistiche della «più bella sagrestia che fusse in tutta Italia»*, Verona 2007.

M. SFRAMELI, "Consacrati all'eternità dalle loro stesse mani". *La collezione di autoritratti di Leopoldo de' Medici*, in *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, Catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere e arti, 2007), a cura di G. Giusti, M. Sframeli, Milano 2007, pp. 27-37.

J. SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti, V. Romani, Milano 2007.

C. STRINATI, *Il mestiere dell'artista. Da Giotto a Leonardo*, Palermo 2007.

B. TALVACCHIA, *Raffaello*, London 2007.

2008

B. AGOSTI, *Sulla fortuna critica della Trasfigurazione di Raffaello*, in «Annali di critica d'arte», 4, 2008, pp. 459-487.

Brera. Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro, a cura di M. Olivari, Milano 2008.

Caterina e Maria de' Medici: donne al potere. Firenze celebra il mito di due regine di Francia, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2008-2009) a cura di C. Innocenti, Firenze 2008.

E. DAL POZZOLO, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008.

El retrato del Rinacimiento, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado-Londra, National Gallery, 2008-2009), a cura di M. Falomir, Madrid 2008.

M. FALOMIR, *El retrato de corte*, in *El retrato del Rinacimiento*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado-Londra, National Gallery, 2008-2009), a cura di M. Falomir, Madrid 2008, pp. 109-123.

ID., *The court portrait*, in *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, Catalogo della mostra (London, National Gallery, 2008-2009), a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson, London 2008, pp. 66-79.

V. FORTUNATI-I. GRAZIANI, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna 2008.

A. GENTILI, *Descrizioni per il grande vecchio. Quadri finiti, infiniti, non finiti (veri e finti), e le ragioni dell'iconologia*, in «Venezia Cinquecento», XVIII, 2008, 36, pp. 197-230.

S. GINZBURG, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano 2008.

- J.L. GONZÁLEZ GARCÍA, *Los límites del retrato*, in *El retrato del Renacimiento*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado-Londra, National Gallery, 2008-2009), a cura di M. Falomir, Madrid 2008, pp. 125-145.
- Hans Rottenhammer. *Begehrt, Vergessen, Neu entdeckt*, Catalogo della mostra (Weserrenaissance, Museum Schloss Brake-Prag, Nationalgalerie, 2008-2009) a cura di H. Borggrefe, München 2008.
- N. HEGENER, *Divi Iacobi Eques. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München-Berlin 2008.
- I.B. JAFFE, *Zelotti's epic frescoes at Cataio: the Obizzi saga*, New York 2008.
- C.K. KLEINBUB, *Raphael's Transfiguration as vision-devotional program*, in «The Art Bulletin», 90, 2008, 3, pp. 367-393.
- R.G. LA FRANCE, *Bachiacca. Artist of the Medici court*, Firenze 2008.
- I. LAPI BALLERINI, *Le tre età di Lucrezia*, in *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze Fiorentine*, a cura di C. Di Benedetto, S. Padovani, Firenze 2008, pp. 52-61.
- F. MINONZIO, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2008, pp. 77-146.
- L. MOCHI ONORI-R. VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008.
- A. MORANDOTTI-M. NATALE, *Isola Bella. La Galleria dei quadri. La nuova ala del palazzo aperta al pubblico*, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.
- F.I. NUCCIARDELLI, *Il pittore nel quadro: un probabile criptoritratto di Paolo da San Leocadio*, in «Taccuini d'arte», 3, 2008, pp. 103-109.
- M. OLIVARI, *“Vnam chinam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici”: la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto*, in *Brera. Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008, pp. 10- 39.
- G. PERETTI, *Frammenti per una biografia di Fra Marco de' Medici (1516 circa – 1583)*, in «Studi Storici Luigi Simeoni», 58, 2008, pp. 39-59.
- Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, Catalogo della mostra (London, National Gallery, 2008-2009), a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson, London 2008.
- V. SAPIENZA, *Il committente del San Gerolamo di Tiziano per Santa Maria Nova: storie di mercanti, malfattori e penitenti*, in «Venezia Cinquecento», XVIII, 2008, 35, pp. 175-204.
- Sebastiano del Piombo 1485+1547*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia-Berlino, Gemäldegalerie, 2008), a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann, Roma 2008.

F. TRENTINI, *Questioni di carattere. Il gioco del ritratto tra Erasmo, Sperone e Tiziano*, in «Venezia Cinquecento», XVIII, 2008, 35, pp. 105-137.

S. WEPPELMANN, “*A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro.*” *Giovanni Bellini pittore di ritratti privati*, in *Giovanni Bellini*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 2008-2009), a cura di M. Lucco, G.F.C. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 77-89.

J. WOODS-MARSDEN, *El autoretrato del Renacimiento*, in *El retrato del Rinacimiento*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado-Londra, National Gallery, 2008-2009), a cura di M. Falomir, Madrid 2008, pp. 91-107.

P. ZANKER-E.B. CHRISTIAN, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino 2008.

2009

S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, 3 voll., Firenze 2009.

M. BETTINI, *Costruire l'invisibile. Il doppio nella cultura antica*, in *Il ritratto dell'amante. L'artista, la musa, il simulacro*, Atti del convegno (Padova, 2007), a cura di S. Chemotti, C. Grazioli, F. Polato, R. Salvatore, Padova 2009, pp. 47-63.

Botticelli e il suo tempo, a cura di C. Acidini, Milano 2009.

E. DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano 2009.

ID., *La barba di Giorgione*, in *Giorgione*, Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Giorgione, 2009-2010), a cura di E. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano 2009, pp. 207-224.

E. DEZUANNI, *Due ritratti trevigiani di Lorenzo Lotto. Dall'identificazione degli effigiati alla datazione dell'opera*, in *Lorenzo Lotto e le Marche*, Atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, pp. 38-47.

E. FILIPPI, *Una voce fuori campo: il disegno di Lucrezia, il paragone fra le arti, e gli “amici veneziani” di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche*, Atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, pp. 72-85.

J. FLETCHER, *Donor portraits in Venetian and Veneto altarpieces during the Renaissance*, in *Paolo Veronese. The Petrobelli altarpiece*, Catalogo della mostra (Londra-Ottawa-Austin 2009-2010), a cura di X. Salomon, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 25-57.

F. FRANGI, *Come “li pastori semplici et puri”. Ritratti nascosti nell'Adorazione di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. La Natività*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 2009-2010), a cura di P. Biscottini, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.

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

Giorgione, Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Giorgione, 2009-2010), a cura di E. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano 2009.

C. GNONI MAVARELLI, *Le cycle pictorial de Filippo Lippi dans la cathédral de Prato*, in *Filippo e Filippino Lippi. La Renaissance à Prato*, Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg, 2009), a cura di R.P. Ciardi, M.P. Mannini, C. Gnoni Mavarelli, Milano 2009, pp. 40-55.

J. KRISTEVA, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Roma 2009.

Lorenzo Lotto. La Natività, Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 2009-2010), a cura di P. Biscottini, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.

M. LUCCO, *Un ritratto "ritrovato" di Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche*, Atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, pp. 314-321.

R. PAPA, *Caravaggio. Lo stupore dell'arte*, San Giovanni Lupatoto (Verona) 2009.

Museo Thyssen-Bornemisza, 2 voll., I. *Old Masters*, a cura di M. Borobia, Madrid 2009.

P. SANVITO, *Imitatio: l'amore dell'immagine sacra. Il sentimento devoto nelle scene dell'imitazione di Cristo*, Pescara 2009.

R. VODRET, *Caravaggio. L'opera completa*, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.

2010

D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *Costuming Judith in Italian art of the sixteenth century*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, a cura di K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann, Cambridge 2010, pp. 325-343.

E. BAILEY, *Judith, Jael and Humilitas in Speculum Virginum*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, a cura di K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann, Cambridge 2010, pp. 275-290.

S. BLAKE McHam, *Donatello's Judith as the emblem of God's chosen people*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, a cura di K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann, Cambridge 2010, pp. 307-324.

Y. BLEYVELD, *Il potere delle donne / The power of women*, in *Cranach. L'altro rinascimento / A different Renaissance*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 2010-2011), a cura di B. Aikema, A. Colivo, Milano 2010, pp. 75-85.

Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2010-2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2010.

O. CALABRESE, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, s.l. 2010.

- E.J. CAMPBELL, *Prophets, Saints, and Matriarchs: Portraits of old Women in Early Modern Italy*, in «Renaissance Quarterly», 63, 2010, 3, pp. 807-849.
- E. CILETTI-H. LÄHNEMANN, *Judith in the Christian tradition*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, a cura di K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann, Cambridge 2010, pp. 41-65.
- M. COLLARETA, *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2010-2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2010, pp. 195-201.
- Cranach. L'altro rinascimento / A different Renaissance*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 2010-2011), a cura di B. Aikema, A. Colivo, Milano 2010.
- E. CROPPER, *Per una lettura dei ritratti fiorentini del Bronzino*, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2010-2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2010, pp. 245-255.
- R.J. CRUM, *Judith between the private and public realms in Renaissance Florence*, in *The sword of Judith. Judith studies across the disciplines*, a cura di K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann, Cambridge 2010, pp. 291-306.
- E. DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, Milano 2010.
- A. DONATI, *Michelangelo Buonarroti, Jacopino Del Conte, Daniele Ricciarelli. Ritratto e figura nel Manierismo a Roma*, San Marino 2010.
- M. FIRPO, *Il Bronzino e i Medici*, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2010-2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2010, pp. 91-99.
- S. GAZZOLA, *L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Verona, ciclo XXI, relatore E.M. Dal Pozzolo, 2010.
- J. GRABSKI-J. WOLAŃSKA, *The Portrait of Caterina Cornaro in Lorenzo Lotto's Adoration of the Christ Child in the National Museum in Cracow*, in «Artibus et historiae», 61, 2010, pp. 191-208.
- C. HOPE, *Andrea Mantegna nelle Vite vasariane*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Convegno internazionale di studi (Padova-Verona.Mantova, 8-10 novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro, 2 voll., Firenze 2010, I, pp. 3-13.
- Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, Atti del convegno (Firenze, 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010.
- S. MALAGUZZI, *Piero di Cosimo*, Firenze 2010.
- Man, Myth, and Sensual Pleasure. Jan Gossart's Renaissance*, Catalogo della mostra (New

York, Metropolitan Museum of Art-Londra, National Gallery, 2010-2011), a cura di M.W. Ainsworth, S. Alsteens, N.M. Orenstein, New Haven-London 2010.

Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.

S. PASTI, *L'ascesa dei Medici e i ritratti come celebrazione del potere*, in C. STRINATI, *Bronzino*, Roma 2010, pp. 83-120.

A. POLATI, *Il Cavalier Carlo Ridolfi (1594-1658). La vita e l'opera pittorica*, Vicenza 2010.

Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 2010), a cura di R. Gennaioli, Livorno 2010.

D. RADINI TEDESCHI, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma. La vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, Subiaco 2010.

C. STRINATI, *Bronzino*, Roma 2010.

A. TARTUFERI, *I Pollaiuolo. La pittura*, Milano 2010.

2011

C. ACIDINI, *Michelangelo, anni e fatti romani*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 2011-2012), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2011, pp. 68-77.

Artemisia Gentileschi. Storia di una passione, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 2011-2012), a cura di R. Contini, F. Solinas, Milano 2011.

G. BECATTI, *L'incendio di Borgo: iconografia delle antichità. Precisazioni sulla terza Stanza di Raffaello in Vaticano*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 2, 2011, pp. 9-28.

B.L. BROWN, *Travellers on the rocky road to Paradise: Jacopo Bassano's Flight into Egypt*, in «Artibus et historiae», 32, 2011, 64, pp. 193-219.

CARLA CERATI, *Volti e corpi di Caravaggio. La natura dei modelli*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato-Sant'Ivo alla Sapienza 2011), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 137-142.

Collezione Borromeo. La Galleria dei quadri dell'Isola Bella, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

E. DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, Treviso 2011.

- E. DEZUANNI, *Lorenzo Lotto: sentimento e modernità*, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 195-203.
- M. DI SIVO, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato-Sant'Ivo alla Sapienza 2011), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 90-108.
- A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari. La fabrique de l'allégorie: culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Firenze 2001.
- Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, Catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2011), a cura di A. Cecchi, Milano 2011.
- Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 2011-2012), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2011.
- Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino: dipinti dall'Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei civici di Pavia*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 2011), a cura di T. Kustodieva, S. Zatti, Roma 2011.
- Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.
- C. LUCAS FIORATO, *Giuditta o la politica delle ombre. Sulla fruizione figurativo-letteraria del Liber Iudith nel Rinascimento*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni e riscritture*, Atti del seminario di studio (Padova, 10-11 dicembre 2007), a cura di L. Borsetto, Padova 2011, pp. 35-61.
- M. LUCCO, *Antonello da Messina*, Milano 2011.
- A. OLIVIERI, *Mitologia e ideologia religiosa nel Cinquecento: Giuditta. L'influenza di Erasmo*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni e riscritture*, Atti del seminario di studio (Padova, 10-11 dicembre 2007), a cura di L. Borsetto, Padova 2011, pp. 1-10.
- E. PANOFSKY, *La scultura funeraria. Dall'antico Egitto a Bernini*, a cura di P. Conte, Torino 2011 (ed. orig. London 1964).
- G. PERETTI, «Redemita tempora lauro». *Studio di iconografia veronese del XVI secolo*, in «Verona Illustrata», 24, 2011, pp. 29-39.
- R. PREIMESBERGER, "The face that is known draws the eyes of all spectators... *Leon Battista Alberti on the impact of the face in a painting*", in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, Catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum-New York, Metropolitan

museum of Art 2011-2012), a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New Haven-London 2011, pp. 77-84.

V. SALMASO, *Figure di Giuditta nella Liberata*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni e riscritture*, Atti del seminario di studio (Padova, 10-11 dicembre 2007), a cura di L. Borsetto, Padova 2011, pp. 63-74.

S. STALLINI, *Giuditta sulla scena figurativa del Quattrocento. Donatello, Lucrezia Tornabuoni e l'anonimo della Devota Rappresentazione di Iudith Hebrea*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni e riscritture*, Atti del seminario di studio (Padova, 10-11 dicembre 2007), a cura di L. Borsetto, Padova 2011, pp. 11-34.

C. STRINATI, *Raphael*, Paris 2011.

The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini, Catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum-New York, Metropolitan museum of Art, 2011-2012), a cura di K. Christiansen e S. Weppelmann, New Haven-London 2011.

S. WEPPELMANN, *Some thoughts on likeness in Italian early Renaissance portraits*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, Catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum-New York, Metropolitan museum of Art, 2011-2012), a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New Haven-London 2011, pp. 64-76.

A. ZUCCARI, *Raffaello a Roma: le grandi imprese pittoriche*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 2011-2012), a cura di M.G. Bernardini e M. Bussagli, Milano 2011, pp. 52-67.

2012

A. ARCANGELI, *Il ritratto e i miti dell'individualismo*, in *Il ritratto e l'élite: il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, a cura di L. Olivato e A. Zamperini, Rovereto 2012, pp. 11-20.
Brera mai vista: Girolamo Mazzola Bedoli e il San Tommaso di Brera, Catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 2012), a cura di E. Daffra, Milano 2012.

L. BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco e scrittura*, Napoli 2012.

P. COSENTINO, *Sulle orme del Tasso: l'epopea eroica di Giuditta nel '600*, in *Le donne della bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del convegno (Verona, 2009), a cura di R. Gorris Camos, Fasano 2012, pp. 371-390.

E. DAFFRA, *"Bene scripsisti de me Thoma". Girolamo Mazzola Bedoli e il San Tommaso di*

Brera, in *Brera mai vista: Girolamo Mazzola Bedoli e il San Tommaso di Brera*, Catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 2012), a cura di E. Daffra, Milano 2012, pp. 11-47.

F. DEL TORRE SCHEUCH, *Volti veneziani. I ritratti di Jacopo Tintoretto*, in *Tintoretto*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2012), a cura di V. Sgarbi, Milano 2012, pp. 157-163.

G. ERICANI, *Ritratto letterario, ritratto ideale e ritratto reale tra l'Emilia e Venezia ai primi del Cinquecento*, in *Tempo e ritratto. La memoria e l'immagine dal Rinascimento a oggi*, Padova 2012, pp. 43-58.

A. GENTILI, *Tintoretto. Ritratti, miti, storie*, Firenze 2012.

T. HENRY-P. JOANNIDES, *Rafael y su taller entre 1513 y 1525*, in *El último Rafael*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012), Madrid 2012, pp. 17-85.

T. MONTANARI, *Il Barocco*, Torino 2012.

E. REFINI, "Con bel parlar". *Il fascino ambiguo di Giuditta figura eloquentiae tra Petrarca e Possevino*, in *Le donne della bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del convegno (Verona, 2009), a cura di R. Gorris Camos, Fasano 2012, pp. 275-286.

C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, P. Procaccioli, Torino 2012.

P. PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, Milano 2012.

Tintoretto, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2012), a cura di V. Sgarbi, Milano 2012.

Tiziano e la nascita del paesaggio moderno, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 2012), a cura di M. Lucco, Milano 2012.

V. VANNUCCI, *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma 2012.

C. VIRDIS LIMENTANI, *Simulazioni e simulacri*, in *Tempo e ritratto. La memoria e l'immagine dal Rinascimento a oggi*, Padova 2012, pp. 9-27.

A. ZAMPERINI, *In competizione con l'antico e la natura: il ritratto a Verona nel Quattro e Cinquecento*, in *Il ritratto e l'élite: il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, a cura di L. Olivato e A. Zamperini, Rovereto 2012, pp. 21-69.

EAD., *Paolo Veronese a san Bernardino a Verona*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», 262, IX, 2012, 2 (fasc. I), pp. 211-244.

2013

L. BOLZONI, *I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà,

- 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 210-217.
- S.J. CAMPBELL, *Pietro Bembo e il ritratto del Rinascimento*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 158-167.
- Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, a cura di A.G. De Marchi, Cinisello Balsamo (MI) 2013.
- P. COSENTINO, *Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)*, in «Between», rivista on-line, III, 2013, 5, pp. 1-14.
- F. DA CAROLIS, *Il Libro di spese diverse: le vicende critiche e la sua funzione*, in *Un maestro del Rinascimento: Lorenzo Lotto nelle Marche*, Catalogo della mostra (Venaria Reale 2013), a cura di G. Barucca, Torino 2013, pp. 47-53.
- A.R. DE KOOMEN, *The Self-Portrait 'En Décapité': Interpreting Artistic Self-Insertion*, in *Disembodied heads in Medieval and Early Modern culture*, a cura di C. Santing, B. Baert, A. Traninger, Leinden-Boston 2013, pp. 191-221.
- Europeum*, a cura di J. Walek, D. Dec, Cracovia 2013.
- M. FAINI, *La tradizione del poema sacro nel Cinquecento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. V. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Melli, M. Sipione, Brescia, 2013, pp. 591-608.
- M. FALOMIR, *Tiziano, Jacopo Bassano and the Purification of the Temple*, in «Artibus et Historiae», 67, XXXIV, 2013, pp. 275-284.
- N.E. LAND, *A concise history of the tale of Michelangelo and Biagio da Cesena*, in «Notes in the History of Art», 32, 2013, 4, pp. 15-19.
- Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, a cura di M. Molteni, P. Artoni, Treviso 2013.
- T. MCCALL, *Brilliant bodies. Material culture and the adornment of men in North Italy's Quattrocento Courts*, in «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 16, 1/2, 2013, pp. 445-490.
- M. MOLTENI, *Per l'iconografia cinquecentesca di Caterina Cornaro*, in *Caterina Cornaro: last queen of Cyprus and daughter of Venice*, Atti della conferenza (Venezia 2010), a cura di C. Syndikus, S. Rogge, Munster 2013, pp. 11-31.
- M. MOLTENI, «*Per sito, costumi et altre parti*» molto simile a Firenze: *Verona e Vasari*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, a cura di M. Molteni e P. Artoni, Treviso 2013, pp. 11-28.
- T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma 2013.
- E. REFINI, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, in «Italian Studies», 68, 2013, 1, pp. 78-98.

Tiziano, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 2013), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2013.

A. ZAMPERINI, *Vasari e i committenti veronesi: il lungo periodo di un'élite*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, a cura di M. Molteni e P. Artoni, Treviso 2013, pp. 29-42.

2014

B. AIKEMA, *Pictor religiosus*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 2014), a cura di P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, pp. 241-254.

A. ANGELINI, *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il 'Ritratto di Luca Pacioli e di Guidubaldo da Montefeltro' del Museo di Capodimonte*, in «Prospettiva», 146/147, 2014, pp. 126-149.

Antico e moderno, acquisizioni e donazioni per la storia di Bologna (2001-2013), a cura di A. Mazza, Bologna 2014.

Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560), Catalogo della mostra (Firenze, 2014), a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014.

Bernardino Luini e i suoi figli, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2014), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014.

E. CARRARA, *Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze di Cosimo I*, in «Annali di storia di Firenze», IX, 2014, pp. 35-55.

A. CHERUBINI, *Nato sotto una buona stella. Pensieri sull'iconografia militare e civile di Cosimo I nei ritratti di Bandinelli, Del Bronzino e di Vasari*, in *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)*, Catalogo della mostra (Firenze, 2014), a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 230-243.

A. DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino (Cremona) 2014.

Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 2014), a cura di V. Farinella, L. Camerlengo e F. de Gramatica, Cinisello Balsamo (Milano) 2014.

L. FREEDMAN, *L'Autoritratto disegnato di Tiziano quale dimostrazione della sua arte*, in *Tiziano. Un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 2014), a cura di A. Bellieni, Venezia 2014, pp. 11-67.

J. GRAHAM, *Amorous passions: Vasari's legend of Fra Filippo Lippi in the art and poetry of the Nineteenth century*, in «Studi di Memofonte», rivista on-line, 14, 2014, pp. 187-210.

- J. HALL, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino 2014.
- Jacopo Ligozzi «pittore universalissimo», Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 2014), a cura di A. Cecchi, L. Conigliello, M. Faietti, Firenze 2014.
- I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale. 1450-1530*, a cura di S. Padovani, Firenze 2014.
- S. MASON, *La "presenza" dei committenti nei dipinti di Paolo Veronese*, in Paolo Veronese. *L'illusione della realtà*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 2014), a cura di P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, pp. 153-163.
- G. MORIANI, *Le fastose Cene di Paolo Veronese nella Venezia del Cinquecento*, Crocetta del Montello (TV) 2014.
- T. MOZZATI, «Dicendo come scultore non lo meritassi»: ritratto, autoritratto e conformismo sociale nella carriera di Baccio Bandinelli, in Baccio Bandinelli, *scultore e maestro (1493-1560)*, Catalogo della mostra (Firenze, 2014), a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 453-469.
- Paolo Veronese. *L'illusione della realtà*, Catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 2014), a cura di P. Marini, B. Aikema, Milano 2014.
- A. PATTANARO, *Ritratti di principi, condottieri, umanisti e cortigiani*, in Dosso Dossi. *Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 2014), a cura di V. Farinella, L. Camerlengo, F. de Gramatica, Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 107-117.
- Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, 2 voll., I (Secoli XII-XVI), a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragna, Venezia 2014.
- A. POLATI, *Da Ridolfi a Boschini: il contesto, le strategie e il pubblico*, in Marco Boschini. *L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 2014), a cura di E. Dal Pozzolo, P. Bertelli, Treviso 2014, pp. 176-189.
- M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 2014 (ed. orig. Firenze 1930).
- X.F. SALOMON, *Veronese*, Catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 2014), Londra 2014.
- V. SGARBI, *Il dolce martirio di San Sebastiano tra tormento ed estasi*, in San Sebastiano. *Bellezza e integrità nell'arte tra Quattrocento e Seicento*, Catalogo della mostra (Castello di Mirandola, San Secondo di Pinerolo, 2014-2015), a cura di V. Sgarbi, A. D'Amico, Milano 2014, pp. 13-23.
- J. WOODS-MARSDEN, *Le autorappresentazioni di Tiziano*, in Tiziano. *Un autoritratto*.

Problemi di autografia nella grafica tizianesca, Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 2014), a cura di A. Bellieni, Venezia 2014, pp. 87-117.

D. ZARU, *Art and observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their artists (1391-ca. 1545)*, Roma 2014.

2015

L. ATTARDI, *L'allegoria della Bellezza. Le mezze figure femminili. Il Ritratto di donna detta "La Bella" di Madrid*, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea 2015) a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015, pp. 161-181.

A. BANTI, *Artemisia*, Milano 2015 (ed. orig. Firenze 1947).

M. CAPELLA, *Iacopo Palma e la moda italiana del Rinascimento*, Bergamo 2015.

E. CARRARA, *Reconsidering the authorship of the Lives. Some observations and methodological questions on Vasari as a writer*, in «Studi di Memofonte», rivista on-line, 15, 2015, pp. 53-75.

E. CASTELNUOVO, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, a cura di F. Crivello, M. Tomasi, Torino 2015.

P. COSENTINO, *L'invettiva misogina: dal Corbaccio agli scritti libertini del '600*, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Atti del convegno (Roma, Fondazione Marco Besso, 16 aprile 2015), a cura di G. Crimi, C. Spila, Roma 2015, pp. 29-49.

F. DE CAROLIS, *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel Libro di spese diverse. Casi di studio e spunti per una ricerca*, in *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in Area Adriatica. Esempi e vicende*, Atti della giornata di studio (Loreto, Museo-Antico Tesoro della Santa Casa, 22 giugno 2013), a cura di D. Frapicini e V. Punzi, Camerino 2015, pp. 65-93.

A. DONATI, *"... la finse per Maddalena" Il quadro della Galleria Doria Pamphilij alla luce dei primi anni di Caravaggio a Roma*, in *Caravaggio e il suo tempo*, Catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 2015-2016), a cura di V. Sgarbi, A. D'Amico, San Secondo di Pinerolo (Torino) 2015, pp. 29-46.

M. FAINI, *La figura di David nei poemi biblici italiani tra Cinque e Settecento*, in *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di E. Boillet, S. Cavicchioli, P.A. Mellet, Ginevra 2015, pp. 363-408.

B. FANINI, *Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine*, in «Studi di Memofonte», rivista on-line, 15, 2015, pp. 91-108.

A.L. GENOVESE, *La tomba del divino Raffaello*, Roma 2015.

Les figures de David à la Renaissance, a cura di E. Boillet, S. Cavicchioli, P.A. Mellet, Ginevra 2015

C. MOLINARI, *I mille volti di Salomè*, Imola 2015.

Palma. Lo sguardo della bellezza, Catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea 2015) a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015.

A. PAOLUCCI, *Raffaello da Urbino a Roma*, in *Raffaello e il sole delle arti*, Catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 2015-2016), a cura di G. Barucca, S. Ferino Pagden, Cinisello Balsamo (Milano) 2015, pp. 15-33.

O. PICCOLO, *Tra idealismo e intensità emotiva. La rappresentazione del femminile in Palma riletta in manoscritti inediti*, in *Palma. L'invenzione della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea 2015) a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015, pp. 35-47.

P. RAGIONIERI, *Il David di Michelangelo come simbolo delle più alte virtù civili*, in *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di E. Boillet, S. Cavicchioli, P.A. Mellet, Ginevra 2015, pp. 51-65.

A. SIEKIERA, *Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina*, in «Studi di Memofonte», rivista on-line, 15, 2015, pp. 109-119.

Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano. Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 2015-2016), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano 2015.

2016

Artemisia Gentileschi e il suo tempo, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi-Museo 2016-2017), a cura di F. Baldassari, M.B. De Ruggieri, Milano 2016.

H. BORGGREFE, *Titian's Ecce Homo in Vienna – a venetian spy story*, in «Studi Tizianeschi», IX, 2016, pp. 36-47.

F. CORTESI BOSCO, *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento. Lotto, Dürer, Giorgione*, Padova 2016.

A. DE MARCHI, *Le milizie tebane e altri affreschi ritrovati in Santa Maria Novella: una traccia per Bruno di Giovanni?*, in *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, a cura di A. Bisceglia, Firenze 2016, pp. 97-122.

S. FACCHINETTI, *Allegorical portraits*, in *In the age of Giorgione*, Catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts 2016), a cura di S. Facchinetti, A. Galansino, Londra 2016, pp. 128-133.

- M. FIRPO-F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016.
- B. FORESTI, Il Giudizio Universale, l'Inferno e gli Evangelisti di *Pietro Pancotto: dall'ombra di un portico, alla luce di un'interpretazione*, in *Mort suit l'homme pas à pas*, Atti del XII congresso internazionale Dances Macabres (Troyes, 25-28 maggio 2016), a cura di A. Benucci, M.-D. Leclerc, A. Robert, Reims 2016, pp. 78-91.
- P. HUMFREY, *Pietro degli Ingannati as a painter of mythologies*, in «Arte Veneta», 73, 2016, pp. 162-167.
- T. MONTANARI, *Deposizioni: Caravaggio guarda Donatello*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi, L. Massimo Barbero, Venezia 2016, pp. 217-221.
- ID., *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016.
- A. NOVA, *Vasari e il ritratto*, in «Horti Hesperidum», VI, 2016, 1, pp. 116-177.
- A. POLATI, *Nel cantiere delle Maraviglie dell'arte. Genesi, contesti e peripezie delle Vite di Carlo Ridolfi (1648)*, tesi di dottorato in Beni Culturali e Territorio (XXVII ciclo), a.a. 2015-16, tutor B. Aikema, Verona 2016.
- R. e M. WITTKOVER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 2016 (ed. orig. 1963).

2017

- F. BURANELLI, *La Madonna del Pintoricchio e il ritratto di Giulia Farnese: la fine di un mito*, in *Pintoricchio pittore dei Borgia. Il mistero svelato di Giulia Farnese*, Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli 2017), a cura di C. Acidini, F. Buranelli. C. La Malfa, C. Strinati, Roma 2017, pp. 101-119.
- La Maddalena tra peccato e penitenza*, Catalogo della mostra (Loreto, Museo-Antico Tesoro della Santa Casa 2017), a cura di V. Sgarbi e S. Papetti, Cinisello Balsamo (Milano) 2017.
- Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse*, introduzione, commento e apparati di F. De Carolis, Trieste 2017.
- Pintoricchio pittore dei Borgia. Il mistero svelato di Giulia Farnese*, Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli 2017), a cura di C. Acidini, F. Buranelli. C. La Malfa, C. Strinati, Roma 2017.

2018

- J. CHIPPS SMITH, *Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso*, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2018), a cura di B. Aikema, A.J. Martin, Milano 2018, pp. 57-65.

A. COSMA, *La memoria di un guerriero. Paris Bordon e la pala di Lovere*, in «Venezia Cinquecento», XXV, 2018, 50, pp. 115-159.

E. DAL POZZOLO, *Three portraits of Lorenzo*, in *Lorenzo Lotto. Retratos*, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado–London, National Gallery, 2018-2019), a cura di M. Falomir, E. Dal Pozzolo, Madrid 2018, pp. 43-61.

A. DELLA LATTA, *Come Apelle: memorie dell'antico in alcune firme di Dürer*, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2018), a cura di B. Aikema, A.J. Martin, Milano 2018, pp. 95-99.

P. HUMFREY, *Lorenzo Lotto: Portraits*, in «The Burlington Magazine», 160, 2018, 1385, pp. 669-672.

L'eterno e il tempo tra Michelangelo e Caravaggio, Catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2018), a cura di A. Paolucci, A. Bacchi, D. Benati, P. Refice, U. Tramonti, Cinisello Balsamo (Milano) 2018.

Lorenzo Lotto. Retratos, Catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado–London, National Gallery, 2018-2019), a cura di M. Falomir, E. Dal Pozzolo, Madrid 2018.

Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo, a cura di P. Marini, G. Peretti, E. Napione, Cinisello Balsamo (Milano) 2018.

M.C. PASSONI, *Circolazione di modelli tra Venezia e Brescia. Il ritratto*, in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, Catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 2018), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo (Milano 2018), pp. 142-147.

Tintoretto, 1519-1594, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale-Washington, National Gallery of Art 2018-2019), a cura di R. Echols, F. Ilchman, Venezia 2018.

Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia, Catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 2018), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo (Milano 2018).

2019

V. CASTEGNARO, *Tra volti nascosti e intenzioni manifeste. Attorno ai criptoritratti di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. Retratos*, Atti del convegno internazionale di studi (Madrid, Museo del Prado, 24-25 settembre 2018), a cura di E. Dal Pozzolo, M. Falomir, ed. Brepols, Madrid, c.s.

Fonti della letteratura artistica

1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642.

1845-1847

F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua* [Firenze 1681-1728], a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze 1845-1847.

1878-1885

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [Firenze 1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

1892

Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17, contenente Notizie sopra l'Arte degli Antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritta da Anonimo fiorentino, a cura di C. Frey, Berlino 1892.

Il libro di Antonio Billi, esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze, a cura di C. Frey, Berlino 1892.

1896

Venti Vite d'artista di Giovan Battista Gelli, a cura di G. Mancini, Firenze 1896.

1965

C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [Venezia 1648], a cura di D. von Hadeln, Berlin-Roma 1965 (rist. anast. ed. Berlino 1914-1924).

1976

G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Roma 1672], a cura di E. Borea e G. Previtali, Torino 1976.

1990

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino* [Firenze 1550], a cura di L. Bellosi, A. Rossi e G. Previtali, 2 voll., Torino 1990.

1991

Il libro di Antonio Billi, a cura di F. Benedettucci, Anzio (Roma) 1991.

2004

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [Bologna 1678], a cura di G. Zanotti, ristampa dell'edizione Bologna 1841, 2 voll., Bologna 2004.

2009

G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Roma, 1672], a cura di E. Borea e G. Previtali, con una postfazione di T. Montanari, 2. voll., Torino 2009.