

Pietro Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) su Sansovino, Tintoretto e Tiziano

M. C. Brouwer

9854258

Tesi di laurea, dipartimento di italianistica

Università di Utrecht

Relatore: Prof. Dr. Harald Hendrix

Gennaio 2005

Premessa

Il mio interesse per l'Aretino è sorto durante un corso sul Rinascimento di Hans von Santen, il quale ha attirato la mia attenzione sul discorso inaugurale di Harald Hendrix (2002) in cui parlava con entusiasmo dell'Aretino. Durante un colloquio avuto in seguito con Harald Hendrix, egli mi indicò l'opera importante di Pertile e Camesasca (un'antologia delle lettere dell'Aretino sull'arte figurativa del Cinquecento) che ha avuto un ruolo molto importante nell'opinione degli studiosi nei confronti dell'Aretino.

Per me è stato un tema interessante perché ho studiato pittura all'istituto d'arte ad Arnhem. Ma c'era un problema; l'arte era troppo oggetto della mia attenzione, dunque la lettura ha richiesto moltissimo tempo. Ma alla fine ci sono riuscita.

Riet Brouwer

Utrecht, gennaio 2005

Indice

1. Introduzione	4
2. Pietro Aretino e le arti figurative	
<i>Iniziazione alla lettura, scrittura e pittura</i>	9
<i>Il polemista più temuto di Roma</i>	9
<i>In cerca di un nuovo protettore</i>	12
<i>Tiziano, Sansovino e Tintoretto</i>	15
<i>La sua pessima reputazione: la vita privata, i Ragionamenti</i>	19
3. Le <i>Lettere</i> come opera d'arte	
<i>L'invenzione</i>	24
<i>Lettere sull'arte (1957)</i>	25
4. Pietro Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957)	
<i>Presentazione della ricerca</i>	30
4.1 Iacopo Tatti detto il Sansovino	
<i>Cenni biografici</i>	31
<i>Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) sul Sansovino</i>	32
<i>Riassunto dei risultati</i>	44
4.2 Iacopo Robusti detto il Tintoretto	
<i>Cenni biografici</i>	45
<i>Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) sul Tintoretto</i>	46
<i>Riassunto dei risultati</i>	58
4.3 Tiziano Vecellio	
<i>Cenni biografici</i>	59
<i>Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) su Tiziano</i>	60
<i>Riassunto dei risultati</i>	77
5. Conclusione	79
Bibliografia	83

1. Introduzione

Qui giace l'Aretin, poeta toscano:
Di tutti disse mal, fuorché di Christo,
scusandosi col dir: "Non lo conosco".

Da oltre quattrocento anni il famoso epitaffio attribuito a Paolo Giovio che definisce la figura e l'opera di Pietro Aretino accompagna la fama dello scrittore. Per molti, conoscitori della letteratura, ma non solo questi, 'Pietro Aretino è ancora soltanto il pornografo, l'infame scrittore osceno e dissoluto'.¹ Eppure è noto anche un altro Aretino e un famoso detto dice: "ecco il flagello de' principi, il divin Pietro Aretino", la nota espressiva di Ludovico Ariosto nel suo catalogo del XLVI canto dell'*Orlando furioso*. Secondo Enrico Malato 'tra i due giudizi estremi e diametralmente opposti dell'apologia e della denigrazione, il secondo ha attratto sempre i più numerosi e più autorevoli consensi'.²

Già durante la sua vita, ma soprattutto dopo la morte dell'Aretino molti nemici pubblicano opere di oltraggio contro di lui. Per esempio Francesco Berni e Niccolò Franco, Anton Francesco Doni e l'anonimo autore della *Vita di Pietro Aretino*, poi attribuita a Fortunio Spira.³ A ciò si aggiunge che nel 1558 tutta l'opera di Aretino, non escluse le opere sacre, fu condannata all'*Indice dei libri proibiti*; tutto considerato, la politica di rigore della chiesa cattolica dopo il Concilio di Trento non era favorevole all'opera di Aretino. Le edizioni originali aretinesche sono una straordinaria rarità, mentre le opere aretiniane non sono del tutto scomparse. C'erano eccezioni, per esempio i sei volumi delle *Lettere*, pubblicati a Parigi nel 1609, le opere stampate sotto il nome anagrammatico di Partenio Etiro e le opere pubblicate sotto il nome d'altri autori o anonime. Le edizioni cinque- seicentesche delle *Sei giornate*, le cosiddette opere licenziose, furono stampate a Parigi e a Londra solo nel 1584 (sotto il nome fittizio di Bengodi), nel 1586 a Torino (in realtà Venezia,

¹ Enrico Malato, 'Gli studi su Pietro Aretino negli ultimi cinquant'anni', in: *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita*, tomo II, Roma, Salerno Editrice, 1995, 1127-1128.

Johannes Höfle, *Pietro Aretinos Werk*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1969, 7.

² Malato 1995, 1127-1128.

³ *Ibidem*, 1129.

Marcolini), nel 1660 a Cosmopoli (*id est* Amsterdam o Leida, presso gli Elzevier).⁴ Secondo lo studioso Giuliano Innamorati il nome dell'Aretino 'fu sottratto alla sua legittima portata letteraria e consegnato alla morale come termine tecnico di ogni prevaricazione ferina e d'ogni sfida irriverente e blasfema alle armoniche leggi della socialità'.⁵ Nella metà del Settecento l'Aretino era caduto in completo e oscurante disuso.

Nel 1741, invece, uscì la prima edizione dello studio biografico-critico di Gian Maria Mazzuchelli⁶ e dunque l'Aretino era tutt'altro che dimenticato. Lo studioso Larivaille lo etichetta come un'opera molto importante ancora oggi.⁷ L'Innamorati, nel 1957, ha detto che la *Vita di Pietro Aretino* di Mazzuchelli provocò 'un certo nuovo interesse per la figura dell'Aretino, ma pur tutto esteriore e tale da non fruttare né approfondimenti di studio, né una rinnovata curiosità di lettura'.⁸ Ecco, la biografia mazzuchelliana influenzò i lavori dei critici successivi e purtroppo essa ha avuto come primo effetto di rafforzare ulteriormente la reputazione d'infamia. Perché? Nella sua biografia il Mazzuchelli raccolse tutte le informazioni sull'Aretino e non solo tutta la verità, ma anche le notizie discutibili e in questa maniera furono messe in giro delle chiacchiere sull'Aretino che divennero di dominio ad un grande pubblico.⁹ Nonostante le buone intenzioni del Mazzuchelli, alla fine la *Vita* ha contribuito alla diffusione degli aneddoti sull'Aretino. Tutti quelli che volevano scrivere una cosa sullo scrittore, hanno trovato qualcosa di loro gradimento nella biografia.¹⁰

Un esempio di questa cattiva abitudine è la biografia del francese Philarète Chasles del 1834. In quest'opera le chiacchiere sull'Aretino erano accentuate dal Chasles senza riferimenti alla sua fonte (la biografia del Mazzuchelli) e dunque la leggenda sullo scrittore diventava più colorita. Anche Francesco De Sanctis, uno studioso di grand'autorità, non sapeva niente delle critiche sul lavoro del francese, afferma il Larivaille nelle sue parole 'vittima di una duplice frode'.¹¹ De Sanctis fece attenzione all'Aretino nella sua *Storia della letteratura* e la sua informazione veniva dal lavoro del Chasles. De Sanctis scrisse tra l'altro che

⁴ Paul Larivaille, 'Pietro Aretino tra infrazione e censura', in: *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita*, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1995, 5-7.

⁵ Giuliano Innamorati, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957, 17.

⁶ Gian Maria Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino*, Padova, Comino, 1741.

⁷ Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 1997, 367.

⁸ Innamorati 1957, 26.

⁹ Larivaille 1997, 368.

¹⁰ Innamorati 1957, 28.

¹¹ Larivaille 1997, 368-369.

Pietro, come uomo, è un personaggio importante, il cui studio ci tira ben addentro ne' misteri della società italiana, della quale era immagine, in quella sua mescolanza di depravazione morale, di forma intellettuale e di sentimento artistico. Ma non è meno importante come scrittore.¹²

E in un altro passaggio della *Storia*:

e di tanto nome non rimase nulla. Le sue opere poco poi furono dimenticate, la sua memoria è infame.¹³

L'ipotesi di De Sanctis sembra credibile perché nella grand'antologia scolastica *I classici italiani*¹⁴ del 1940 l'Aretino non è presente.¹⁵ La domanda è: Aretino è caduto nell'oblio? No, perché da circa trenta anni c'è un rinnovato interesse per le sue qualità di scrittore.¹⁶ Il Larivaille nota che 'convinto anch'io, per dirla con Arturo Graf¹⁷, "che egli non merita poi tutta l'infamia che gli hanno caricato addosso" ' e 'non vuole che gli si accusasse di imboccare nuovamente la vecchia, infida, strada della riabilitazione in cui più d'uno si è in passato impantanato.' Poi dice che lo scrittore 'non fu peraltro uno stinco di santo e [...] non mancano né nei documenti del tempo, né nelle sue opere gli indizi indubitabili di una personalità e di una vita affatto ineccepibili.'¹⁸

Per quanto riguarda la reputazione d'infamia dell'Aretino, la sua vita lussuriosa, la sua maldicenza e la sua abitudine di ricattare erano note a tutti. Il suo nome non fu tristemente famoso solo durante la sua vita e dopo la sua morte, ma anche nei secoli successivi. In tutta la sua vita professionale, l'Aretino diede prova della vivacità della sua lingua, all'inizio della sua carriera con la *Farza (Farsa)*

¹² Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Luigi Russo, vol. II, Milano, Feltrinelli, 1956, 177-178.

¹³ Ibidem, 172.

¹⁴ Luigi Russo, *I classici italiani*, Firenze, Sansoni, 1940.

¹⁵ Malato 1995, 1136.

¹⁶ Larivaille 1995, 5.

¹⁷ Citazione dello studioso e critico Arturo Graf. Scrisse queste parole a Vittorio Mendl, il 7 luglio 1886, citato in: Innamorati 1957, 48, nota 67.

¹⁸ Larivaille 1995, 9.

un'opera romana negli anni 1519-1521, poi con le pasquinate per il conclave d'Adriano VI e i pronostici, ma anche con molte delle sue lettere.¹⁹

Le parole del De Sanctis nel suo libro *Storia della letteratura* 'Ma non è meno importante come scrittore [e] tanto nome non rimase nulla. Le sue opere poco poi furono dimenticate, la sua memoria è infame', sono in contrasto con quelli di altri studiosi. Innamorati notò che l'autore Appiano Buonafeda da Comacchio nel *Ritratti poetici storici e critici di vari uomini di lettere* (Venezia, 1760) scrisse: 'Coloro che hanno avuto il coraggio di leggere le Opere dell'Aretino (le quali protesto di non aver mai lette e non saprei consigliarne la lettura a persona costumata) assicurano che scrisse anche delle tragedie' e Innamorati continuò 'l'atteggiamento di Buonafede testimonia il suo coraggio'.²⁰ Lo studioso G.B. Corniani, nella sua opera *I secoli della letteratura italiana dopo il suo Risorgimento* (Brescia, 1804-1806) richiamò la attenzione sulla competenza dell'Aretino per le arti figurative e in più concluse: 'in questa pittura di penna non tralucono vividi lampi di genio?'.²¹ Benché poche, si trovano anche parole d'apprezzamento per l'Aretino.

Nel 1957 furono pubblicate le *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* di Fidenzio Pertile e Ettore Camesasca²² e quest'opera mostra che l'Aretino non è tutt'altro che dimenticato ma che è perfino ritenuto molto importante come critico e promotore dell'arte figurativa.²³ Gli autori giudicano con benevolenza l'Aretino e rilevano le qualità dello scrittore, dedicando meno attenzione alla sua "memoria infame". L'ultima notizia è molto interessante e per questo vorrei esaminare se e in quale modo lo scrittore a partire da questo punto viene presentato nella storiografia artistica recente, dunque dopo il 1957. E soprattutto vorrei sapere come viene presentato l'Aretino nei libri d'arte figurativa dopo la pubblicazione delle *Lettere sull'arte*. Con ciò accerterò se la sua "memoria infame" è rilevante per i critici dell'arte. In altre parole, i critici fanno riferimenti alla sua fama negativa? È ancora importante la sua reputazione compromessa dagli scandali nei loro libri sull'arte figurativa di Sansovino, Tintoretto e Tiziano? Questi artisti non furono solo amici dello scrittore, ma lui scrisse molto sulla loro arte e dunque nelle lettere si trova molta informazione su questi contemporanei.

¹⁹ Larivaille 1995, 9-11.

²⁰ Innamorati 1957, 20.

²¹ Ibidem, 29 (corsivo dell'autore).

²² Fidenzio Pertile, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, a cura di Ettore Camesasca, 3 volumi in 4 tomi, Milano, Edizioni del Milione, 1957-1960.

²³ Ibidem, I, 7-9.

In breve, nel secondo capitolo racconterò la biografia dell'Aretino e il suo legame con Sansovino, Tintoretto e Tiziano, nel terzo parlerò delle lettere dell'Aretino e sull'importanza dell'edizione *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca, nel quarto analizzerò gli studi su Sansovino, Tintoretto e Tiziano. Alla fine di ogni paragrafo formulerò una conclusione. Il quinto capitolo è la conclusione e alla fine la bibliografia.

2. Pietro Aretino e le arti figurative

Iniziazione alla lettura, scrittura e pittura

Pietro Aretino nacque ad Arezzo il 20 aprile 1492. Con i suoi genitori (il padre Luca Buta, un calzolaio, e la madre Margherita Bonci) e le sue due sorelle abitarono in una casetta vicino al palazzo abitato dalla famiglia del nobile Luigi Bacci. Forse Aretino era un figlio illegittimo di Luigi Bacci, non è molto chiaro, ma in ogni caso Pietro crebbe insieme con i figli di Bacci, particolarmente Francesco, suo coetaneo, con il quale ebbe e mantenne rapporti di fraterna amicizia. Margherita Bonci era sorella di un canonico aretino, Fabiano, e l'altro fratello, Niccolò, era probabilmente docente a Siena.²⁴ Dall'uno e dall'altro dei due zii materni l'Aretino poté ricevere un'iniziazione alla lettura e alla scrittura.²⁵

Nei primi mesi del 1508 Aretino si trovava a Perugia e abbandonò la vicina città natale e il cognome del padre calzolaio: da qui in avanti il suo cognome divenne Aretino. Perugia fu la prima tappa nella formazione e nella vita del giovane Pietro; qui l'Aretino avrebbe studiato poesia e pittura e il risultato fu il lavoro *Opera Nova del Fecundissimo Giovane Pietro Pictore Arretino*, ecc. (1512). L'*Opera nova* demistifica 'il mito invecchiato dell'innocenza culturale dell'Aretino' secondo Larivaille.²⁶

Non è certo quando l'Aretino preferì Roma a Perugia, ma si può presumere che Pietro, primo di partire per Roma, abbia fatto una breve sosta a Siena dove insegnava suo zio Niccolò Bonci. Esiste la possibilità che fosse stato proprio lui a raccomandare suo nipote al banchiere e tesoriere della Chiesa Agostino Chigi (di origine senese) perché l'Aretino intraprendesse la carriera di cortegiano a Roma. Il Chigi lo protesse, in effetti, nei primi tempi del soggiorno romano e lo introdusse nell'ambiente di corte della Roma di Leone X. Dagli ultimi mesi del 1517 in avanti, Pietro risiedette a Roma come *servitore* del Chigi.

Il polemista più temuto di Roma

A Palazzo Chigi si ritrovano gli umanisti e poeti latini dell'accademia di Angelo Colocci. C'erano anche poeti che scrivevano in lingua volgare (ci sono documenti che mostrano legami con l'Aretino) per esempio Claudio Tolomei e Bernardo Accolti

²⁴ Larivaille 1997, 22-24.

²⁵ Ibidem, 11, 19-23.

²⁶ Ibidem, 26-35.

detto il Unico Aretino, e altri come il senese Niccolò Campani, detto lo Strascino e il pittore veneziano Maestro Andrea.²⁷ Di quel periodo ci sono note l'opera *Farsa* dell'anno 1520, certamente aretiniana e *Il Regno de la Morte*: la seconda opera aretiniana ricordata da Lo Strascino nel suo *Lamento* non ci è ancora giunta. Queste opere mostrano già la sua qualità come scrittore e Innamorati dice: 'così si allargava la fama della prontezza e dell'audacia espressiva dell'Aretino'.²⁸ Era dunque molto abile quando si trovava tra persone importanti. L'Aretino fu amico d'artisti come Sebastiano del Piombo, Giovanni da Udine, Raffaello, Jacopo Sansovino, amico di letterati, ma entrava anche in confidenza con diplomatici e politici. In breve, era intimo di tutte le persone alla corte romana.

Secondo Innamorati lo scrittore sviluppava rapidamente 'una fama di mordacità che lo rendeva tanto temuto quanto la simpatia che ispirava lo rendeva caro'.²⁹ Alla corte romana organizzò spettacoli, scrisse versi e sviluppò molte altre attività artistiche e letterarie e di nuovo Innamorati: 'Così le sue reazioni agli eventi ebbero nei momenti migliori, il pregio indubbio della immediatezza e una straordinaria capacità di aderire ai fatti nella loro colorita e difficile corposità'.³⁰ Dunque l'uomo giusto al posto giusto.

Dopo la morte del Chigi nell'aprile 1520, l'Aretino trovò nel cardinale e amico Giulio de' Medici un nuovo protettore. Invece la situazione non migliorò, perché morì Leone X nel 1521 e Pietro, ma anche altre persone che godevano della protezione del papa, temevano il futuro. Per lui, perciò, era un suo amico, il cardinale Giulio, un candidato preferito. Per questo l'Aretino produsse molte pasquinate per aiutare il cardinale menzionato 'a violenta denigrazione degli altri concorrenti alla Sedia papale, che superò in ferocia e brillante sarcasmo' nelle parole di Innamorati.³¹ Con la pasquinata, un componimento satirico in versi o in prosa, per lo più di contenuto politico e antipapale,³² l'Aretino diventava presto un autore con molta influenza e in quel periodo perfino il più importante scrittore nel suo genere.³³

²⁷ Larivaille 1997, 48.

²⁸ Giuliano Innamorati, 'Aretino', in: *Dizionario biografico degli Italiani IV*, Roma, Società grafica romana, 1962, 91. Larivaille 1997, 53.

²⁹ Innamorati 1962, 91.

³⁰ *Ibidem*, 91.

³¹ Larivaille 1997, 64. Innamorati 1962, 91-93.

³² *I grandi dizionari. Dizionario italiano con sinonimi e contrari*, Milano, Garzanti, 1998, 1560.

³³ Larivaille 1997, 64.

La morte improvvisa di Leone X fu rilevante per la carriera di Pietro Aretino. Secondo Larivaille 'uno spartiacque decisivo [...] sia d'uomo che di scrittore.'³⁴ In quel momento la situazione finanziaria della Chiesa era peggiorata di molto nel corso del 1521 e, secondo Larivaille, la morte del papa scatenò una crisi con l'inizio della guerra tra i Francesi, e le truppe imperiali e pontificie.³⁵ Alla fine il conclave votò per l'elezione del fiammingo Adriano VI e dunque il risultato non era una soluzione per l'Aretino: continuò la sua campagna con le pasquinate violente per esprimere il suo risentimento quanto alla scelta del papa.³⁶ Invece, sapeva benissimo che prima che Adriano VI arrivasse a Roma, era meglio partire da Roma per un breve periodo.

La sua assenza da Roma non durò a lungo, perché Adriano VI morì nel settembre 1523 e il nuovo papa diventò il cardinale Giulio de'Medici (Clemente VII). A Roma l'Aretino godeva un'altra volta della protezione del nuovo papa, ma risentiva anche dei pericoli della fama. Nell'anno 1525 la situazione diventò molto pericolosa. L'artista Giulio Romano aveva disegnato delle figure erotiche e a commento l'Aretino scrisse sedici sonetti e con questo suscitò uno scandalo. Alla corte rimaneva Giovan Matteo Giberti, datario di papa e quest'uomo, al primo piano della corte, non gli andava, nelle parole di *Innamorati* 'a tollerare le ingerenze e le spavalderie dell'Aretino'.³⁷ Non è molto chiaro il ruolo dell'Aretino alla corte in quel momento, ma è evidente che c'erano molte tensioni tra il datario e l'Aretino. L'artista Marcantonio Raimondi, l'incisore dei sedici disegni erotici di Giulio Romano, fu messo in carcere dal Giberti e grazie all'intervento dell'Aretino, l'artista fu messo in libertà e secondo *Innamorati* 'ottenne la scarcerazione dell'artista direttamente dal papa.'³⁸

Innamorati: 'questa mossa aretiniana non è solo una prova di solidarietà verso l'amico Raimondi, ma una manovra politica ispirata dalla parte filospagnola della corte contro il filofrancese datario.'³⁹ Per l'Aretino non andava meglio. La notte del 28 luglio di quell'anno (1525) Achille Della Volta, un bolognese al servizio del Giberti fece un attentato alla vita di Pietro. Più tardi il Giberti avrebbe negato che era implicato nell'attentato.⁴⁰ Lo scopo per Giberti non era in linea di principio chiudere la bocca ad uno scrittore osceno: più importante per lui era eliminare l'Aretino come

³⁴ Larivaille 1997, 64.

³⁵ Ibidem, 64-65.

³⁶ *Innamorati* 1962, 92.

³⁷ Ibidem, 92-93.

³⁸ Ibidem, 93.

³⁹ Ibidem, 91-93. Larivaille 1997, 108-112.

⁴⁰ Larivaille 1997, 117.

avversario politico, perciò l'Aretino era molto temuto per le sue pasquinate.⁴¹ Della Volta restò, non solo al suo servizio, godendo della protezione del datario e con lui del papa ma addirittura diventerà più tardi nunzio apostolico. In quei giorni Francesco Berni produsse i suoi versi anti-aretiniani (negli anni trenta nel suo rifacimento dell'*Orlando innamorato* sarà inserito 'qualche attacco infamante contro Aretino, suo nemico di vecchia data').⁴²

In cerca di un nuovo protettore

Il 13 ottobre 1525 l'Aretino, appena rimesso dalle ferite, si trasferì da Roma a Mantova, non godendo più della protezione del papa e perciò costretto ad abbandonare Roma. Non sappiamo se la commedia *La Cortigiana*, che descrive le esperienze dell'Aretino con la corte romana corrotta (1525, stampata nel 1534), abbia contribuito notevolmente alla minaccia dell'Aretino. E *Innamorati* dice: 'non bisogna neanche dimenticare che l'Aretino fu, per di più, in quell'anno, il protettore ufficiale della festa [di Pasquino] e non mancò certo di farsi onore indirizzato ai danni del Giberti.'⁴³ Lo scrittore, all'ultimo, corse al campo dell'amico Giovanni dalle Bande Nere (de' Medici) che si trovava a quel tempo a Mantova. Purtroppo il condottiero e protettore dell'Aretino morì sul finire del novembre 1526 (l'Aretino scrisse di questa morte in una famosa lettera a Francesco degli Albizi) e Pietro rimase a Mantova alla corte di Federico Gonzaga, che scrisse parole di apprezzamento su di lui:

al mondo unico, [...] [che fa] miracoli, et in un mese ha composto tante cose, et versi et prose, che in X anni non le metteriano insieme tutti li ingegni di Italia, [...] optima persona et consumatasi mezza l'età al servizio di doi Papi et con quella affectione et fede che sa ogniuno, et sempre havendo più cara la gloria di Sua Santità che la propria vita.⁴⁴

Il Gonzaga era un protettore probabile per l'Aretino, ma ben presto fu chiaro che non era possibile perché da Roma uscirono proteste e minacce per la protezione data

⁴¹ Hösle 1969, 2: "Über die *Sonetti lussuriosi* entrüstete sich in den zwanziger Jahren des Cinquecento niemand im Ernst. Die capitoli des bei Giberti als Sekretär beschäftigten Francesco Berni mit ihrer burlesken Sexualmetaphorik stehen den Gedichten Aretinos hinsichtlich der Obszönität in nichts nach."

⁴² Larivaille 1997, 161.

⁴³ *Innamorati* 1962, 93.

⁴⁴ Citato in Larivaille 1997, 126.

all'Aretino. Federico non voleva mettersi in difficoltà con la corte di Roma, era già sulla sua lista nera ma in buoni rapporti con il papa e il datario. Larivaille dice: 'L'atteggiamento del tutto servile del marchese nei confronti del papa era probabilmente dovuto all'attesa della nomina ufficiale di suo fratello [Ercole Gonzaga] al cardinalato.'⁴⁵ E dunque non è chiaro se l'Aretino fu scacciato dalla corte del marchese o se si allontanò di sua propria volontà. Pertanto l'Aretino non restò a lungo a Mantova e il 25 marzo dell'anno 1527 si trasferì a Venezia.⁴⁶ Proprio in quei mesi a Mantova l'Aretino era in ottima forma quanto alle pasquinate salaci e anche a Mantova l'Aretino pubblicò il primo 'pronostico' (una parodia dei giudizi astrologici), pervenutoci in parte. Ecco il suo resoconto della corte dei due papi medicei:

Sett'anni traditor ho via gettati,
con Leon 4 et tre con ser Clemente,
et son fatto nemico de la gente
piú per li lor che per li miei peccati;
et non ho pur d'intrata duo ducati
et son da men che non è Gian Manente,
onde nel culo, se ponete mente,
ho tutte le speranze de'papati.
Se le ferite vacasser ne havrei,
per diffender l'honor di mie patroni,
motu proprio ogni dí ben cinque o sei;
ma benefici, officii et pensioni
hanno bastardi et furfanti plebei,
che i papi mangeriano in duo bocconi;
e i suoi servitor buoni
moion da fame come che facc'io,
cosa da rinegar Domenedio.⁴⁷

Con questa riflessione *Sette anni traditori ho via gettati* l'Aretino mostra il suo risentimento verso Roma, ma c'è anche una dimostrazione della sua frustrazione, Innamorati dice: 'un rendiconto autobiografico preciso' ma anche 'un esempio della

⁴⁵ Larivaille 1997, 417, nota 106. Innamorati 1962, 94-95.

⁴⁶ Larivaille 1997, 116-119. Innamorati 1962, 92-95.

⁴⁷ Citato in Larivaille 1997, 127.

miglior vena dell'Aretino di questo periodo'.⁴⁸ Nonostante questi accenti negativi dell'Aretino, egli attirasse subito l'attenzione: il pubblico provò immediatamente entusiasmo per lo spirito della pasquinata.⁴⁹

Lontano da Mantova, per non guastarsi con il papa e il datario, l'Aretino fu mantenuto dal Gonzaga, ma al partire dall'anno 1531 Aretino cadde in disgrazia e questa durò fino alla fine di dicembre del 1539, pochi mesi prima della morte di Federico Gonzaga. Dal suo arrivo a Venezia l'Aretino godette della protezione dei governanti della Venezia e soprattutto l'aiuto del doge Andrea Gritti e secondo Innamorati un'aperta protezione.⁵⁰ Gradualmente l'Aretino mette la sua penna al loro servizio: i suoi propri interessi erano rilevanti quanto gli interessi di Venezia.⁵¹ Il sacco di Roma nel 1527, pronosticato dall'Aretino, aveva contribuito notevolmente alla sua notorietà di esperto della politica di Venezia e la sua popolarità crebbe: una persona così con "avvisi" e "pronostici", in breve un uomo che si poteva usare.

A Venezia lo scrittore incontrò nel frattempo altri artisti.⁵² Fino ad ora si può pensare che Tiziano e l'Aretino si sarebbero incontrati a Venezia nel 1527, ma, a giudicare da due documenti, la prima conoscenza dei due uomini avvenne già alla corte del Gonzaga a Mantova.⁵³ All'arrivo a Venezia dello scrittore, il suo primo ritratto fu fatto da Tiziano e l'Aretino lo mandò con un sonetto in dono al marchese di Mantova:

Togli il lauro per te Cesare e Omero
Ch'imperator non son, non son poeta
E lo stile diemmi in sorte il mio pianeta
Per finger no, ma per predire il vero.
Son l'Aretin, censor del mondo altero
E de la verità nunzio e profeta.⁵⁴

⁴⁸ Innamorati 1957, 210.

⁴⁹ Ibidem, 210.

⁵⁰ Innamorati 1962, 95.

⁵¹ Larivaille 1997, 153, nota 71.

⁵² Innamorati 1962, 96.

⁵³ Mina Gregori, 'Tiziano e l'Aretino', in: *Tiziano e il manierismo europeo* a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1978, 285. Lisa Zeitz, *Tizian, Teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga. Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*, Petersberg, Imhof Verlag, 2000, 17. Nota 93: la Zeitz: 'Larivaille [...] geht ohne Beleg davon aus, Sansovino habe die Verbindung von Aretino und Tizian 1527 in Venedig geschaffen [...] Der Vorschlag von Gregori 1978 [...] wird durch die zwei Dokumenten [...] untermauert.'

⁵⁴ Citato in Innamorati 1962, 96.

Secondo Larivaille, fin dal 1527, l'Aretino aveva cercato di avere buoni contatti con principi o sovrani e voleva creare un'altra immagine, un'immagine meno male del tempo precedente e questi mostrano le ultime frasi nell'autoritratto suddetto.⁵⁵ Un altro autoritratto, in una lettera dell'8 giugno 1537 al conestabile di Montmorency, mostra che in quel momento l'Aretino fu al servizio dei nobili e grazie alla sua penna, ricevette un pagamento per la sua attività:

Ancor io son capitano e la milizia mia non ruba le paghe, non amuttina le genti né dà via le rocche; anzi, con le schiere dei suoi inchiostri, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista piú gloria al principe che ella serve che gli uomini armati terre. Poi la mia penna paga altri d'onore e di biasimi in contanti. Io in una mattina, senza altre istorie, divulgo le lodi e i vituperi di coloro non ch'io adoro e odio, ma di quegli che meritano d'essere adorati e odiati.⁵⁶

Larivaille vede poca differenza tra le attività di prima e le attività di ora, 'anche se quest'ultimo pretende [...] di distribuire lodi e vituperi indipendentemente da simpatie o odi personali, attenendosi ai soli meriti delle persone lodate o vituperate.⁵⁷

Tiziano, Sansovino e Tintoretto

L'Aretino e Tiziano si conoscevano da anni, probabilmente dal 1523,⁵⁸ e quando lo scrittore si trasferì a Venezia la loro amicizia si rafforzò. Altri artisti, come il Sansovino e il Tintoretto erano anche compagni dello scrittore ma Tiziano fu uno tra i migliori amici dell'Aretino e il loro interessamento era reciproco. Fu una spina nel fianco per i critici dell'arte, soprattutto nell'Ottocento, l'amicizia tra lo scrittore e il pittore: la cosiddetta immoralità dell'Aretino avrebbe potuto danneggiare la fama di Tiziano.⁵⁹ La piena adesione dell'Aretino al tizianismo è testimoniata dalla lettera famosa ch'egli spedì al pittore medesimo nel maggio 1544. Qui sotto segue un frammento della lettera famosa:

⁵⁵ Larivaille 1995, 12.

⁵⁶ Citato in Larivaille 1995, 13.

⁵⁷ Ibidem, 13.

⁵⁸ Zeitz 2000, 21, cfr. nota 53.

⁵⁹ Zeitz 2000, 21.

che vedete, nel raccontarlo io, in prima i casamenti, che benché sien pietre vere, parevano di materia artificciata; e dipoi scorgete l'aria, ch'io compresi in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta. Considerate anco la maraviglia ch'io ebbi de i nuvoli composti d'umidità condensa. I quali in la principal veduta mezzi si stavano vicini a i tetti degli edifici, e mezzi ne la penultima. Peroché la diritta era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostravano. I più vicini ardevano con le fiamme del foco solare; e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso. O con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola da i palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi. Appariva in certi lati un verde azzurro, e in alcuni altri un azzurro verde veramente composto da le bizzarrie de la natura maestra de i maestri. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito de i suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: 'O Tiziano, dove sete mo'?'⁶⁰

C'era non solo un'amicizia molto unita tra i due compagni, ma c'erano anche reciproci vantaggi: Tiziano approfittava della fama dello scrittore e l'Aretino beneficiava della fama crescente del pittore; quanto all'arte, Tiziano era in grado di soddisfare persone importanti. Tuttavia la Zeitz rimanda allo studioso Saxl e asserisce: 'Saxl rückte die intellektuelle Ebene der Freundschaft in den Vordergrund, die den genialen Maler und den bemerkenswerten Schriftsteller verband, dessen Ruhm heute weniger auf seinem literarischen Talent, als auf seiner moralischen Zügellosigkeit basiert.'⁶¹ E nella sua argomentazione, l'autrice afferma: 'Seitdem wurden die Rollen in dieser einst umstrittenen Freundschaft als die des Künstlers und die des Verkünders aufgefasst.'⁶² Secondo l'autrice, al contrario di Tiziano, la sua fama è intatta, l'Aretino è solo visto come un furbone con una disposizione alla pornografia.⁶³ Poi afferma che, quanto al prestigio dell'Aretino, lo scrittore godeva più

⁶⁰ Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002, III, 78-80, lettera a Tiziano del maggio 1544.

⁶¹ Zeitz 2000, 21, nota 133: Saxl, Fritz, 'Titian and Pietro Aretino' (1935), in: Idem, *Lectures*, London, 1957, 161-173.

⁶² Zeitz 2000, 21.

⁶³ Ibidem.

prestigio di Tiziano alla corte di Mantova (di Federico Gonzaga).⁶⁴ Delle missive dell'Aretino, in molte ricorre il nome dell'amico pittore: più di duecentoventicinque, di cui quarantaquattro indirizzate a Tiziano.⁶⁵ Nessun altro artista vanta un tal numero di citazioni nell'epistolario del poeta e da ciò ne consegue che è interessante studiare i libri dell'arte figurativa su Tiziano.

Il Sansovino era un altro amico dell'Aretino e i tre compagni erano inseparabili, nelle parole dell'autrice Manuela Morresi 'Tiziano, con Sansovino e Aretino membro del "triumvirato" artistico-intellettuale veneziano'.⁶⁶ Questa ultima definizione indica la posizione dell'Aretino e dei suoi amici in quel momento, con lo scrittore come fulcro nell'ambiente veneziano. Ventitrè lettere sono destinate allo stesso Sansovino e nelle altre ottantaquattro missive viene menzionato l'architetto.⁶⁷ I rapporti tra lo scultore-architetto e lo scrittore emergono fin dalla prima lettera in cui l'Aretino nomina il Sansovino (del 6 agosto 1527). In questa lettera vediamo l'Aretino come un mediatore del suo amico; promette al signore di Mantova una *Venere* per la sua camera.

Dirò anco, che teniate a mente la promessa fatta a Tiziano, mercé del mio ritratto che io in suo nome vi feci presentare. Credo che M. Iacopo Sansovino rarissimo vi ornerà la camera d'una Venere sí vera e sí viva, che empie di libidine il pensiero di ciascun che la mira. Ho detto a Sebastiano, pittor miracoloso, che il desiderio vostro è che vi faccia un quadro de la invenzione che gli piace.⁶⁸

L'Aretino non si considera solo mediatore ma anche conoscitore dell'arte sansoviniana e nella lettera seguente scrisse all'ambasciatore spagnolo (Don Diego di Mendoza) che

messer Iacopo, uomo degno di riverenza non che di lode. E l'ultimo al giudizio che si dice ch'io ho ne la grandezza de l'arti del sopradetto. E però in mascara

⁶⁴ Ibidem, 21.

⁶⁵ Pertile e Camesasca, III, t.sec., 483.

⁶⁶ Manuela Morresi, 'Jacopo Sansovino architetto, scultore e "restauratore" in San Francesco della Vigna', in: *La Cappella Badoer-Giustinian in San Francesco della Vigna a Venezia*, ed. Anne Markham Schulz, Firenze, Centro Dì, 2003, 118.

⁶⁷ Pertile e Camesasca, III, t.sec., 454.

⁶⁸ Aretino 1997, I, 65-66, lettera al Marchese di Mantova [Federico Gonzaga] del 6 agosto 1527.

o con l'abito solito verrete oggi a vedere i sudori mirabili del Sansovino; ch , oltre al dire d'esser debitore agli occhi propri, confesserete che questo serenissimo impero ha due tesori: uno in San Marco e l'altro in piazza. Bench  la fama di pi  valore questo che di continuo si vedr  in publico, che quello che qualche volta si mostra in secreto.⁶⁹

Il complesso pi  celebre del Sansovino   l'organismo architettonico di piazza San Marco e della Piazzetta (una parte delle Procuratie Vecchie, la Libreria, la Zecca, la Biblioteca e la Loggetta). Nel 1537 l'architetto aveva ideato la Libreria di linee classiche, coperta da una gran volta 'alla romana'. Quando i lavori si trovavano a buon punto, il 18 dicembre 1545 improvvisamente crollava gran parte della copertura. Ci , ovviamente, non era buono per la fama e la fortuna dell'artista, perch  il Sansovino fu subito imprigionato. Grazie all'intervento dell'ambasciatore imperiale e su sollecitazione dell'Aretino e Tiziano, egli pot  tornare in libert  alcuni giorni dopo e dovette pagare non solo il restauro, ma non gli venne neanche corrisposto lo stipendio fino al 1547.⁷⁰ L'Aretino scrisse a Francesco Salviati che 'La rovina de la felicit  del Sansovino   stata pi  piccola ne la verit  del caso, che non   paruta grande ne la bugia de la fama'.⁷¹ Questo dimostra che lo scrittore si sentiva vicino al suo amico.

  interessante notare che in quel momento, quando Tiziano fu a Roma, l'Aretino scrisse in una sua lettera al pittore se voleva confrontare le opere di Iacopo con quelle dei suoi rivali: 'N  vi si scordi il paragonare cos  fra voi stesso le figure del compar messer Iacopo con le statue di coloro che seco concorrono a torto'.⁷² Dunque l'Aretino vuole essere informato sulla qualit  dell'arte del suo amico e le molte lettere sull'arte di lui sono indici del suo sincero interesse. A causa di molti contatti tra lo scrittore e il Sansovino   interessante analizzare l'arte sansoviniana.

Contrariamente a quanto   stato detto molte volte sull'Aretino e il Tintoretto, i due compagni furono amici fino alla morte dell'Aretino.⁷³ Lo scrittore era uno dei primi committenti del Tintoretto. In una lettera del febbraio 1545 lo scrittore ringrazia il pittore per aver eseguito per lui due quadri da soffitto, una favola di *Apollo e Marsia* e

⁶⁹ Aretino 1997, II, 175-176, lettera al signor Don Diego di Mendoza del 10 febbraio 1540.

⁷⁰ Bruce Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, I, New Haven and London, Yale University Press, 1991, 43.

⁷¹ Aretino 1997, III, 480, lettera a messer Francesco Salviati del gennaio 1546.

⁷² Ibidem, III, 342-343, lettera a Tiziano dell'ottobre 1545.

⁷³ Tom Nichols, *Tintoretto: tradition and identity*, London, Reaktion Books, 1999, 70.

la novella di *Argo e di Mercurio* per la sua camera da letto in casa Bolani.⁷⁴ È stato l'Aretino che nell'aprile 1548 in due missive indirizzata al Sansovino e al Tintoretto medesimo (ricche di elogi per il quadro del Tintoretto *Miracolo dello schiavo*) indica il giovane come un astro nascente della pittura.⁷⁵ E in quel momento c'era un dibattito sul dipingere: lentamente (la maniera di Tiziano) o più velocemente (la maniera del Tintoretto). Le lettere dello scrittore non evidenziano solo il dibattito su quest'argomento, la sua critica sulla 'prestezza' del Tintoretto, ma anche la rivalità tra Tiziano e il più giovane pittore.⁷⁶ Dunque la critica dell'Aretino sulla questione della 'prestezza' fu la base della critica dell'arte in quel momento e per questo è interessante studiare la critica dell'opera del Tintoretto.

La sua pessima reputazione: la vita privata, i Ragionamenti

Molte delle chiacchiere sull'Aretino parlano della sua vita privata e non tutte dicono la verità. Per esempio, *Innamorati* scrisse che lo scrittore 'affittò da Bolani una bellissima casa, sita di fronte a Rialto [...] che fu presto detta "dell'Aretino" [...] vi rimase per ventidue anni'.⁷⁷ In quel tempo la casa Bolani 'era in poor condition' secondo Juergen Schulz e inoltre dichiara: 'In a tax declaration of 1534 it was said to be in need of constant repair and to be partially held up by shoring'⁷⁸ e l'Aretino se ne lamentò anche. In una lettera 'allo etc.' del gennaio 1551 scrisse:

io vi restituisco le chiavi di quella casa da me XXII anni abitata, con lo stesso riguardo che avrei usato se fusse suta la mia; né mi s'allegghi niuna ragione, contra al pioverci per tutto, e l'esser da ciascuno parte in rovina, però che mal posso riparare all'antichità di lei, non potendo a la di me vecchiezza soccorre.⁷⁹

Dunque, dopo ventidue anni lo scrittore cambiò casa e alloggiò gli ultimi cinque anni della sua vita nell'edificio di Leonardo Dandolo sulla riva del Carbon: solo in casa Dandolo l'Aretino visse in un quartiere di lusso e nelle parole di Schulz: 'He was now

⁷⁴ Ibidem, 6. Aretino 1997, III, 167-168, lettera al Tintoretto del febbraio 1545.

⁷⁵ Aretino 1997, IV, 266, lettera a Iacopo Tintore dell'aprile 1548 e IV, 281, lettera al Sansovino dell'aprile 1548.

⁷⁶ Nichols 1999, 70-72.

⁷⁷ *Innamorati* 1962, 96.

⁷⁸ Juergen Schulz, 'The Houses of Titian, Aretino, and Sansovino', in: *Titian: his world and his legacy*, edited by David Rosand, New York, Columbia University Press, 1982, 84.

⁷⁹ Aretino 1997, VI, 65, lettera 'allo ect.' [Iacopo Bolani] del gennaio 1551.

living exactly like a Venetian nobleman belonging to a patrician *fraterna*'.⁸⁰ L'Aretino non avrebbe mai pagato l'affitto per le sue case: per la casa Dandolo, l'alloggio sarebbe stato pagato da Cosimo de' Medici.⁸¹

La casa dell'Aretino era famosa in Italia e secondo Innamorati perfino in Europa.⁸² Egli ci viveva con molte persone (donne e uomini, tra cui Nicolò Franco e A. F. Doni⁸³). Si potrebbe dire che fosse una piccola comunità, con gran trambusto e andirivieni. Egli stesso scrisse: 'Ma pensate ch'io son trasformato in un altro. La casa nostra è piena di donne, di balie, e di figlie. E vi parria strano di trovar serva de gli ordini la irregolarità libertà che ci lasciaste'.⁸⁴ E in un'altra lettera: 'Il rio dell'Aretino è battezzato quel che bagna un dei lati de la casa ch'io abito sul Gran Canale. E per più crepaggine dei pedagoghi, oltra il dirsi lo stile aretino, tre mie cameriere e massare, da me partite, e signore diventate, si fanno chiamare l'Aretine'.⁸⁵ Si potrebbe vedere l'Aretino come un capofamiglia di palazzo Bolani. Larivaille afferma: 'La sua vita privata, in particolare la sua sensualità e più precisamente la sessualità esuberante gli era ripetutamente rinfacciata dai nemici e occasionalmente da qualche amico ed era una delle componenti più costantemente ricordate della sua reputazione d'infamia'.⁸⁶ E questo mise in giro delle chiacchiere sull'Aretino.

La pubblicazione, nel 1538, del libro di un anonimo, *Vita di Pietro Aretino* (prima attribuita a Francesco Berni, morto invece già da tre anni, e poi a Fortunia Spira)⁸⁷ peggiorava le negative notizie sull'Aretino, per esempio le molte accuse di lussuria, nonché la cattiva reputazione attribuita alla madre.⁸⁸ Larivaille dice che il libro 'sarà per secoli il vangelo dei nemici e detrattori del Flagello dei principi'.⁸⁹ Eppure ci sono pervenuti indizi 'di una vita perlomeno poco conforme ai precetti della morale cristiana', per esempio i due sonetti del 1527 in cui 'l'Aretin, da ch'ei nacque sodomi', si dichiarava convertito all'eterosessualità da certa Isabella Sforza.⁹⁰ E in una lettera al Lionardo Parpaglioni: 'Odia il lascivo de la lussuria, distrugitrice de la

⁸⁰ Schulz 1982, 89.

⁸¹ Ibidem, 86.

⁸² Innamorati 1962, 101.

⁸³ Ibidem, 101.

⁸⁴ Aretino 1997, I, 249-250, lettera a M. Lionardo Parpaglioni del 5 agosto 1537.

⁸⁵ Ibidem, III, 214-215, lettera a M. Iunio Petreo.

⁸⁶ Larivaille 1997, 308.

⁸⁷ Malato 1995, 1129.

⁸⁸ Larivaille 1997, 381, nota 23.

⁸⁹ Ibidem, 323.

⁹⁰ Ibidem, 308-309: nota 3.

vita; perché l'uomo a lato de la donna è sepoltura di sé proprio.⁹¹ Nonostante le dichiarazioni dello scrittore dessero adito a critiche negative, la *Vita di Pietro Aretino* (quella attribuita a Fortunio Spira) costituì la fonte di ulteriori pettegolezzi sull'Aretino.

Nell'introduzione ho ricordato De Sanctis che aveva dedicato un intero capitolo della sua *Storia della letteratura* all'Aretino. Egli non si fece alcuno scrupolo sullo scrittore, anzi gettò fango su di lui riportando molte malignità, più come un rotocalco scandalistico contemporaneo che un critico:

Vedi il suo ritratto, fatto da Tiziano. Figura di lupo che cerca la preda. L'incisore gli formò la cornice di pelle e zampe di lupo; e la testa del lupo, assai simile di struttura, sta sopra alla testa dell'uomo [...] per il labbro inferiore abbassato, grossissima la parte posteriore del capo, sede degli appetiti sessuali [...] I suoi libri osceni sono il modello di un genere di letteratura, che sotto il nome "racconti galanti", invase l'Europa. [...] Pietro morì di soverchio ridere, come morì Margutte, e come moriva l'Italia.⁹²

Questo genere di "chiacchiere" non si aspettano da un ricercatore serio. Lo studioso Harald Hendrix ha scritto un saggio sull'aneddoto della morte "leggendaria" dell'Aretino, spiegando come nascono queste 'verità' e come arrivano a consolidarsi nella mente popolare.⁹³

Nel 1537 nacque la prima figlia Adria dell'Aretino (e dieci anni dopo la seconda figlia Austria) dall'amante Caterina Sandella (entrata al suo servizio fra il 1528 e il 1532), 'prove concrete' dell'esistenza di rapporti sessuali fra Pietro e le donne che vissero nella sua casa.⁹⁴ Tra i suoi assistenti si trovavano il giovane Nicolò Franco, con il quale presto si trovò in disaccordo (il Franco si espresse in versi e in prose di eccessiva aggressività) e Anton Francesco Doni. Con l'ultimo l'Aretino fu amico intimo fin dall'inizio del suo arrivo a Venezia nel 1547, ma negli ultimi due anni di vita dell'Aretino (morì nel 1556), passò dall'altra parte: con la sua opera *Terremoto* egli si pronunciò sull'Aretino in una maniera molto negativa.⁹⁵ Intanto usciva, nel 1532, l'edizione definitiva del *Furioso*, in cui l'Aretino, in compagnia di

⁹¹ Aretino 1997, I, 451, lettera a M. Lionardo Parpagioni del 24 dicembre 1537.

⁹² De Sanctis 1956, 172-173, 176, 190.

⁹³ Harald Hendrix, 'La funzione della morte leggendaria nella mitografia di Pietro Aretino', in: *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita*, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1995, 453-469.

⁹⁴ Larivaille 1997, 317.

⁹⁵ Innamorati 1962, 97-99.

poeti, era detto “il Flagello dei principi, il divin Pietro Aretino”. Poco dopo, si verificò un altro episodio a testimonianza di ciò: ricevette una catena d’oro da Francesco I alla fine del 1533. Dunque la stima per lo scrittore è contrastante, da una parte molto negativa, dall’altra sincera “ammirazione”.

La situazione finanziaria dell’Aretino non era per nulla rosea in quegli anni ed egli spese sempre più denaro di quanto non ne ricevesse dai mecenati: l’Aretino perse la protezione della corte di Mantova e di due altri protettori. Per contro come scrittore era produttivo e pubblicò tra l’altro nel 1534 la prima parte e nel 1536 la seconda dei *Ragionamenti (Sei giornate)*. Quanto ai *Ragionamenti*, fonte principale della pessima reputazione di Aretino e ai quali risale la fama dell’Aretino come scrittore osceno, secondo Larivaille questa opera ‘merita molto più della fama di capolavoro pornografico’⁹⁶ e Hösle nota:

Aretinos *Ragionamenti* sind “obszön”, aber nicht sinnlich. Die Frauen gestatten es dem Leser, einen Blick hinter die Kulissen ihrer Verführungskünste zu werfen und sich angeekelt und angewidert von dieser kunstvoll präparierten Welt der Lust abzuwenden. Die Welt des schönen Scheins, die eine kluge Kurtisane um sich zu schaffen weiß, wird immer wieder verzerrt zur Groteske. Lust und Ekel, Form und Uniform gehen plötzlich ineinander über.⁹⁷

Risulta pertanto che all’Aretino furono attribuite opere oscene con cui non aveva niente a che fare. Per esempio si è ritenuto a lungo che il lavoro di Lorenzo Veniero (uno dei suoi seguaci) del 1530 e 1531, fosse opera aretiniana: *La puttana errante e Il trentuno della Zaffetta*. E anche altri giovani scrivevano ‘in seno a questa “accademia” aretiniana o ‘maniera del maestro’: *i Dubbi amorosi*, la *Tariffa de le puttane* e il *Ragionamento del Zoppino*.⁹⁸

Dopo quegli anni di produttività, si verificò una stasi della fecondità: scriveva poco o nulla.⁹⁹ Nel maggio del 1537 scrisse:

⁹⁶ Ibidem, 98-99. Larivaille 1997, 193.

⁹⁷ Hösle 1969, 111-112.

⁹⁸ Larivaille 1997, 156-157. Hösle 1969, 113-114.

⁹⁹ *Innamorati* 1962, 99.

duolmi, quanto mi duole il vivere di chi nol merita, che per non aver nuove composizioni non posso acquetare il desiderio de i Prelati e de i nobiliti che le bramano. La vecchiaia mi impigrisce l'ingegno, e Amor, che me lo dovria destare, me lo addormenta [...] Io vi giuro per quella verità che mi guida, che da qualche lettera in fuori, non scrivo altro.¹⁰⁰

Quanto 'alla crisi letteraria', lo scrittore era comunque in grado di produrre le *Lettere* (il primo libro stampato nel 1538) e questo aumenterà con altri cinque libri di lettere, pubblicati rispettivamente nel 1542, 1546, 1550, ancora nel 1550 e l'ultimo, postumo, nel 1557.¹⁰¹ Morì nel 1556 a Venezia.

¹⁰⁰ Aretino 1997, I, 194-195, lettera a M. Francesco Da L'Arme del 15 maggio 1537.

¹⁰¹ Innamorati 1962, 99. Larivaille 1997, 264.

3. Le *Lettere* come opera d'arte

L'invenzione

Sembra che la raccolta delle prime lettere e la sua pubblicazione sia stata realizzata alla "scappa e fuggi": all'Aretino fu giunta voce che il cardinale Pietro Bembo, il letterato più importante in quel momento, intendeva rendere pubbliche le sue lettere (ciò è confermato in una sua lettera del 1535) ma l'Aretino voleva precedere il cardinale e si affrettò a concludere la raccolta.¹⁰² Da una lettera del 7 ottobre 1537 si può evincere che lo scrittore in quel momento era impegnato con la raccolta e la pubblicazione delle lettere: 'E de la mutazion del mio stile ne rende testimonianza un libro di *Lettre*, che tosto saran fuor de le stampe. Per la qual cosa si potrà vedere la memoria ch'io so fare de la cortesia di coloro che mi sanno intertenere. Io mi son tutto riscosso dal timore che mi occupava nel publicar di cotal volume.'¹⁰³

In quel momento l'Aretino scrisse a potenti, letterati e artisti rinomati, ma anche alla gente più comune come signorotti di campagna, negozianti e amici. Secondo Procaccioli, dal primo libro del gennaio 1538 in poi l'Aretino tratta 'non solo di grossi temi e alti interlocutori, ma anche di quotidianità [...] La vita ordinaria, in somma, la "familiarità" '.¹⁰⁴ Dunque le *Lettere* sono molto diverse, per esempio, le lettere ad altoloci come Carlo V e Francesco I si presentano più formali delle lettere ai suoi amici come Tiziano o il Sansovino. E le lettere con le richieste di sostegno economico alle persone ricche dimostrano in svariati modi come il suo stile possa cambiare, delle riflessioni liriche sul Canal Grande a lettere dalle dimensioni di un bigliettino.¹⁰⁵

Per le sue *Lettere* molte volte l'Aretino fu chiamato 'inventore' e Innamorati afferma: 'Fu, questa delle *Lettere*, l'invenzione sua più autentica, la scoperta stilistica e culturale più completa ch'egli seppe trarre dall'esperienza di sé e del suo tempo '.¹⁰⁶ Ma un 'libro di lettere' è già noto nel primo Rinascimento. Aldo Manuzio pubblicò in volgare già nel 1500 un volume di lettere di S. Caterina e nel 1510 una scelta delle lettere di Francesco Filelfo. La differenza per Aretino è invece, che egli ha voluto e

¹⁰² Aretino 1997, I, 12.

¹⁰³ Ibidem, 294-295, lettera al S. Luigi Gonzaga del 17 ottobre 1537.

¹⁰⁴ Ibidem, 18.

¹⁰⁵ Harald Hendrix, *Veelzijdigheid. Een Italiaans verhaal*, Universiteit Utrecht, faculteit der Letteren, discorso inaugurale del 22 novembre 2002, 11.

¹⁰⁶ Innamorati 1962, 99.

preparato personalmente questi libri, mentre questo non è stato fatto dagli autori suddetti. Un altro esempio sono le lettere di Erasmo da Rotterdam: anche lui raccolse lettere e più tardi le pubblicò, ma si indirizzava 'a un vasto pubblico di lettori in latino.'¹⁰⁷ Procaccioli afferma che 'né è un segreto che guardasse [l'Aretino] con attenzione entusiastica alla figura dell'olandese'.¹⁰⁸ Ma la corrispondenza di Erasmo era autentica mentre delle lettere di Aretino si ricorderebbe che sono lettere in volgare, parzialmente inventate.¹⁰⁹

Lettere sull'arte (1957)

Già nella prima pubblicazione nel 1538 le lettere dell'Aretino furono ben viste e, del primo libro, edito da Francesco Marcolini, furono stampate nove edizioni tra il 1538 e il 1542: otto solo nei primi due anni.¹¹⁰ È presumibile che l'Aretino volesse sfruttare questo successo e di conseguenza raccolse nuovamente altre lettere allo scopo di pubblicarle: non scrisse solo lettere da inviare ma anche per 'creare una immagine' della sua vita privata; quindi non come documento della vita vissuta dello scrittore, ma che costruiscono questa vita, come un personaggio in un romanzo.¹¹¹

In un primo tempo il suo intento fu di pubblicare per un pubblico elitario: la *princeps* delle *Lettere*, in formato folio (inconsueto per un libro in volgare) fu dedicata al "Magno Duca d'Urbino" nella speranza che il duca "sganciasse" i soldi.¹¹² Ma il duca morì nell'ottobre 1538. Invece, dopo la pubblicazione (avvenute nel gennaio 1538), in poco tempo fu chiaro che 'la gente comune' si interessava alle *Lettere*: erano curiosi di sapere della sua vita, dei suoi contatti con i potenti, gli artisti e altre persone.¹¹³ Tre edizioni delle lettere vennero autorizzate dallo scrittore: le *Lettere* del gennaio e settembre 1538 (rispettivamente Marcolini 1 e 2) e dell'agosto 1542 (Marcolini 3, "edizione seconda"), ma ci sono anche delle edizioni clandestine. Tuttavia non si sono conservate molte di tutte le edizioni del tempo. La ristampa dell'edizione Marcolini (3) nel 1609 è la cosiddetta edizione Parigi.¹¹⁴

¹⁰⁷ Innamorati 1957, 233.

¹⁰⁸ Aretino 1997, I, 31.

¹⁰⁹ Hendrix 2002, 12.

¹¹⁰ Fabio Massimo Bertolo, 'Nota al Testo', in: *Lettere*, Pietro Aretino, a cura di Paolo Procaccioli, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1997, 533.

¹¹¹ Hendrix 2002, 12.

¹¹² Ibidem, 12-14. Bertolo 1997, 535-536.

¹¹³ Hendrix 2002, 12-15.

¹¹⁴ Bertolo 1997, 533-534.

Desunta da tale edizione parigina è l'opera *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*: 72 lettere del primo libro.¹¹⁵ L'opera consta in totale di 682 lettere e in questo lavoro sono anche usati i risultati critici delle *Lettere* di Fausto Nicolini.¹¹⁶ Aver preso per primo l'iniziativa di questo lavoro è stato il merito di Fidenzio Pertile. Purtroppo egli scomparve prematuramente e lo studioso Ettore Camesasca si trovò ad affrontare l'impegno di finire il lavoro. Giacché l'opera (3 volumi, 4 tomi) usciva sotto il suo nome (Pertile) si era inteso di non intervenire nel nocciolo dell'opera, che pertanto, per quanto riguarda la scelta delle missive a stampa, vedeva la luce così come fu lasciata da lui.

Le *Lettere sull'arte* sono piuttosto complesse, sia per la genesi sia per la struttura. Si basano come già detto sulla raccolta parigina del 1609 e in ogni lettera pubblicata viene mantenuta la numerazione della parigina. L'opera è composta da tre parti. Nella prima e seconda parte si trovano le lettere dell'Aretino che riguardano l'arte figurativa e un elenco delle lettere pubblicate: seicentottantadue in tutti i sei volumi delle *Lettere*. Nella terza parte (due tomi), ci sono le biografie degli artisti citati o destinatari delle missive dell'Aretino. La terza parte si potrebbe definire il volume-chiave, costituito da un indice ragionato dei nomi di tutte le persone richiamate nei primi due volumi (costituenti la raccolta delle lettere) nonché nel terzo, compilato in modo da fornire informazioni per la comprensione del testo aretiniano, qualche volta difficile da interpretare.

Nel terzo volume, all'infuori di un enorme corpo bibliografico, è altresì inserita la *Vita dell'Aretino* composta dal Mazzuchelli: la biografia introduttiva del Pertile era infatti andata perduta. Ne derivava la necessità di provvedere a una 'vita' dell'Aretino che assolvesse il compito previsto dal Pertile. In mancanza di quest'ultima si è creduto di ricorrere a quella composta dal Mazzuchelli nel 1741. Quanto alla biografia mazzuchelliana, nonostante la riserva spiegata nell'introduzione, questo libro resta, in quel momento, la base di ogni seria biografia. Camesasca ricorda che la biografia, nonostante le evidenti pecche, è un libro importante. Le verità sull'Aretino non erano di alcun interesse per gli studiosi degli anni seguenti i quali però trovavano particolarmente attraenti gli aneddoti della sua vita che venivano esageratamente "gonfiate": soprattutto De Sanctis e lo Chasles (chiarito nell'introduzione) sono

¹¹⁵ *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da Fidenzio Pertile e rivedute da Carlo Cordiè a cura di Ettore Camesasca, vol. primo (1526-1542), Milano, Edizioni del Milione, 1957.

¹¹⁶ Pietro Aretino, *Il Primo Libro delle Lettere* a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1913. Bertolo 1997, 571. Pertile e Camesasca, I, 13.

responsabili delle false opinioni sull'Aretino.¹¹⁷ Secondo lo studioso, la ragione è che 'il Mazzuchelli possiede un'insufficiente padronanza sulla giovinezza del suo soggetto.'¹¹⁸ Nelle *Lettere sull'arte* il testo del Mazzuchelli, il suo commento e quello supplementare di Camesasca (con le scoperte del Luzio e molti altri studiosi)¹¹⁹ 'si rileva come il vero testo', secondo Camesasca.¹²⁰ Per finire, nelle *Lettere sull'arte* si trovano non solo le riproduzioni delle medaglie dell'Aretino e le riproduzioni dei frontespizi dei libri delle *Lettere* ma anche le fotografie dei quadri su cui fu dipinto lo scrittore dai suoi amici Tiziano e il Tintoretto.

C'erano ragioni più che sufficienti per questa nuova edizione. Nella sua premessa delle *Lettere sull'arte*, Camesasca chiarisce che le *Lettere* cinquecentesche dell'Aretino erano molto rare e anche quelle della ristampa parigina (inoltre spesso inattendibile). Quanto alle altre edizioni, sono limitate alle prime due di tali *Lettere*: quella di Nicolini (1913) e quella di Sergio Ortolani e Giuseppe Guido Ferrero (1945), e questa comprende 266 testi (da tutti e sei i libri dell'epistolario).¹²¹ È altresì da notare che nel Cinquecento nelle biblioteche degli studiosi 'non manca mai – in difetto di meglio - una copia manoscritta delle missive che l'Aretino credette conveniente di pubblicare' secondo Camesasca.¹²²

Tutto ciò spiega meglio l'opera *Lettere sull'arte*, che dà soprattutto un'immagine del Cinquecento artistico italiano (dal dicembre 1526 al dicembre 1554). Furono soprattutto gli studiosi Karl Vossler¹²³ e Sergio Ortolani¹²⁴ che indicavano l'affinità dell'Aretino con l'arte figurativa. È interessante quanto il Vossler scrisse su di lui: 'il primo che senza studi umanistici, senza un serio lavoro, senza ordinate cognizioni, si sia procurato un posto preminente nella letteratura [...] non si [Aretino] lascia imporre nulla, egli nega risolutamente tutta la poetica del suo tempo e siede al posto di maestro d'arte di se stesso [e] L'Aretino ha senz'altro desunto tutta la sua

¹¹⁷ Pertile e Camesasca, III, t.pr., 12.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem, III, t.sec., 539-570. L'elenco dell'indagine di ricerche da A. Luzio dal 1880 al 1923, 557.

¹²⁰ Si tratta il terzo volume, tomo primo: delle tutte le pagine (271 in totale) 21-106 sono riservate per la *Vita* di Mazzuchelli, il resto è commento.

¹²¹ Bertolo 1997, 570. Pertile e Camesasca, I, 13.

¹²² Pertile e Camesasca, I, 7.

¹²³ Karl Vossler, 'P. Aretinos künstlerisches Bekenntnis', in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1900, 38-65.

¹²⁴ Sergio Ortolani: 'Le Origini della critica d'arte a Venezia', in: *l'Arte*, 1923, *Raffaello*, Bergamo 1942 e P. Aretino - *Lettere*, Torino, 1945.

originale *Anschauung* sull'essenza dell'arte dalla osservazione dell'arte pittorica, dapprima, e poi l'ha trasportata nel campo della poesia'.¹²⁵

Dall'esteso commento nel lavoro *Lettere sull'arte* risulta chiaro che lo scrittore, quando giunse a Venezia, era al corrente del livello di sviluppo dell'arte nell'area toscana e laziale e dunque 'pronto a comprendere sia il Buonarroti e il decorativismo manieristico dell'Italia centrale, sia i loro riflessi sulla cultura artistica lagunare'.¹²⁶ Le affinità di Aretino con l'arte non sono nuove: già a Perugia s'interessò dell'arte (vedi capitolo 2.) e anche a Roma conobbe i pittori dell'ambiente di Michelangelo e Raffaello. Raffaello si era attenuto molte volte al suo giudizio. In una lettera del 23 maggio 1537, l'Aretino scrisse: 'Io non son cieco ne la pittura, anzi molte volte e Rafaello, e fra Bastiano, e Tiziano si sono attenuti al giudizio mio. Perché io conosco parte de gli andari antichi e moderni'.¹²⁷ E in un altro giudizio: 'Rafaello mi soleva dimostrar quasi sempre ogni sua pittura, prima ch'egli la pubblicasse'.¹²⁸

Le frasi seguenti potrebbero sintetizzare 'il programma di lavoro dell'Aretino' secondo Camesasca, 'una mescolanza di aspirazioni alla realtà più illusoria e di tendenze contrarie all'equilibrio della canonica classico-umanistica'.¹²⁹

E per ciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità con che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto; e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel gruppo di figure abbozzate, lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole; perché la fatica sta nel disegno, e se beni colori son belli da per sé, non fanno che i cartocci loro son sieno cartocci, e tutto è ciancia, eccetto il far presto e di suo.¹³⁰

Lo studioso asserisce che nonostante chiami in causa Tiziano, benché ciò non sia sempre valido per Tiziano, questo [il lavoro del programma] è applicabile per esempio al caso di Tintoretto. Di nuovo Camesasca: 'Gli scritti di P. A. sono l'eco più immediata del modo di spiegare l'arte in una città come Venezia in uno dei momenti più eletti della sua cultura figurativa [...] Potrà deludere, ma nei convegni frequentati

¹²⁵ Pertile e Camesasca, III, t.pr., 186. Citati in Innamorati 1957, 56-59.

¹²⁶ Pertile e Camesasca, III, t.pr., 186.

¹²⁷ Aretino 1997, I, 201-203, lettera a .M. Iacopo del Giallo del 23 maggio 1537.

¹²⁸ Lodovico Dolce, *L'Aretino. - Dialogo della Pittura Di Lodovico Dolce. -*, Pref. Di D. Ciàmpol, Carabba Editore Lanciano, 1913, 8.

¹²⁹ Pertile e Camesasca, III, t.pr., 193.

¹³⁰ Aretino 1997, I, 416-418, lettera al Valdaura del dicembre 1537.

dal Sansovino e dal gran Tiziano, le più alte quote nei dibattiti sull'arte erano raggiunte da sfoggi naturalistici e psicologici del tipo di quelli di messer P. [Aretino].¹³¹ Come in G. Vasari ritroviamo 'il tono dei conversari nelle botteghe di scultura e pittura fra Roma e Firenze'; nella stessa maniera le *Lettere* costituiscono, nella loro semplicità, una 'preziosa testimonianza'.¹³²

È stato il merito del Camesasca di aver dato un'immagine moderata dell'Aretino. Lo studioso è stato in grado infatti di smentire le bugie che prevalevano nei discorsi sull'Aretino. Grazie alle molte indagini sull'Aretino, riesce a contraddire gli stravolgimenti dei fatti e le false opinioni: egli fornisce in ogni caso un quadro obiettivo dello scrittore. E questo, secondo me, dimostra l'importanza delle *Lettere sull'arte*, opera che non punta ad una riabilitazione, ma che tenta di dare un'immagine imparziale dello scrittore, una giusta visione delle cose riguardanti l'Aretino. Questo porta alla domanda centrale della mia ricerca: qual è stato l'effetto delle *Lettere sull'arte* sulla presentazione dello scrittore nell'arte figurativa dopo il 1957?

¹³¹ Pertile e Camesasca, III, t.pr., 193.

¹³² Ibidem, 194.

4. Pietro Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957)

Presentazione della ricerca

Per farsi un'idea dell'Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957), analizzerò attentamente i libri d'arte su Sansovino, Tintoretto e Tiziano contenenti riferimenti a questo scrittore. Vorrei soprattutto accertare come viene presentato l'Aretino nei libri di arte figurativa dopo la pubblicazione dell'opera di Pertile e Camesasca. A me interessa in particolare sapere come i critici parlano dell'Aretino: ne parlano in maniera positiva o negativa? E in ogni caso, viene ricordato, la sua memoria "infame" di allora? Inoltre, verificherò se i critici fanno riferimento all'opera *Lettere sull'arte* di Camesasca e Pertile.

In questa ricerca avrei voluto analizzare una ventina di libri d'arte di ogni artista tranne il Sansovino: le grandi biblioteche olandesi¹³³ non dispongono di molti libri d'arte sull'opera di quest'ultimo; perciò, esaminerò anche gli articoli apparsi sulle riviste d'arte sull'opera sansoviniana. In un primo tempo per il Tintoretto avrei voluto consultare 20 libri, ma successivamente ne ho eliminato un paio in quanto non avevano una bibliografia o non rimandavano all'Aretino, e dunque per il Tintoretto esaminerò 16 libri. Per Tiziano non è stato un problema trovare 20 libri d'arte, ma il risultato finale è 19 libri, per la stessa difficoltà anzidetto.

È difficile spiegare perché ci sono meno libri sull'arte del Sansovino. Sull'opera di Filippo Brunelleschi per esempio - anche questo scultore e architetto come Sansovino - nelle biblioteche olandesi esistono circa 34 libri d'arte circa (dopo il 1957). Questo non significa che il Sansovino sia meno importante. Sir John Pope-Hennessy scrive: 'Sansovino is not just a figure of historical importance: he was a generous, inspired, inspiring sculptor.'¹³⁴ Lo studioso Bruce Boucher ricorda il Sansovino nel suo ruolo di proto di Venezia.¹³⁵ Un incarico molto burocratico e, nelle parole di Boucher: 'and much of Sansovino's time was spent countersigning invoices, attending meetings of the procurators, checking broken windows.'¹³⁶ Da ciò si potrebbe dedurre che tutta la sua opera scultorea avrebbe potuto essere

¹³³ Le biblioteche universitarie ad Utrecht, Amsterdam, Leida, Groninga e la biblioteca reale a L'Aia.

¹³⁴ Sir John Pope-Hennessy, 'Sansovino's glittering career', in: *The Times. Literary Supplement*, April 3, 1992, 19-20.

¹³⁵ A Venezia, architetto preposto ai lavori di manutenzioni e restauro della basilica di San Marco, in: *ibidem*, Garzanti, 2001.

¹³⁶ Bruce Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, I, New Haven and London, Yale University Press, 1991, 43.

danneggiata da tale incarico. Come architetto ebbe incarichi che niente avevano a che fare con la sua arte. È dunque la sua opera completa meno importante e perciò sarebbe stato scritto meno su di lui? In ogni caso non aveva molto tempo per commissioni private e lo scultore stesso scrisse:

mi accordai...con animo di farla fare a qualche mio giovane guidandolo e correggendol'io senza porvi le mani, com'io soglio far qua di molte altre sculture, non avendo tempo per esser impedito ne le fabbriche de le quali ho carico, di scolpire di mia mano¹³⁷

4.1 *Iacopo Tatti detto il Sansovino*

Cenni biografici

Lo scultore e architetto Iacopo Tatti nacque a Firenze nel 1486 e morì a Venezia nel 1570. Suo padre confezionava materassi.¹³⁸ Nel 1501 Iacopo fu allievo dello scultore Andrea di Niccolò de' Meco de' Mucci in un paese vicino ad Arezzo, Monte San Savino, il Tatti prese in seguito il cognome di Andrea (da Monte San Savino) perché gli fu molto affezionato. Da allora Iacopo Tatti divenne "Sansovino". Nella bottega di Andrea, il giovane apprendista conobbe le opere di Leonardo da Vinci e di Michelangelo.¹³⁹ Il Tatti studiò anche le opere di scultori come Donatello, Ghiberti e Lucca della Robbia. L'opera *Bacco* del giovane scultore, ora al Bargello, appartiene al primo periodo sansoviniano (1511-1512). Nel 1518 si stabilì a Roma, dove tre anni dopo completò la statua per Sant'Agostino conosciuta come *Madonna del parto*. Vinse, in gara con Michelangelo e altri, un concorso per la chiesa di Santa Maria dei Fiorentini. Nel 1527, in fuga dal sacco di Roma, si trasferì a Venezia.¹⁴⁰

Il Sansovino divenne proto-architetto di San Marco a Venezia dopo la morte dell'architetto Bartolomeo Buon nel 1529: un reddito accettabile, una casa sulla Piazza San Marco e una vita molto impegnativa. Dopo un periodo molto turbolento a Venezia (Lega di Cambrai nel 1508, la peste e la fame nel 1520) ci fu un periodo di prosperità; una stabilità economica e politica. Molte costruzioni erano trascurate

¹³⁷ Ibidem, documento 204.

¹³⁸ Ibidem, 3.

¹³⁹ Ibidem, 5.

¹⁴⁰ Pertile e Camesasca, III, t.sec., 446.

durante il periodo agitato e dunque quando il Tatti arrivò a Venezia, la città procurò molto lavoro. Deborah Howard afferma che la città 'eager to establish itself as the "new Rome" ' voleva con piacere i nuovi architetti con le idee del Vitruvio, una novità a Venezia.¹⁴¹ Prima del suo arrivo a Venezia il Sansovino, formato come scultore, non aveva molta pratica con l'architettura: soltanto esperienze a Roma (poche a Firenze), ricerche delle rovine antiche e conoscenza delle opere del Bramante e dei suoi successori. Tuttavia lo scultore e architetto fu incaricato del consolidamento della cupola maggiore di San Marco e, dopo, della basilica stessa che versavano in cattivo stato.¹⁴²

I progetti architettonici più importanti del Sansovino a Venezia sono il rinnovamento della chiesa di S. Francesco della Vigna (1534), il progetto della Zecca (±1532), la Libreria Marciana (1537) e la Loggetta ai piedi del Campanile (1538).¹⁴³ Le opere scultoree più conosciute sono le *Storie di San Marco* di bronzo (1537-1544), la porta bronzea della sacrestia di San Marco: i busti dei profeti che raffigurano le sembianze di Tiziano, dell'Aretino, del Sansovino medesimo e d'altri artisti (1546-1569), la figura di *S. Giovanni Battista*, le serie delle *Madonne*, la statua della *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, eccetera.

Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) sul Sansovino

Per quanto riguarda l'opera del Sansovino, l'attività scultorea è stata più oggetto di ricerca di quella architettonica. Il primo libro pubblicato dopo il 1957 è l'opera di Giovanni Mariacher *Il Sansovino* (1962), in cui lo studioso ricorda che i contributi critici sul lavoro del Sansovino erano scarsi e anche più limitati i lavori a carattere monografico. In quel momento, l'opera più recente era di un tedesco (1935: Weihrauch). Nel 1969, invece, sul tema dell'architettura apparve una monografia di Manfredo Tafuri, nel 1991 sul tema di sculture un libro di Bruce Boucher e il più recente nel 2000 la monografia di Manuela Morresi.¹⁴⁴

Il libro di Mariacher studia le attività del Sansovino come architetto e scultore nei diversi centri in cui visse, Firenze, Roma e Venezia; la sua educazione fiorentina, il suo soggiorno e la sua attività a Roma e a Venezia dal 1527 fino alla sua morte:

¹⁴¹ Deborah Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, 2-3.

¹⁴² Ibidem, 3.

¹⁴³ Giovanni Mariacher, *Il Sansovino*, Biblioteca moderna Mondadori, (s. città), 1962, 54.

¹⁴⁴ Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milan, Electa, 2000. N.B. Questo libro non ho potuto studiare: non è disponibile nei Paesi Bassi.

influssi fiorentini, forti impulsi verso una classicità romana. Il Mariacher era più amante dell'architettura del Tatti che delle sue sculture: lo studioso dà un rapido panorama dell'attività scultorea di Jacopo e dice: 'la cui tempra di architetto è indubbiamente superiore anche per fine sensibilità e prontezza di assimilazione a quella dello scultore'.¹⁴⁵ Qui l'Aretino viene presentato in una maniera positiva: quando viene ricordato (non molte volte) la sua immagine è molto positiva. Per esempio il suo ruolo come mediatore per quanto concerne il crollo della copertura della Libreria, dice lo studioso: 'Fu merito della difesa d'influenti personaggi come l'Aretino'.¹⁴⁶ L'altra volta concerne una raffigurazione dell'Aretino sulla famosa porta del Sansovino. Su questa porta della sagrestia della basilica di S. Marco, il Tatti raffigurò oltre a se stesso tra gli Evangelisti e Profeti, alcuni artisti e personaggi del tempo: Tiziano, Tintoretto e l'Aretino. L'Aretino tra Evangelisti e Profeti: non si può trovare di meglio. Lo studioso rimanda per la sua informazione sull'Aretino alle *Lettere dell'arte* di Pertile e Camesasca: sembra che il Mariacher sia influenzato da tale opera di Pertile e Camesasca, poiché non fa nessun riferimento negativo sull'Aretino.

Nella monografia di Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del'500 a Venezia* (1969)¹⁴⁷ viene esaminata l'architettura del Sansovino. Trattandosi di una monografia, ci si aspetta una ricerca sullo stile dell'architetto, ma è tutt'altro. Il Tafuri vuole trovare la relazione tra l'architetto e la sua società sulla base del materiale storico, in altre parole mettendo in relazione la sua attività con le esigenze del tempo. Quanto all'Aretino, lo scrittore viene ricordato alcune volte, per esempio: 'il valore storico dell'instaurazione del trio Aretino – Sansovino – Tiziano come "gruppo di pressione" con ampi poteri di selezione e di discriminazione'.¹⁴⁸ Alla sua lettera del 20 novembre 1537 viene rimandato tre volte per documentazione, in ruolo piuttosto "neutrale". Il problema con questo libro è la sua mancanza di una bibliografia completa. Non so dove lo scrittore abbia preso le informazioni sull'Aretino. Un'opera importante come questo libro non dovrebbe avere una lacuna così evidente, afferma John Mc Andrew nella sua recensione del libro.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Mariacher 1962, 174.

¹⁴⁶ Ibidem, 60.

¹⁴⁷ Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del'500 a Venezia*, Padua, Marsilio 1969.

¹⁴⁸ Ibidem, 6.

¹⁴⁹ John Mc Andrew, in: *The Art Bulletin*, vol. 54, 1972, 2 June, 212-214.

Il libro di Deborah Howard *Iacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice* del 1975/1987 (riveduto)¹⁵⁰ è un altro studio sull'architettura del Sansovino. Esaminando la carriera architettonica del Sansovino, la studiosa descrive il mecenatismo a Venezia, i rapporti di reciproca dipendenza tra architetti e mecenati.¹⁵¹ La Howard non tenta di fornire un'immagine unica dell'architettura sansoviniana a Venezia, ma esamina le sue singole opere architettoniche più importanti. In tale modo dà rilievo ai problemi dell'architetto nel Cinquecento.

In quest'indagine l'Aretino viene ricordato molte volte e sempre in un contesto positivo. Per esempio la mediazione dell'Aretino dopo il crollo della Libreria: 'Even with the support of such illustrious friends as Titian, Aretino and the Spanish ambassador Mendoza'.¹⁵² Quattro volte è ricordata la lettera del 20 novembre 1537 in cui l'Aretino è prodigo di lodi sul Sansovino. La lettera è spesso usata per confermare determinate conclusioni della studiosa. La Howard parla bene dell'Aretino ed anche la citazione precedente dimostra che l'Aretino viene presentato in una maniera positiva. Per la sua informazione sullo scrittore rimanda alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca.

Lo studioso Harmen Thies tratta l'architettura del Sansovino nel suo articolo 'Zum Cantonale der Markusbibliothek des Iacopo Sansovino in Venedig'(1982).¹⁵³ Dall'anno 1529 come proto di Venezia, il Sansovino fu in grado di trasformare alcuni dei luoghi centrali della città. Per esempio la Piazza, la Piazzetta, la Libreria eccetera. Il Thies ha fatto uno studio della Libreria di San Marco e specialmente la parte cantonale, che vuol dire il cantone, un angolo esterno della Libreria, la parte verso il basso del Campanile e di fronte al palazzo dogale. Un cantonale di gran rilievo secondo il Thies. In questo articolo rinvia alla lettera del 20 novembre 1537 dell'Aretino in cui questi lodò il lavoro architettonico del Sansovino. Anche questo autore adotta un tono neutro quando parla dell'Aretino. La bibliografia fa un riferimento alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca.

Il saggio di Juergen Schulz 'The houses of Titian, Aretino, and Sansovino'¹⁵⁴ fa parte di un libro sull'ambiente sociale di Tiziano, *Titian: his world and his legacy* di

¹⁵⁰ Howard 1987.

¹⁵¹ Ibidem, 6.

¹⁵² Ibidem, 20.

¹⁵³ Harmen Thies, 'Zum Cantonale der Markusbibliothek des Iacopo Sansovino in Venedig', in: *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 1982, 164-183.

¹⁵⁴ Juergen Schulz, 'The houses of Titian, Aretino, and Sansovino', in: *Titian: his world and his legacy*, edited by David Rosand, New York, Columbia University Press, 1982.

David Rosand del 1982. Secondo lo Schulz, la condizione sociale e culturale offre molte volte una comprensione del carattere del pittore e perciò vuole rappresentare l'ambiente in cui viveva Tiziano. Per gettare luce sulla vita di Tiziano non vuole soltanto descrivere le case in cui visse e lavorò Tiziano ma anche le case degli amici famosi come Sansovino e l'Aretino.

Iacopo Sansovino visse in un appartamento delle Procuratie Vecchie sulla Piazza San Marco, il primo che confinava con il campanile. I proprietari della costruzione, i Procuratori del San Marco, avevano presentato la possibilità di abitarvi gratuitamente, in quanto proto di Venezia. Il Sansovino abitò qui nel resto della sua vita.¹⁵⁵ È noto che lo scultore - architetto, per migliorare l'appartamento, spese 360 ducati: suo figlio Francesco, dopo la morte del Sansovino, chiese un risarcimento ai Procuratori.¹⁵⁶

Poichè il saggio tratta anche delle case dell'Aretino, quest'ultimo viene ricordato molto spesso. L'autore ricorda le sue lettere del 27 ottobre 1537 e gennaio del 1551 scritte a Domenico Bolano, il proprietario della sua casa in cui lamentò della cattiva condizione della casa.¹⁵⁷ Per quanto riguarda la sua "memoria infame", lo studioso dice soltanto che 'he was compromising his host (the Marquis Federico Gonzaga) by his biting satires of public figures.'¹⁵⁸ Lo Schulz non parla negativamente dell'Aretino, ma si stupisce, questo è pur vero, che lo scrittore non abbia mai pagato niente di affitto in quei ventidue anni di soggiorno. E quando parla del Tintoretto che dipinse la sua camera da letto nel 1545, afferma: 'it would seem quite in the character for the latter if the only payment he ever made to Tintoretto was the enthusiastic letter about these paintings he wrote as soon as they were finished'.¹⁵⁹ In questo caso lo Schulz avrebbe potuto riallacciarsi alle dichiarazioni negative sull'Aretino, ma non lo fa. Rinvia per le sue informazioni sull'Aretino alle *Lettere sull'arte*. È chiaro che lo studioso è influenzato dall'opera di Pertile e Camesasca.

Deborah Stott ha analizzato le sculture del Sansovino nel suo articolo 'Fatte à Sembianza di Pittura: Iacopo Sansovino's Bronze Reliefs in S. Marco' del 1982.¹⁶⁰ Nel 1535 furono rinnovate le due pergole che fanno parte del coro maggiore, lo

¹⁵⁵ Ibidem, 89.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Aretino 1997, I, 300-304, lettera al Bolani del 27 ottobre 1537, VI, 65, lettera 'allo etc.' [Iacopo Bolani] del gennaio 1551.

¹⁵⁸ Schulz 1982, 83.

¹⁵⁹ Ibidem, 86.

¹⁶⁰ Deborah Stott, 'Fatte à Sembianza di Pittura: Iacopo Sansovino's Bronze Reliefs in S. Marco', in: *The Art Bulletin*, vol. 64, 1982, 3 Sept., 370-388.

spazio riservato per il doge e i procuratori di San Marco. In questo studio l'autrice analizza queste pergole rinnovate: ogni pergola è formata da quattro rilievi di bronzo a struttura architettonica di marmo. Nell'indagine è anche coinvolta la porta bronzea della sagrestia. Si sa che il Sansovino trovò il rilievo interessante come un esempio del collegamento tra la qualità della scultura e della pittura. I suoi problemi con la composizione e la realtà furono analoghi ai problemi che occuparono Tiziano in quel momento. Questi problemi furono discussi nelle lettere dell'Aretino.¹⁶¹ La studiosa lascia capire che l'interesse del Sansovino per le possibilità del rilievo, in particolare quanto alla sua area e composizione, fu ravvivato dai reciproci interessi dello scultore e di Tiziano e suggerisce 'perhaps even a friendly rivalry, a Venetian *paragone*.'¹⁶²

In quest'articolo viene sottolineato il ruolo dell'Aretino nella discussione sulla pittura, il 'colorito' a Venezia, che la scultura non ha. All'Aretino ci si riferisce soltanto in senso buono. La studiosa: 'Thus, the richest source for insights into the artistic relationship between Titian and Sansovino, apart from the works of art themselves, is Aretino's correspondence.'¹⁶³ La Stott rinvia alle due lettere del 1553 (dicembre e gennaio) in cui l'Aretino scrisse sul paragone (discussione sulla presunta supremazia della pittura e scultura) tra Tiziano, Sansovino e lui stesso durante una cena nella casa dell'Aretino. Anche un riferimento alla lettera del maggio 1545 in cui l'Aretino domanda al Sansovino un ritratto di marmo dell'amico, Giovanni dalle Bande Nere: 'Subito che Tiziano l'ha ritratta coi suoi colori, acciò voi, messer Iacopo, la intagliate nei marmi, vi manderò la testa del san Giovanni.'¹⁶⁴ Infine un riferimento al sonetto a Lucrezia Ruberta del febbraio 1542 in cui l'Aretino paragona la sua possibilità di ritrarre con la sua penna e l'inchiostro, con la loro possibilità (di Tiziano e Sansovino) di rendere bene la vera personalità.¹⁶⁵ La citazione tratta dalla studiosa dalle lettere dallo scrittore mostra che l'autrice è molto positiva su di lui. Esprime perfino il proprio apprezzamento per le sue *Lettere* e dunque questo è l'opposto delle critiche negative precedenti alla pubblicazione *Lettere sull'arte*. E perciò non mi stupisce che rinvii al lavoro di Pertile e Camesasca, nella sua bibliografia.

¹⁶¹ Ibidem, 370.

¹⁶² Ibidem, 370.

¹⁶³ Ibidem, 384.

¹⁶⁴ Aretino 1997, VI, 260-261, lettera al Sansovino del dicembre 1553, VI, 179, lettera al Vescovo di Fiesole [lo agente di Firenze, Pietro Camaiani] del nov. 1554, III, 204, lettera al Sansovino del maggio 1545.

¹⁶⁵ Stott 1982, 384 e nota 48. Aretino 1997, II, 342, lettera a Lucrezia Ruberta del febbraio 1542.

Il saggio 'Iacopo Sansovino, Sculptor of Venice' di Douglas Lewis¹⁶⁶ fa parte di un libro sull'ambiente culturale di Tiziano *Titian: his world and his legacy* di David Rosand del 1982. Il Sansovino, come contemporaneo, collega artista e amico intimo dà una buona comprensione dell'ambiente in cui vivevano gli artisti. Per i contemporanei e tutti gli altri dopo il Sansovino, lo scultore - architetto cambiò aspetti centrali della Venezia stessa e Lewis cita Giorgio Vasari che dice che il Tatti, con il suo giudizio e la sua conoscenza, si adoperò affinché la città si rinnovasse quasi tutta: il Bacino, la Piazzetta, la Piazza San Marco e i grandi palazzi sul Canal Grande.¹⁶⁷ Il Lewis analizza le sculture sansoviniane del periodo veneziano del Sansovino, il suo influsso della cultura romana ed ellenica. La Loggetta è vista anche come un'opera scultorea più che un lavoro architettonico e lo studioso analizza la sua volta e la cupola della scala. La specialità del Sansovino sono i suoi rilievi, i panneggi, i ritratti dei bambini e delle donne secondo Lewis. In questo saggio è ricordata anche la lettera del 20 novembre 1537 in cui l'Aretino lodò una Madonna col bambino del Sansovino. La "memoria infame" dell'Aretino non è ricordata in nessun modo. Per le sue informazioni sull'Aretino, lo studioso rinvia allo studio di Deborah Howard in cui viene presentata la lettera dell'Aretino in inglese: la Howard a sua volta riferisce al *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca.

Un'indagine sull'architettura del Sansovino è il libro *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del'500*¹⁶⁸ degli studiosi Antonio Foscari e Manfredi Tafuri (1983). Il punto di partenza dell'indagine è l'architettura del Rinascimento a Venezia e specialmente la chiesa di San Francesco della Vigna, un'opera del Sansovino. Andrea Gritti, doge di Venezia i primi decenni del Cinquecento, mostrò un forte interesse per la chiesa. La chiesa sansoviniana sembra giocare un ruolo importante nella mentalità patrizia della politica urbana di Andrea Gritti. C'erano problemi con Francesco Zorzi, un frate della chiesa dei francescani Osservanti, il supposto contrasto tra lui e l'architetto e problemi con lo scelto dell'architetto, la nomina del Tatti.¹⁶⁹

In quest'indagine viene rimandato alla *Cortigiana* (1534) dell'Aretino, dove lo scrittore rende omaggio al frate dell'Osservante (Zorzi). Per confermare le

¹⁶⁶ Douglas Lewis, 'Iacopo Sansovino, sculptor of Venice', in: *Titian: his world and his legacy*, edited by David Rosand, New York, Columbia University Press, 1982.

¹⁶⁷ Ibidem, 133.

¹⁶⁸ Antonio Foscari e Manfredi Tafuri, *L'Armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del'500*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1983.

¹⁶⁹ Ibidem, 3-5.

informazioni sul Sansovino rimandano alla lettera dell'Aretino (del 20 novembre 1537). Gli studiosi parlano in tono neutrale dello scrittore. Il libro manca di una bibliografia e non è chiaro da dove provengano le informazioni sullo scrittore. I più importanti dati bibliografici compaiono nelle note e non è chiaro dove abbiano preso le loro informazioni sull'Aretino.

Nel libro *Venedig: die Kunst der Renaissance* degli autori Huse e Wolters (1986)¹⁷⁰, i due autori analizzano le due attività del Sansovino, l'architettura e la scultura. Essi esaminano l'architettura ad uso privato del Sansovino, le sue sculture e la relazione tra le attività sansoviniane ed i suoi contemporanei. La sua opera scultorea completa non è vasta ma molto eterogenea: ciò è da attribuire secondo gli autori, al suo lavoro architettonico a Venezia, che richiese grande impegno. In questo lavoro gli scrittori si esprimono sull'Aretino con toni positivi: 'Kurz nach seiner [Sansovino] Ankunft in Venedig nahm ihn Pietro Aretino, ein einflussreicher Literat, unter seine publizistischen Fittiche.'¹⁷¹ Tutte le notizie sull'Aretino sono peraltro positive in questo lavoro sul Sansovino. Gli studiosi rinviano per la loro informazione sullo scrittore alle *Lettere dell'arte* di Pertile e Camesasca.

In occasione della ricorrenza del V Centenario della nascita di Jacopo Sansovino, Daniela Gallo ha scritto, nel 1986, *Jacopo Sansovino, il bacco e la sua fortuna*.¹⁷² Il *Bacco* sansoviniano fu eseguito per il ricco mercante Giovanni Bartolini nel 1512. Dopo la morte del Bartolini, il *Bacco* fu regalato dall'erede Gherardo Bartolini al duca di Toscana Cosimo I e in seguito entrò in possesso di suo figlio Francesco. Tuttavia il *Bacco* del Sansovino venne progettato come una scultura da giardino, diventò una statua per l'appartamento del granduca e da scultura d'arredamento scultura di Galleria.¹⁷³ La Gallo analizza la creazione del Bacco, dio del vino, uno dei temi iconografici dell'antichità e l'oggetto del nuovo interesse da parte degli artisti del Rinascimento e mostra che la statua sansoviniana diventò un modello di studio per giovani artisti. A proposito dell'Aretino, la Gallo rinvia alla sua lettera del 20 novembre 1537 in cui lodò il Sansovino: 'mentre vagheggia l'artificio che dà il moto de lo spirito al *Bacco* locato ne gli orti Bartolini, con la somma di

¹⁷⁰ Norbert Huse und Wolfgang Wolters, *Venedig: die Kunst der Renaissance*, München, Verlag C.H. Beck, 1986.

¹⁷¹ Ibidem, 184.

¹⁷² Daniela Gallo, *Jacopo Sansovino, il bacco e la sua fortuna*, Mostre del museo nazionale del Bargello, Firenze, S.P.E.S., 1986.

¹⁷³ Ibidem, 24-28.

cotante altre meraviglie che avete scolpite e gittate.¹⁷⁴ La lettera è una testimonianza della grande stima dell'Aretino per il Sansovino in quel momento: lo scrittore a mio parere è il vero "cronista" del Cinquecento. Il tono usato è anche qui piuttosto neutrale, benché le conclusioni siano senz'altro positive. Per la sua informazione sull'Aretino, l'autrice fa riferimento alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca.

Nel libro *Iacopo Sansovino: l'Altarolo mediceo* del 1987,¹⁷⁵ Bruce Boucher analizza il rilievo *Altarolo mediceo*, un lavoro importante ma meno conosciuto tra le opere del Tatti del periodo veneziano. Ora si trova al Museo Nazionale del Bargello. Il lavoro fu eseguito dal Sansovino per i Medici. Siccome non è chiaro chi abbia concepito il soggetto, è questo che lo studioso tenta di analizzare. Nel dubbio, egli ipotizza che il disegno, eseguito da Sansovino, sia stato in seguito elaborato dal pittore Lorenzo Lotto 'sembra più plausibile che sia stato il pittore a far uso del rilievo dello scultore'.¹⁷⁶ In breve, si ritrova la vecchia storia della gallina e l'uovo: è nato prima l'uovo o la gallina? E in questo caso, è stato lo scultore ad influenzare il pittore o il contrario?

Lo studioso riferisce all'Aretino per spiegare la questione della supremazia fra pittura e scultura, molto importante in quel momento, ricordando la competizione fra il Sansovino e Tiziano, organizzata dall'Aretino per fare un ritratto del suo amico Giovanni dalle Bande Nere. Chi era in grado di fare un ritratto più somigliante, lo scultore o il pittore? Il Boucher pensa che il giudizio dell'Aretino fosse determinante in questo dibattito. Anche se egli non rinvia per la sua informazione alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca, presenta l'Aretino in questo libro in modo positivo, dimostrando che l'influsso dell'opera *Lettere sull'arte* sia stato notevole.

La monografia del medesimo autore *The sculpture of Iacopo Sansovino*¹⁷⁷ è un esame dell'opera scultorea sansoviniana del 1991, divisa in due volumi: il primo raccoglie il testo, un'estesa annotazione e un'appendice con documenti (60 pagine), il secondo le fotografie delle sculture e un catalogo. L'opera tratta la carriera del Sansovino in ordine cronologico, il processo d'apprendimento a Firenze e a Roma, il suo trasferimento a Venezia dove aveva una seconda professione. I capitoli centrali sono dedicati alle opere individuali o al lavoro fatto insieme con altri artisti. Le

¹⁷⁴ Aretino 1997, I, 332-334, lettera al Sansovino del 20 novembre 1537.

¹⁷⁵ Bruce Boucher, *Iacopo Sansovino: l'Altarolo mediceo*, Firenze, S.P.E.S., 1987.

¹⁷⁶ *Ibidem*, 1987, 7.

¹⁷⁷ Boucher 1991.

sculture sono state analizzate per tema, per esempio le composizioni *Madonna col bambino*, le sculture della Loggetta eccetera.

In quest'opera del Boucher viene fatto riferimento alle lettere dell'Aretino e allo scrittore stesso in ripetute occasioni. Il Boucher non ricorda solo l'Aretino per informazioni sul Sansovino, ma anche per verificare e consolidare le proprie affermazioni sull'opera sansoviniana. Le osservazioni sullo scrittore sono in genere positive: nulla sulla sua "memoria infame". Il Boucher rimanda per le sue informazioni sullo scrittore alle *Lettere* (Parigi, 1609).

Un'altra indagine sulle sculture sansoviniane è il libro di Joachim Poeschke *Die Skulptur der Renaissance in Italien* del 1992.¹⁷⁸ L'opera è divisa in due volumi. Il primo (1990) tratta il primo Rinascimento, *Donatello und seine Zeit*, e il secondo l'alto Rinascimento, *Michelangelo und seine Zeit*. Quanto al Sansovino, il Poeschke dà un'immagine dell'opera scultorea del Tatti e delle opere sansoviniane del suo periodo a Firenze, Roma e a Venezia. Lo studioso esamina anche le opere separate come la *Deposizione della croce*, il *Bacco*, *San Giovanni*, *Madonna del Parto*, *Madonna col bambino*, *San Giovanni Battista*, i rilievi della vita di San Marco, le sculture della Loggetta, i quattro bronzi: *Minerva*, *Apollo*, *Mercurio* e *La Pace*, *Il miracolo della fanciulla Carilla*, i quattro *Evangelisti*, *la porta della sagrestia*, il *Monumento al doge Francesco Venier* e *Marte e Nettuno*.

Quando il Poeschke esamina la scultura *Madonna col Bambino* (Venezia, Arsenale) di cui analizza la datazione sulla base delle armi delle figure, cita la lettera del 20 novembre 1537 dell'Aretino in cui scrisse 'la nostra Donna de l'Arsenale' e constata con questi dati che questa scultura appartiene al primo periodo sansoviniano.¹⁷⁹ Nessuna notizia negativa sullo scrittore e lo studioso rimanda alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca per le sue informazioni dell'Aretino.

Anche l'articolo di Manuela Morresi intitolato 'Cooperation and Collaboration in Vicenza before Palladio' (1996)¹⁸⁰ prende in esame il lavoro del Sansovino come architetto. In esso, l'autrice vuole accertare se l'altare di Aurelio Dall'Acqua a Vicenza attribuito a Andrea Palladio sia opere di Iacopo Sansovino. Inoltre la ricerca tenta di ricostruire l'esistenza di una corrente architettonica a Vicenza negli anni

¹⁷⁸ Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Band 2, *Michelangelo und seine Zeit*, München, Hirmer Verlag 1992.

¹⁷⁹ Aretino 1997, I, 332-334, lettera a M. Iacopo Sansovino del 20 novembre 1537.

¹⁸⁰ Manuela Morresi, 'Cooperation and Collaboration in Vicenza before Palladio. Iacopo Sansovino and the Pedemuro Masters at the High Altar of the Cathedral of Vicenza', in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, V. 55, 1996, no. 2 June, 158-177.

immediatamente precedenti Andrea Palladio: sulla base della similarità degli stili architettonici, la studiosa arriva a formulare il suo giudizio. La Morresi rimanda alla lettera dell'Aretino del novembre 1537 al Sansovino,¹⁸¹ in cui elogiò le opere dell'amico. Questa lettera viene anche citata per confermare la sua conclusione sull'altare del Dall'Acqua. L'autrice parla in tono neutro sullo scrittore. Nella bibliografia, anche un riferimento alle *Lettere* (Parigi, 1609).

Nell'articolo sull'opera scultorea del Sansovino 'Alessandro Vittoria nella bottega di Jacopo Sansovino' del 1998,¹⁸² Luisa Attardi si propone di trovare tracce nelle opere sansoviniane del lavoro di Alessandro Vittoria, suo giovane allievo di cui l'unica opera accertata è la statuetta di marmo di *San Giovanni Battista* tra le opere commissionate a Jacopo Sansovino. I lavori eseguiti dal giovane Vittoria, infatti, non sono conosciuti, benché si sappia per certo che il Sansovino gli dette un compenso per alcune decorazioni della Libreria Marciana, quattro *Fiumi*. Per focalizzare lo stile del Vittoria intorno al 1540, la studiosa vuole chiarire il lavoro degli anni della collaborazione con Sansovino a Venezia e prima del trasferimento del Vittoria a Vicenza per effettuare gli stucchi di palazzo Thiene. Il Vittoria, non ancora diciottenne, era entrato nella bottega di Jacopo nel 1543. Poco dopo Jacopo e Alessandro erano già in rapporti amichevoli "(si poteva dire) padre e figliuolo".¹⁸³ Qui l'autrice cita l'Aretino e rinvia alla lettera del dicembre 1551 indirizzata dallo scrittore al Vittoria. Nell'altra notizia sull'Aretino la scrittrice parla del dibattito sulla supremazia tra scultura e pittura, molto acceso in quegli anni. Il giudizio dell'Aretino in questo dibattito sembra importante per la studiosa, dunque costituisce una dimostrazione di fiducia nell'autorevolezza dell'Aretino. La studiosa non è negativa su di lui e rimanda per la sua informazione sullo scrittore alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca.

Nel suo libro *Jacomo Tentor F., Myzelien zur Tintoretto-Forschung* (2000),¹⁸⁴ Erasmus Weddigen esamina la *pergola* della chiesa di San Marco (un'opera sansoviniana), predisponendo in tal modo la sua ricerca sull'opera del Tintoretto *il Miracolo dello Schiavo*. Di questo libro tratto per il momento solo della parte dedicata al Sansovino: *Präliminarien zum Sklavenwunder: Sansovines zweiter Markus-*

¹⁸¹ Aretino 1997, I, 332-334, lettera al Sansovino del 20 novembre 1537.

¹⁸² Luisa Attardi, 'Alessandro Vittoria nella bottega di Jacopo Sansovino', in: *Arte Veneta*, V. 53, 1998, 14-33.

¹⁸³ *Ibidem*, 15.

¹⁸⁴ Erasmus Weddigen, *Jacomo Tentor F., Myzelien zur Tintoretto-Forschung: Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion*, München, Scaneg Verlag, 2000.

Pergolo und die Loggetta, vi ritornerò nel paragrafo dedicato a Tintoretto (paragrafo 4.2. *Iacopo Robusti*). Ora dò solo una breve spiegazione del capitolo sopra indicato.

Tra gli anni 1541 e 1544 il Sansovino fece *Il Miracolo dello schiavo* come uno di “sei storie di bronzo di mezzo rilievo” (storie) “figurate per i miracoli di San Marco.”¹⁸⁵ Si tratta di una delle tre sculture della pergola, il rilievo rivolto a nord, a sinistra. Le pergole avevano la funzione di cantare le lodi all’epistola e al Vangelo.¹⁸⁶ Il Weddigen analizza il lavoro del Sansovino e rimanda alla Loggetta che compare nel quadro *il Miracolo dello schiavo* del Tintoretto. Come introduzione all’indagine spiega il contenuto della leggenda di San Marco in relazione alla genesi delle tre pergole e come si devono interpretare le immagini. Poi tratta l’influenza di Sansovino su Tintoretto e sostiene che il pittore era debitore al Sansovino, non solo quanto al tema della scena del martirio, le catene e motivi particolari, ma anche ad aspetti nascosti come la prospettiva, l’ordine della composizione e, con le parole dello studioso: ‘die typisch bildhauerische Getragenheit der Komposition durch Figuren allein’.¹⁸⁷

Quanto all’Aretino, lo studioso nota che nessun altro come l’Aretino era in grado di “animare “ le sculture del Sansovino e che fu lo scrittore che già precocemente pretese “spassegeranno personaggi di cotanta nobiltade” e per quanto riguarda questa notizia rinvia alla lettera dell’Aretino del 20 novembre 1537 in cui scrisse al Sansovino:

Che bel vedere farà l’edificio di marmo e di pietre miste, ricco di gran colonne, che dee murarsi appresso la detta![libreria]. Egli avrà la forma composta di tutte le bellezze dell’architettura, servendo per loggia, ne la quale spassegeranno i personaggi di cotanta nobiltade.¹⁸⁸

Il Weddigen: ‘In diesem Sinne wurde die *Loggetta* noch vor ihrer Fertigstellung zum Symbol venezianischen Selbstverständnisses, Ausdruck eines Kunstgefühls, das alle Musen in einer idealen Harmonie zusammenführte, “Topos“ von “venezianità“, deren bauliche Indizien Tintoretto prompt ins *Miracolo dello schiavo* überführte.’¹⁸⁹ In

¹⁸⁵ Ibidem, 57.

¹⁸⁶ Ibidem, 59.

¹⁸⁷ Ibidem, 65.

¹⁸⁸ Ibidem, 69. Aretino 1997, I, 332-334, lettera al Sansovino del 20 novembre 1537.

¹⁸⁹ Weddigen 2000, 69.

questo paragrafo dunque nient'altro che lodi e belle parole sull'Aretino. Il Weddigen rimanda per le sue informazioni sullo scrittore alle *Lettere dell'arte* di Pertile e Camesasca.

Nell'indagine di Andrea Bacchi *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* del 2000¹⁹⁰ l'autore tratta oltre novanta scultori, tutti artisti che hanno lavorato a Venezia: un ampio panorama degli scultori veneziani fra Rinascimento e Barocco, dall'anno 1527 - in cui il Sansovino arrivò - fine al 1779 in cui Canova abbandonò la città. Il Bacchi ha ragioni sufficienti per scrivere un tale libro sull'arte della scultura. Fino a pochi anni fa esisteva una lacuna nella storiografia artistica. Tuttavia, contributi su riviste specializzate, convegni, monografie eccetera rivelano che lo studio della scultura è uno dei campi più esaminati, secondo l'autore.¹⁹¹ Negli ultimi dieci anni è stato fatto moltissimo per il Veneto, e il Bacchi menziona la monografia del Sansovino di Boucher (1991) e i contributi su aspetti specifici di Charles Davis.

Quanto al contributo dell'autore sull'attività scultorea del Sansovino, il Bacchi dà soltanto un'immagine del suo lavoro, non analizza opere separate. Molta informazione sullo scultore è ricavata dalla monografia del Boucher. L'Aretino è ricordato in questo studio per le sue informazioni sul Sansovino, senza commenti ben specificati, né tanto meno negativi. Per informazioni sull'Aretino, il Bacchi rimanda alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca.

Nel saggio di Manuela Morresi 'Jacopo Sansovino architetto, scultore e "restauratore" in San Francesco della Vigna' (2003)¹⁹² l'autrice analizza il progetto di Jacopo Sansovino: la sua costruzione della seconda chiesa di San Francesco (edificata dal 1534) e l'utilizzo degli altari della prima chiesa. Alcuni di questi, concessi a privati, furono smontati e ricollocati all'interno della nuova chiesa. La prassi adottata per ricollocare gli altari nella bottega del Sansovino creava per gli studiosi la possibilità di studiare non soltanto il nome originale e la dedicazione delle cappelle originarie, ma anche di individuare la planimetria dell'edificio duecentesco.

In questo saggio, di nuovo, nessun riferimento alla "memoria infame" dell'Aretino. Il suo nome è citato due volte in una situazione neutrale: una volta con riferimento alla sua opera *Cortigiana* del 1534, la seconda volta l'Aretino come

¹⁹⁰ Andrea Bacchi, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000.

¹⁹¹ Ibidem, 9.

¹⁹² Manuela Morresi, 'Jacopo Sansovino architetto, scultore e "restauratore" in San Francesco della Vigna', in: *La Cappella Badoer-Giustinian in San Francesco della Vigna a Venezia*, ed. Anne Markham Schulz, Firenze, Centro Dì, 2003.

membro del ‘“triumvirato” artistico-intellettuale veneziano’. Più interessante in questo libro è la notizia su Fortunio Spira, ‘umanista nativo di Bomarzo, forse autore di una salace *Vita di Pietro Aretino*’.¹⁹³ Non viene fatto riferimento alle *Lettere sull’arte* di Pertile e Camesasca ma alle *Lettere di principi* (1581).¹⁹⁴

Riassunto dei risultati

Già nel 1962, con il libro del Mariacher, l’Aretino veniva presentato in una maniera positiva. I libri del Thies (1982) della Stott (1982), di Huse e Wolters (1986), della Gallo (1986), della Howard (1975, edizione riveduta e corretta nel 1987), del Poeschke (1992), l’articolo della Attardi (1998), i libri del Bacchi (2000), del Weddigen (2000) si esprimono tutti positivamente sullo scrittore. Ciò che più colpisce è che anche nei libri in cui gli studiosi non rimandano alle *Lettere sull’arte* di Pertile e Camesasca, dell’Aretino viene data un’immagine positiva o tutt’al più neutrale. Questo riguarda i libri del Boucher del 1987 e del 1991. In essi l’autore rimanda per la sua informazione sull’Aretino alle *Lettere*. Dunque, si rileva un cambiamento nell’atteggiamento adottato nei confronti dello scrittore.

Anche nelle indagini più recenti, ossia l’articolo (1996) e il libro (2003) della Morresi, in cui l’autrice non rimanda alle *Lettere sull’arte*, si parla dello scrittore in termini di neutralità. Nel suo libro la studiosa ricorda solo la *Vita di Pietro Aretino* di Fortunio Spira, in cui l’autore si esprime negativamente sull’Aretino. La Morresi non ne fornisce una ragione, forse supponendo che il lettore conosca il libro. O forse non vuole sbilanciarsi perché fermamente convinta della sua opinione? Le *Lettere sull’arte* hanno forse esercitato un influsso su di lei?

Nelle indagini di Tafuri (1969) e di Foscari e Tafuri (1983) in cui le bibliografie sono incomplete e dove non è chiaro la provenienza delle informazioni sull’Aretino, lo scrittore viene raffigurato in modo neutrale. Sembra che tutti questi autori siano stati influenzati dall’opera di Pertile e Camesasca. Tra tutte queste indagini, solo lo Schulz (1982) accenna alla memoria infame dell’Aretino quando racconta che lo scrittore mise in difficoltà il marchese Gonzaga con le sue satire pungenti. Anche se si trova nella posizione di esprimere critiche negative sulla vita dello scrittore (il suo tema è le case dell’Aretino), non lo fa, mantenendo anzi un tono neutrale. Mi sembra che

¹⁹³ Ibidem, 118.

¹⁹⁴ *Lettere di principi*, 3 vol., Venetia, Fra. Ziletti, 1581.

anche lui abbia subito l'impatto del lavoro di Pertile e Camesasca, a cui peraltro rinvia.

Il Lewis (1982), nella sua indagine sul Sansovino, non rinvia al Pertile e Camesasca, ma rimanda al libro della Howard, la quale a sua volta rimanda alle *Lettere sull'arte*. È interessante vedere come il Lewis, nonostante non rimandi alle *Lettere sull'arte*, parli bene dell'Aretino. In questo caso, mi sembra che questo autore sia influenzato dal libro della Howard. Si può concludere che, dopo la pubblicazione delle *Lettere sull'arte*, l'atteggiamento nei riguardi dell'Aretino è molto cambiato nei libri sull'arte del Sansovino. A parte lo Schulz, nessun autore parla della sua "memoria infame" precedente alla pubblicazione delle *Lettere sull'arte*.

4.2 *Iacopo Robusti detto il Tintoretto*

Cenni biografici

Il pittore Iacopo Robusti, detto Tintoretto (il piccolo tintore), nacque a Venezia nel 1519. Suo padre, Giovanni Battista Robusti, era tintore. Per la sua formazione lavorò alla bottega di Tiziano Vecellio,¹⁹⁵ in cui si trattenne solo dieci giorni, secondo lo studioso C. Ridolfi 'interrotto dall'insorgente gelosia del maturo maestro verso il giovane artista'.¹⁹⁶ Probabilmente il Tintoretto si trasferì per sua formazione in un'altra bottega a Venezia. Dal 22 maggio 1539 si firma con "mistro Giacomo de'penter": questo dimostra che il Tintoretto in questo momento è già un pittore indipendente.¹⁹⁷ Riuscì ad assicurarsi la gran commissione del ciclo nella Scuola veneziana di San Rocco. Ne ebbe per due decenni: dal 1564 al 1588.¹⁹⁸

Il pittore accettava volentieri commissioni, anche gratis e si sa che il Tintoretto all'immagine del San Rocco avrebbe lavorato per non molto onorario, più come segno di riconoscimento.¹⁹⁹ Intanto lavorò a numerose altre opere. Uno dei suoi lavori molto conosciuti è il dipinto il *Miracolo dello schiavo* (1548), il primo quadro di

¹⁹⁵ Tom Nichols, *Tintoretto: tradition and identity*, London, Reaktion Books 1999, 6.

¹⁹⁶ Paola Rossi, 'Tiziano e Jacobo Tintoretto', in: *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1978, 171.

¹⁹⁷ Nichols 1999, 6.

¹⁹⁸ Eduard Hüttinger, *Die Bilderzyklen Tintoretto's in der Scuola di S. Rocco zu Venedig*, Zürich, Buchdruckerei die neuen Zürcher Zeitung, 1962, 10.

¹⁹⁹ Claudia Bühler, *Ikono-graphie und Entwicklung der Abendmahlsdarstellung im Oeuvre Tintoretto's*, Bergisch Gladbach, Köln, Verlag Josef Eul, 1989, 2.

un ciclo di più dipinti per la sala di San Marco. Gli anni dal 1579 al 1582 furono intensi per la sua carriera. Una commissione al palazzo ducale di Mantova richiese molto lavoro e qui rimase per un breve soggiorno nel 1580. Durante questo periodo lavorarono i suoi figli Domenico, Marco e Marietta (il Tintoretto aveva otto figli) nella sua bottega. Questo viaggio a Mantova fu il suo unico soggiorno fuori della città di nascita. Trascorse quasi tutta la vita a Venezia e morì qui nel 1594.²⁰⁰

Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) sul Tintoretto

Il primo libro pubblicato dopo il 1957 è l'opera *Die Bilderzyklen Tintoretts in der Scuola di S. Rocco zu Venedig* di Eduard Hüttinger del 1962.²⁰¹ Lo Hüttinger affronta il gran progetto, il ciclo dei dipinti del Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco su cui il pittore lavorò più di due decenni. All'inizio l'autore dà una caratterizzazione delle Scuole, la genesi, poi analizza le pitture del Tintoretto, la drammaticità del quadro e la sua ispirazione. Lo Hüttinger sostiene che il Tintoretto fu ispirato dall'opera dell'Aretino e non il contrario.

Da die literarischen geistlichen Schöpfungen Aretinos chronologisch früher sind als selbst die großen Leistungen von Tintoretts Frühzeit, kann kein Zweifel bestehen, dass der Schriftsteller den Maler angeregt hat und nicht umgekehrt; verschiedene Bildgedanken Tintoretts in der Scuola di San Rocco scheinen zu mal in der *Umanità di Christo* vorgebildet.²⁰²

Anche a proposito della drammaticità delle pitture del Tintoretto lo Hüttinger fa un paragone con l'Aretino e non vede influenze dell'arte contemporanea:

Wenn Aretino die *Himmelfahrt Mariä* beschreibt und dabei zugleich Michelangelo, Tizian und Francesco Salviati hervorhebt als diejenigen Künstler, die über Möglichkeiten dramatisch erregter Vergegenwärtigung verfügten, so ist es wiederum, als hätte Tintoretto die Schilderung vor Augen gehabt, als er das Bild der Sala terrena malte.²⁰³

²⁰⁰ Nichols 1999, 8-9.

²⁰¹ Hüttinger 1962.

²⁰² Ibidem, 76.

²⁰³ Ibidem, 78.

Lo studioso afferma che il Tintoretto conobbe le opere religiose dell'Aretino e che lo scrittore dette la commissione per due quadri per la sua camera da letto. Riferisce della lettera dell'Aretino dell'aprile 1548 in cui lo scrittore lodò il Tintoretto per il quadro del *Miracolo dello schiavo* e ricorda anche gli avvertimenti dell'Aretino sulla 'prestezza' con cui il pittore dipinse le sue pitture (lettere del febbraio 1545 e dell'aprile 1548). Tutto questo con un atteggiamento di benevolenza verso l'Aretino. L'autore introduce anche la rivalità tra Tiziano e il Tintoretto nel discorso:

Tizian [...] empfand Tintoretto als seinen Nebenbuhler und verfolgte ihn mit seinem Neid. Das scheint der Grund gewesen zu sein, das Aretino – aus Rücksichtnahme auf seinem Freund Tizian – in seinem Briefen den Namen Tintoretto fortan nicht mehr erwähnt und in der Folge eher zu einer kritischen Bewertung kam.²⁰⁴

L'Aretino lodò Tintoretto solo due volte: quando Tiziano si fermò ad Augsburg in quel momento (nell'aprile 1548 in una lettera al Sansovino e al Boccamazza nel gennaio 1549). Lo Hüttinger rileva ancora che 9 anni dopo la morte dello scrittore il Tintoretto, ritraendolo in un quadro religioso (una crocifissione), rende omaggio allo scrittore: 'in dankbarer Erinnerung an die anfängliche Förderung, die er durch ihn erfahren hatte'.²⁰⁵ Ma non solo questo giovane pittore, anche Tiziano effigiò lo scrittore sul quadro *Ecce Homo*: l'Aretino come Pilato.

Dalle parole dello Hüttinger si può concludere che le opere religiose dell'Aretino furono di ispirazione per il Tintoretto. L'autore parla solo in termini positivi dello scrittore e a mio parere è influenzato dalle *Lettere sull'arte* e nella sua bibliografia rimanda, in effetti, all'opera di Pertile e Camesasca.

Molti libri sul Tintoretto esaminano aspetti particolari della sua pittura. Per quanto riguarda l'opera completa del Tintoretto, lo studioso Carlo Bernari ("apparati critici e filologici di Pierluigi de Vecchi") pretende che il suo lavoro comprenda tutta l'opera di Robusti. Si tratta dell'*Opera completa del Tintoretto* del 1970.²⁰⁶ In effetti, la fotografia in bianco e nero rende bene tutte le opere, ma le foto sono piccolissime e dunque difficili da esaminare. Il capitolo introduttivo in cui lo studioso dà informazioni

²⁰⁴ Ibidem, 108, nota 210.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Carlo Bernari e Pierluigi de Vecchi (apparati critici e filologici), *L'Opera completa del Tintoretto*, Milano, Rizzoli Editore 1970.

necessarie sul Tintoretto, è molto breve e il catalogo delle opere offre una modesta descrizione del lavoro pittorico. Secondo lo studioso, la carriera del pittore fu influenzata dal conflitto tra Riforma e Controriforma: non si voleva lasciar 'ingannare dalle tante pitture di Sacro argomento'.²⁰⁷ Ebbe interessi per le favole drammatiche, come per esempio, nel *Miracolo di san Marco*. Per l'Aretino avrebbe dipinto due favole nel soffitto della sua camera da letto: 'la favola di Apollo e di Marsia [e] la novella di Argo e di Mercurio, da voi così giovane [...] con tanta soddisfazione mia e d'ognuno voi m'avete dipinta',²⁰⁸ una citazione dalla lettera dell'Aretino del febbraio 1545. In questo volume l'Aretino è ricordato in senso neutrale, nessuna notizia negativa su di lui da parte dello scrittore e mi sembra che sia influenzato dalle *Lettere sull'arte*. In ogni caso rinvia all'opera di Pertile e Camesasca per le sue informazioni sull'Aretino.

Il libro successivo è l'indagine di Paola Rossi *I disegni di Jacopo Tintoretto* del 1975.²⁰⁹ Per la sua ricerca sui disegni del Tintoretto il punto di partenza è l'opera fondamentale dei Tietze (1944), in cui hanno catalogato l'opera del Tintoretto facendo una distinzione tra l'opera di Domenico (figlio di Jacopo) l'opera di Marietta (figlia di Jacopo) e l'opera legata alla scuola del Tintoretto. Gli studi successivi sul Tintoretto danno motivi d'esame più approfondito per quanto riguarda la distinzione tra una certa produzione tarda di Jacopo e quella giovanile di Domenico. Dunque la studiosa fa una ricerca sulla base dei caratteri stilistici dei singoli disegni degli artisti. Questa opera è raccolta in un catalogo con illustrazioni dei disegni autografi del Tintoretto.

A proposito dell'Aretino la Rossi riferisce dei rapporti di amicizia tra il Tintoretto e lo scrittore 'la cui collezione [di Aretino] è presumibile fosse aperta al Tintoretto'.²¹⁰ Su questo punto le lettere dell'Aretino sono interessanti per la studiosa: vuole sapere se Jacopo fu influenzato dai modelli michelangioteschi e dunque anche un riferimento alla lettera al Vasari del 15 luglio 1535²¹¹ sul presunto disegno di Michelangelo.²¹² Anche la Rossi mantiene sullo scrittore una posizione neutrale, senza esprimersi negativamente. Mi sembra che ciò sia dovuto all'impatto delle *Lettere sull'arte*. Anche

²⁰⁷ Ibidem, 7.

²⁰⁸ Aretino 1997, III, 167-168, lettera a M. Jacopo Tintore del febbraio 1545.

²⁰⁹ Paola Rossi, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Firenze, La nuova editrice, 1975.

²¹⁰ Ibidem, 4.

²¹¹ Non si tratta la lettera dell'anno 1535, ma del 1538, in: Aretino 1997, II, 68-69, lettera a Messer Giorgio, pittore del 15 luglio 1538.

²¹² Rossi 1975, 4-5.

lei rinvia a quest'opera di Pertile e Camesasca per maggiori informazioni su questo tema.

Nel libro *Tintoretto: ikonographische und stilistische Untersuchungen* del 1982,²¹³ lo studioso Karl M. Swoboda tratta soprattutto lo stile e l'iconografia delle grandi pitture del Tintoretto, per esempio le pitture per la chiesa della *Madonna dell'Orto* a Venezia, i teleri per la Scuola di San Marco, i quadri per la Scuola di San Rocco eccetera. Secondo lo Swoboda, il Tintoretto non è solo conosciuto per la sua 'prestezza', ma il pittore fu in grado anche di ritirare molte commissioni. Se doveva trattare sul prezzo e i committenti non lo potevano pagare, lavorava gratis: i documenti lo confermano.²¹⁴ Per quanto riguarda l'Aretino, Swoboda rimanda alla lettera dell'Aretino dell'aprile 1548 in cui lo scrittore lodò il pittore e menzionò la sua 'prestezza'. L'Aretino: 'nel gran quadro de l'istoria dedicata in la scola di San Marco [...] I suoi colori son carne, il suo lineamento ritondo, e il suo corpo vivo [...] E beato il nome vostro, se reduceste la prestezza'.²¹⁵ Anche nei quadri più grandi il Tintoretto dipinse molto rapidamente secondo lo Swoboda.²¹⁶ Dell'Aretino viene data in questo libro una immagine positiva, ed anche qui per le sue informazioni su di lui lo Swoboda rinvia alle *Lettere sull'arte*.

Il volume sui *Ritratti* della studiosa Paola Rossi del 1974 e l'opera *Opere sacre e profane*, di Paola Rossi e Rodolfo Pallucchini del 1982,²¹⁷ formano un'opera completa del *corpus* pittorico del Tintoretto. *Le opere sacre e profane* consiste di due volumi, il primo ha un testo introduttivo del Pallucchini, e il secondo, della Rossi, consiste di una biografia (con tutti i dati documentari sulla vita e le opere del pittore) e tre cataloghi (le opere autografe, le opere incerte, le opere perdute). Il Pallucchini tratta la storiografia dell'arte in quel momento, la pittura veneziana negli anni 1540, le polemiche in quei tempi tra gli artisti, le nuove ricerche sull'arte intraprese e la critica di allora e dell'epoca seguente. La Rossi, accanto ad una biografia del Robusti, redige un catalogo delle opere. A proposito dell'Aretino nel dibattito dell'arte, il suo nome viene richiamato molte volte e soltanto in una maniera positiva. Quando il Pallucchini sostiene che l'anno 1548 era un anno molto importante per la carriera

²¹³ Karl M. Swoboda, *Tintoretto: ikonographische und stilistische Untersuchungen*, Wien und München, Verlag Anton Schroll, 1982.

²¹⁴ Ibidem, 9.

²¹⁵ Aretino 1997, IV, 266, lettera a Jacopo Tentore dell'aprile 1548.

²¹⁶ Swoboda 1982, 8.

²¹⁷ Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Opere sacre e profane di Jacopo Tintoretto*, 2 vol., Milano, Alfieri Gruppo Editoriale Electa, 1982.

artistica del Tintoretto a causa della presentazione del *Miracolo dello schiavo* al pubblico veneziano, lo studioso afferma: 'dopo la sanzione di un *arbiter* della qualità e della autorità di Pietro Aretino'.²¹⁸ Lo studioso cita anche la lettera del febbraio 1545 dell'Aretino in cui lo scrittore lodò la pittura del Tintoretto e la lettera dell'aprile 1548 dove scrisse sulla 'prestezza' del Tintoretto nel dipingere. Sulla lettera al Boccamazza del gennaio 1549, in cui l'Aretino si sfogò contro Tiziano a causa di un disaccordo tra i due grandi amici, probabilmente sul Tintoretto, il Pallucchini dice: 'ad ogni modo la lettera pone in rilievo un fatto: che Tiziano riteneva responsabile l'Aretino di una colpa o mancanza commessa dal Tintoretto [...] ed il fatto che l'Aretino non parlerà più del giovane veneziano nelle sue lettere [...] sacrificandolo all'amicizia di Tiziano.'²¹⁹ Qui lo studioso avrebbe potuto riportare tutti i commenti negativi sullo scrittore ma non lo fa. Mantiene un atteggiamento benevolo nei suoi confronti: mi sembra che sia influenzato dalla predetta opera di Pertile e Camesasca. Effettivamente rimanda alle *Lettere sull'arte*.

David Rosand fa un'analisi delle pitture dei più importanti pittori veneziani cinquecenteschi concentrandosi su certi aspetti delle loro arti nel volume *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto* del 1982.²²⁰ Il titolo già indica che il Tintoretto è visto come uno dei più importanti pittori del Cinquecento. Lo studioso punta su un approccio storiografico e critico quanto alle raffigurazioni monumentali, agli altari e agli affreschi. Il Rosand tratta all'inizio la pittura a Venezia per determinare le condizioni per cui Venezia si distingue da altri centri rinascimentali e poi analizza le maniere in cui viene dipinta una pittura e di seguito come interpretare un quadro.

Quanto al Tintoretto, il pittore si mise in vista quando venne presentato il suo dipinto il *Miracolo dello schiavo* (1548), il primo quadro di un ciclo di più dipinti per la sala grande di San Marco, una commissione della Scuola Grande di San Marco. Non tutti i confratelli apprezzarono la pittura e il Tintoretto, molto offeso, ritirò il quadro dalla scuola (più tardi invece, lo restituì). Questo accadeva nel tempo in cui l'Aretino scrisse la sua lettera (aprile 1548) sulla 'prestezza' del Tintoretto. Secondo lo studioso, lo scrittore strombazzava un avvertimento, più tardi visto come una norma

²¹⁸ Ibidem, 38.

²¹⁹ Ibidem, 39.

²²⁰ David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, Westford, Mass., United States of America, Yale University, Murray Printings, 1982.

nella critica storiografica del Cinquecento.²²¹ Gli scritti aretiniani furono una fonte d'ispirazione per il Tintoretto, specialmente gli scritti religiosi. Secondo lo studioso, il Tintoretto s'ispirò alla *Vita di Maria Vergine* dello scrittore nel suo quadro *Presentazione della Vergine*.²²² Dunque il Rosand parla bene dello scrittore: si esprime in termini positivi, probabilmente, a mio parere, in ragione delle *Lettere sull'arte*, alle quali rimanda per la sua informazione sull'Aretino.

Nel 1983 la studiosa Anna Laura Lepschy scrisse un saggio sulla storia del gusto, *Tintoretto Observed*²²³ e su questo punto la studiosa analizza le critiche sull'arte del Tintoretto. L'autrice vuole mostrare l'evoluzione delle critiche sul Tintoretto sulla base di citazioni: 'the passages quoted are taken to show the evolution of Tintoretto criticism; in the second case the passages are taken as representative of certain critical attitudes'.²²⁴ In questa maniera il Tintoretto diventa un esempio concreto per chiarire i metodi dei diversi scrittori. Nel capitolo primo sull'ambiente del tempo l'autrice fa molte citazioni sulle prime critiche, sugli scritti dell'Aretino e sull'opera del Tintoretto e analizza diverse lettere sull'argomento. Per esempio cita la lettera del febbraio 1545 al Tintoretto (sulla 'prestezza' del pittore): 'This letter provides not only the first certain dating we have for a work by Tintoretto, but also the first critical assessment'²²⁵ e la lettera dell'aprile 1548 al Sansovino, di nuovo sulla 'prestezza' del pittore. Anche lei ricorda la lettera del gennaio 1549 al Boccamazza in cui l'Aretino scrisse sulle sue tensioni con Tiziano: 'quando pure il Tintorello, [Tintoretto] per tristizia o pazzia, fusse mancato a la promessa, che colpa ne ho io?'²²⁶ La studiosa parla in una maniera positiva sull'Aretino: è in grado di informare il lettore sulla vita dell'Aretino (ha dedicato un'analisi estesa alla critica aretiniana), sulle critiche negative precedenti alla pubblicazione delle *Lettere sull'arte*, ma non lo fa. Dunque non meraviglia che rimandi al lavoro di Pertile e Camesasca per le sue informazioni sull'Aretino.

Per quanto concerne la 'prestezza' nelle pitture del Tintoretto, viene trattata da molti studiosi e anche da Claudia Bühler nello studio *Ikonographie und Entwicklung*

²²¹ Ibidem, 182. Aretino 1997, IV, 266, lettera a Iacopo Tentore dell'aprile 1548.

²²² Rosand 1982, a, 197.

²²³ Anna Laura Lepschy, *Tintoretto Observed. A documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th century*, Ravenna, Longo Editore, 1983.

²²⁴ Ibidem, 9.

²²⁵ Ibidem, 15.

²²⁶ Aretino 1997, IV, 132, lettera al Boccamazza del gennaio 1548.

der Abendmahlsdarstellung im Oeuvre Tintoretto del 1989.²²⁷ La Bühler: 'Aber nicht nur der Vorwurf der flüchtigen Arbeit und der Vielmalerei war Tintoretto zu seiner Zeit gemacht worden, sondern auch sein Bestreben, möglichst viel Aufträge an sich zu reißen.²²⁸ In questo libro l'autrice analizza la storia dello sviluppo dei cenacoli del Tintoretto in ordine cronologico in conformità all'analisi dello stile. Il punto di partenza è l'opera precedente del pittore in cui pose l'enfasi sull'*Annuncio del tradimento da Giuda* e sull'opera successiva come l'*Eucaristia apostolica* (una tendenza che corrisponde alla Controriforma secondo la studiosa). A proposito dell'Aretino, la Bühler cita la lettera dell'aprile 1548 in cui questi scrisse su 'Schnelligkeit und Unfertigkeit' del Tintoretto.²²⁹ L'autrice dichiara che 'Die an für sich richtige Deutung Tintoretto als "Schnellmahler" hat sich als Topos, mit negativem Vorzeichen, bis in die klassizistische Kunstgeschichtsschreibung, ja darüber hinaus bis zu Jacob Burckhardt erhalten'.²³⁰ Come la Lepschy, la Bühler menziona il *giudizio* dello scrittore, notizia questa di notevole rilevanza per lui, non solo in quel momento, ma anche nei tempi successivi. L'autrice non si sbilancia sullo scrittore e non mi stupirei se forse stata influenzata dalle *Lettere sull'arte*, a cui rimanda per le sue informazioni sull'Aretino.

Ora prenderò in esame un libro sul restauro di un quadro del Tintoretto. Nel lavoro *Il miracolo di San Marco del Tintoretto, vicende e restauri* del 1990,²³¹ il restauro del telerò²³² è un tema dell'indagine degli studiosi G. R. Arosio e A. R. Nicola Pisano. Viene trattato il restauro del quadro *Il ritrovamento del corpo di San Marco*, una delle pitture del gran ciclo della Scuola grande di San Marco. Altri tre teleri che fanno parte di questo ciclo, sono *Il trafugamento del corpo del Santo, San Marco salva un saraceno durante un naufragio e Il Miracolo dello schiavo*. Le pitture del Tintoretto furono gli ultimi cambiamenti della serie di mutamenti nella Scuola.

Gli esperti giustificarono l'intervento del restauro e poi esaminarono la pittura, lo stato di conservazione e i dati tecnici, eccetera. A proposito della tecnica, i

²²⁷ Claudia Bühler, *Ikongraphie und Entwicklung der Abendmahlsdarstellung im Oeuvre Tintoretto*, Bergisch Gladbach, Köln, Verlag Josef Eul, 1989.

²²⁸ Ibidem, 2.

²²⁹ Ibidem, 2. Aretino 1997, IV, 266, lettera a Iacopo Tentore dell'aprile 1548.

²³⁰ Bühler 1989, 2.

²³¹ G. R. Arosio e A. R. Nicola Pisano, 'Il ritrovamento del corpo di San Marco: il restauro', in: *Il miracolo di San Marco del Tintoretto, vicende e restauri*, Milano, Pinacoteca di Brera, Firenze, Cantini Editore, 1990.

²³² Grande dipinto su tela, per lo più in serie con altri, usato nei secc. XV-XVI come decorazione o rivestimento murale, spec. a Venezia, in: Garzanti 1998, 2308.

ricercatori rinviano alla lettera dell'Aretino dell'aprile 1548: 'l'esattezza dell'esecuzione con la rapidità ben nota e rimproverata al Tintoretto dall'Aretino'.²³³ L'argomento della lettera dell'Aretino dell'aprile 1548 tratta il primo telero, quello del *Miracolo* (1548). In essa lo scrittore lodò il quadro e parlò della 'prestezza del fatto'.²³⁴ In questo libro gli autori presentano l'Aretino in un modo indifferente, se pur è vero che lodano lo scrittore per il suo commento sulla 'prestezza' del Tintoretto. Dunque riconoscono la finezza della sua percezione. Nonostante non rimandino alle *Lettere sull'arte* per la loro informazione sullo scrittore ma alle *Lettere di M. Pietro Aretino* (Parigi 1609), si mantengono positivi su di lui.

Dello studioso Krischel è l'indagine sul *Miracolo dello schiavo* del Tintoretto, *Iacopo Tintoretto's 'Sklavenwunder'* (1991)²³⁵ in cui analizza la genesi della pittura, per molti bellissima e addirittura per tutti dipinta in modo magistrale. Nel corso dei secoli era opinione unanime che l'arte della pittura (nel *Miracolo dello schiavo*) avrebbe raggiunto il massimo.²³⁶ Su questo punto lo studioso si riferisce all'Aretino, il primo a notare che sul *Miracolo dello schiavo* lo spettacolo, seppure realistico, era ingannevole, come afferma nella sua lettera dell'aprile 1548:²³⁷ 'in tale opera, che lo spettacolo pare più tosto vero che vinto.'²³⁸ Nella sua spiegazione sull'indagine lo studioso dichiara che 'der Tintoretto - Rezeption Aretinos' non è ancora molto studiato.²³⁹

Il Krischel tratta l'immagine del quadro, la maniera del dipingere eccetera e quanto all'immagine l'autore rinvia all'altra lettera dell'Aretino del gennaio 1549 in cui lo scrittore scrisse sulla scultura bronzea trovata in quegli anni, un ragazzo di dieci anni (dall'Aretino chiamato come il 'Ganimede') usato dal Tintoretto come un modello sul *Miracolo dello schiavo*. A proposito della maniera in cui si dipinge un quadro, lo studioso tratta ampiamente il concetto *giudizio* dell'Aretino e rimanda su questo punto alle lettere del 24 dicembre 1537 ('E per ciò [...] il far presto del suo')²⁴⁰ e del febbraio 1545 (sulla 'prestezza' del Tintoretto). Per quanto riguarda questa ultima, Krischel afferma:

²³³ Arosio e Pisano 1990, 25.

²³⁴ Aretino 1997, IV, 266, lettera a Iacopo Tentore dell'aprile 1548.

²³⁵ Roland Krischel, *Iacopo Tintoretto's 'Sklavenwunder'*, München, Scaneg Verlag, 1991.

²³⁶ *Ibidem*, 2.

²³⁷ *Ibidem*, 3.

²³⁸ Aretino 1997, IV, 266, lettera a Iacopo Tentore dell'aprile 1548.

²³⁹ Krischel 1991, 11-12.

²⁴⁰ Il Krischel rimanda alla lettera del 18 novembre 1537, ma si tratta la lettera del 18 dicembre 1537 al Valdaura. Aretino 1997, I, 416-418.

1545 hätte Aretino eher als 1548 das Recht gehabt, Tintoretto's Schnelligkeit dessen Jugend zuzuschreiben. Damals jedoch nannte er als Grund für die rasche Arbeitsweise Tintoretto's die Intelligenz des Malers. Dies Kompliment musste auch auf Aretino selber zurückfallen, denn schon lange zuvor hatte der Literat begonnen, sich selbst einer überaus schnellen Arbeitsweise zu rühmen.²⁴¹

Nell'ultima frase viene espressa un'opinione ambigua sull'Aretino, nessun riferimento alle notizie negative su di lui. Anche in questo caso l'autore potrebbe essere stato influenzato dal lavoro di Pertile e Camesasca, ed, infatti, rinvia alle *Lettere sull'arte* per le sue informazioni sulle lettere dell'Aretino.

È noto che per le sue pitture il Tintoretto prese ispirazione anche dalla scultura. Su questo tema Katharina Dobai ha scritto il libro *Studien zu Tintoretto und die florentinische Skulptur der Michelangelo-Nachfolge* (1991).²⁴² La Dobai afferma che il Tintoretto aveva una preferenza per le opere degli scultori contemporanei e soprattutto per le opere di Michelangelo e i suoi epigoni come Vincenzo de' Rossi e Giovanni Bologna. Sulla base delle tracce del manierismo nell'opera del Tintoretto, la Dobai analizza le opere di questi scultori nominati, il dibattito sul paragone (tra Raffaello e Michelangelo) e il problema del 'disegno' verso il 'colorito'. Sull'ultimo argomento la Dobai cita le *Lettere* dell'Aretino: 'nur in seinen *Lettere* lassen sich fragmentarischen Verbindungen zu den bei Dolce formulierten Ideen finden.'²⁴³ La studiosa non si esprime direttamente sullo scrittore e rimanda per le sue informazioni all'opera già citata *Lettere sull'arte*.

Per quanto riguarda il libro anzidetto Roland Krischel si stupisce nel suo lavoro *Tintoretto und die Skulptur der Renaissance in Venedig* del 1994²⁴⁴ e dice: 'Wie jedoch schon der Titel ihrer Arbeit anzeigt, schränkt Dobai das Thema ein, indem sie ausgerechnet den in Tintoretto's engeren Umfeld und Lebensraum vorhandenen Schatz an skulpturalen Vorbildern ausblendet.'²⁴⁵ Se si vogliono conoscere i motivi

²⁴¹ Krischel 1991, 103. Aretino 1997, III, 167-168, lettera a M. Iacopo Tintore del febbraio 1545.

²⁴² Katharina Dobai, *Studien zu Tintoretto und die florentinische Skulptur der Michelangelo-Nachfolge*, Bern, usw., Peter Lang, 1991.

²⁴³ Ibidem, 101.

²⁴⁴ Roland Krischel, *Tintoretto und die Skulptur der Renaissance in Venedig*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994.

²⁴⁵ Ibidem, 5.

dell'interesse del Tintoretto per la scultura è consigliato studiare a fondo l'ambiente del pittore a Venezia secondo il Krischel.

Nel suo libro analizza il Tintoretto fin dal primo periodo in cui era impegnato con la scultura e fornisce notizie di quel periodo da Raffaello Borghini: 'e fece [Tintoretto] grande studio sopra le statue rappresentanti Marte, e Nettuno di Iacopo Sansovino'.²⁴⁶ Diventa chiaro che soprattutto *Madonna col Bambino* del Sansovino influenzò l'opera prima del pittore.²⁴⁷ A proposito dell'Aretino, questi iniziò il Tintoretto al Sansovino secondo il Krischel: 'Da er als Architekt und Bildhauer keine Konkurrenz zu fürchten brauchte, zeigt sich Sansovino dem jungen Tintoretto gegenüber zugänglich'.²⁴⁸ Su questo punto lo studioso, come testimonianza importante del conflitto tra Tiziano e Tintoretto e la posizione particolare del Sansovino, rimanda alla lettera dell'Aretino dell'aprile 1548 in cui scrisse:

Per non essere la piú laudabile pace, che la guerra che in gara de la virtù fa l'uno virtuoso contra l'altro, quella del Tintorello [Tintoretto] ciascuno Pittore, [...] e così tutti rimarranno famosi, se bene Iacopo nel corso è si può dir presso al palio. Ma solo voi sete senza il fastidio de la emulazione.²⁴⁹

Di nuovo citazioni neutrali sull'Aretino, niente di negativo. Anche qui le *Lettere sull'arte* devono aver influenzato l'autore che peraltro le ha utilizzate per attingere le sue informazioni.

Sul tema della 'prestezza', Tom Nichols ha scritto l'esteso articolo 'Tintoretto, prestezza and the poligrafi: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice' del 1996.²⁵⁰ In quest'articolo lo studioso nota che la critica dell'Aretino verso la 'prestezza' viene sviluppata nelle scritture del Ludovico Dolce e Francesco Sansovino. Francesco critica la 'prestezza' del Tintoretto nel libro *Delle cose notabili che sono in Venetia* (1556,1561) e su *Dialogo* (1557) del Dolce viene attaccato un anonimo pittore e il Nichols non dubita che il pittore anonimo sia il Robusti. In seguito lo studioso tratta diversi temi relativi alla 'prestezza': la 'prestezza' nella teoria dell'arte, l'atteggiamento verso la 'prestezza' nella pittura, la 'prestezza' di Tiziano e

²⁴⁶ Ibidem, 7.

²⁴⁷ Ibidem, 34.

²⁴⁸ Ibidem, 23.

²⁴⁹ Aretino 1997, IV, 281, lettera al Sansovino dell'aprile 1548.

²⁵⁰ Tom Nichols, 'Tintoretto, prestezza and the poligrafi: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice', in: *Renaissance studies*, V. 10, 1996, no.1 Mar., 72-100.

di Tintoretto, la 'prestezza' nell'ambiente letterario e da ultimo il Tintoretto e i poligrafi. Per quanto riguarda l'ultimo argomento, lo studioso rimanda alla lettera dell'Aretino a Francesco Marcolini del 22 giugno 1537 in cui condanna la maniera in cui i poligrafi scrissero: 'e non la miseria di chi le compra, sostenendo prima il disagio che ingiuriar la virtù, facendo meccaniche l'arti liberali.'²⁵¹ In questo articolo del Nichols nessun riferimento alla "memoria infame" dell'Aretino precedente alla pubblicazione delle *Lettere sull'arte*, nonostante l'autore avesse la possibilità di farlo; quando parla dell'atteggiamento dell'Aretino verso la stampa e verso i suoi contatti con i potenti, egli si mantiene positivo.²⁵² A mio parere sembra influenzato dalle *Lettere sull'arte* e in effetti rinvia all'opera di Pertile e Camesasca per le sue informazioni sull'Aretino.

Del medesimo autore è l'opera *Tintoretto: tradition and identity* (1999).²⁵³ Il libro è un approccio tematico alla pittura del Tintoretto. Consecutivamente il Nichols presenta il Tintoretto nel suo ambiente storico, i suoi problemi con i ruoli egemoni di Tiziano e Michelangelo, poi il periodo della sua formazione, il suo atteggiamento verso il commercio dell'arte e i padroni e infine le più importanti commissioni, per esempio la *Scuola di San Rocco*. Il suo soprannome, Tintoretto (il piccolo tintore) suggerisce mediocrità nel lavoro, ma lo studioso definisce la sua opera come la più sperimentale e innovativa nell'arte italiana del Rinascimento.

Le lettere dell'Aretino danno motivo di criticare il Tintoretto nella sua 'prestezza': 'E beato il nome vostro, se reduceste la prestezza del fatto in la pazienza del fare' scrisse l'Aretino nel 1548, e già nel 1545, dopo che il Tintoretto dipinse la sua camera da letto, scrisse: 'Ma se ne le cose che si desiderano il presto e male è nel lor compimento desiderato, che piacere si sente poi che il tosto e il bene le dà ispedite?'²⁵⁴ Secondo lo studioso le critiche dell'Aretino erano la base di critiche più negative sul pittore, per esempio commenti degli scrittori Francesco Sansovino (il figlio di Iacobo) e Ludovico Dolce.²⁵⁵ Secondo il Nichols il tema della 'prestezza' era molto importante a metà del Cinquecento e lo studioso rinvia alla teoria classica dell'arte in cui Zeuxis e Apelles non avevano niente a che fare con la 'prestezza'.²⁵⁶ Per quanto il Nichols faccia maggior luce sul ruolo dell'Aretino sul tema della

²⁵¹ Aretino 1997, I, 513, lettera al Marcolini del 22 giugno 1537.

²⁵² Nichols 1996, 72-100.

²⁵³ Tom Nichols, *Tintoretto: tradition and identity*, London, Reaktion Books 1999.

²⁵⁴ Aretino 1997, III, 167-168, lettera a M. Iacopo Tintore del febbraio 1545, IV, 266, lettera a Iacopo Tentore dell'aprile 1548.

²⁵⁵ Nichols 1999, 69-70.

²⁵⁶ *Ibidem*, 71.

'prestezza' in questi anni, il tono sullo scrittore non è mai negativo, anzi si esprime in termini favorevoli.²⁵⁷ Per le sue informazioni sull'Aretino, lo studioso fa riferimento alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca.

Per molti anni lo studioso Erasmus Weddigen si è occupato della vita e delle ricerche sulle opere del Tintoretto, più di trenta anni. Ma in anni più recenti ci sono stati molti progressi nell'analisi della sua pittura e per questo, è ripresa la ricerca. Il risultato è il libro *Jacomo Tentor F., Myzelien zur Tintoretto-Forschung* del 2000.²⁵⁸ Lo studioso chiama il suo volume un 'Myzel', cioè una miscellanea di contributi diversi. Non si tratta solo di analisi e saggi sui dipinti del maestro, ma anche di un saggio sul viaggio ipotetico del pittore a Roma, uno studio sullo studioso e architetto Tommaso Rangone, analisi sul metodo del pittore, indagini sulla trattazione dei quadri e modelli da computer (proiezione dei raggi, modelli nello spazio del quadro (*Farsa dei Venere, Vulcano e Marte*) e finalmente una retrospettiva sull'anno della celebrazione del Tintoretto (1994) e una anticipazione della celebrazione nel 2018 e 2019. Quanto ai dipinti, lo studioso tratta gli aspetti tecnici e iconografici e le composizioni dei grandi dipinti della Scuola di San Marco, l'*Adultera Chigi* con la sua presunta pendant *Entrata in Gerusalemme*.

Quando il Weddigen prende in esame i ritratti dell'Aretino (sulle medaglie, sui frontespizi delle lettere, sulla porta della sacrestia) coglie l'occasione di rilevare che lo scrittore era in grado di individuare i giovani di talento:

E sí come non è naso, per infreddato che sia, che non senta in qualche parte il fumo de lo incenso, cosí non è uomo sí poco instrutto ne la virtù del disegno, che non si stupisca nel rilievo de la figura, che, tutta ignuda, giuso in terra è offerta a le crudeltà del martiro.²⁵⁹

Il Weddigen: 'Welche rotangelaufene Riesennase passte besser auf die Aretins, als die des monumentalen Türken' e in seguito paragona i ritratti dell'Aretino con il 'Türkenprofile': 'Die fleißigen Ohren, Wangen und Nase, der vorgereckte Stiernacken des "Divin Aretino"'.²⁶⁰ E il Weddigen non ha peli sulla lingua e rimanda a tutte le

²⁵⁷ Ibidem, 71-78.

²⁵⁸ Erasmus Weddigen, *Jacomo Tentor F., Myzelien zur Tintoretto-Forschung: Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion*, München, Scaneg Verlag, 2000.

²⁵⁹ Ibidem, 94. Aretino 1997, IV, 266, lettera a Iacopo Tentore dell'aprile 1548.

²⁶⁰ Weddigen 2000, 95.

cose nelle quali l'Aretino fu tristemente famoso, per esempio le espressioni: ‘ “flagello dei Principi”, “il quinto Evangelista”, den anstößigen *Ragionamenti* e zotigen *Sonetti lussuriosi*.’²⁶¹ Rimanda per le sue informazioni alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca e utilizza il lavoro di questi autori in quanto essi raccolsero il maggior numero di raffigurazioni dell'Aretino.

Un altro gran ciclo di dipinti del Tintoretto è studiato da Cornelia Syre nel libro *Tintoretto: der Gonzaga-Zyklus* del 2000,²⁶² un'opera sul tardo Rinascimento. Il ciclo con i gesti eroici della casa Gonzaga, composto da immagini della loro storia, fu dipinto dal Tintoretto nel palazzo ducale di Mantova dal 1578 al 1580. La studiosa analizza i disegni preparatori, le pitture, la manutenzione, il metodo di pittura, la qualità della tecnica interpretativa e la genesi delle composizioni con analisi all'infrarosso. La Syre esamina anche la ‘prestezza’ del Tintoretto e cita su questo punto (‘Diese negative Wertung der prestezza’) le lettere di Pietro Aretino, un ‘gefürchteter Kunstkritiker’, al Tintoretto.²⁶³ ‘Ma se ne le cose che si desiderano il presto e male è nel lor compimento desiderato’²⁶⁴ e nell'aprile 1548: ‘E beato il nome vostro, se reduceste la prestezza del fatto in a pazienza del fare.’²⁶⁵ L'autrice dice solamente ‘gefürchteter Kunstkritiker’: queste parole indicano che la Syre molto probabilmente è al corrente della fama negativa dello scrittore, non solo è influenzata dalle *Lettere sull'arte*, ma anche da tutti gli altri studi precedenti. In ogni caso rinvia al lavoro di Pertile e Camesasca per la sua informazione sull'Aretino.

Riassunto dei risultati

Quasi tutti gli studiosi del Tintoretto rinviano all'opera *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca per le informazioni che riguardano l'Aretino. Solo un libro dei sedici sull'arte del Tintoretto, l'indagine di Arosio/Pisano, non rinvia all'opera menzionata. Come nei libri sul Sansovino, anche qui, subito dopo la pubblicazione dell'opera *Lettera sull'arte*, l'Aretino viene presentato in una maniera positiva. Si inizia con il libro dello Hüttinger (1962) in cui l'autore parla dello scrittore solo in termini positivi. E poi anche nei libri dello Swoboda (1982), di Rossi/Pallucchini (1982), del Rosand (1982), della Lepschky (1983), del Krischel (1991) l'articolo (1996) e il libro (1999) del

²⁶¹ Ibidem, 93.

²⁶² Cornelia Syre, *Tintoretto: der Gonzaga-Zyklus*, Alten Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 2000.

²⁶³ Ibidem, 25, nota 69.

²⁶⁴ Aretino 1997, III, 167-168, lettera a M. Iacopo Tintore del febbraio 1545.

²⁶⁵ Ibidem, IV, 266, lettera a Iacopo Tentore dell'aprile 1548.

Nichols e il libro della Syre (2000), in tutti questi testi gli autori si esprimono solo in una maniera positiva sullo scrittore. Nei libri di Bernari/de Vecchie (1970), della Rossi (1975), della Bühler (1989), della Dobai (1991), del Krischel (1994), l'Aretino viene raffigurato in modo neutrale.

Nel libro di Arosio/Pisano (1990), gli autori, nonostante non rimandino alle *Lettere sull'arte* ma alle *Lettere* (Parigi, 1609), si esprimono positivamente. Mi sembra che si possa scorgere un cambiamento nell'atteggiamento verso lo scrittore, probabilmente in ragione di tutti gli altri studi precedenti. Solo nel libro del Weddigen (2000) l'Aretino viene raffigurato in una maniera molto negativa: l'autore menziona tutte le cose per le quali l'Aretino fu tristemente famoso. Forse il Weddigen, che si è occupato della vita e delle ricerche sulle opere del Tintoretto per più di trenta anni, è stato probabilmente più influenzato dalle vecchie notizie negative sull'Aretino? Tuttavia solo un libro di sedici presenta l'Aretino in una maniera negativa e dunque si può concludere che, dopo la pubblicazione delle *Lettere sull'arte*, in genere si assiste ad un atteggiamento positivo nei suoi riguardi negli studi sull'arte del Tintoretto.

4.3 Tiziano Vecellio

Cenni biografici

Tiziano Vecellio nacque a Pieve di Cadore, vicino a Cortina d'Ampezzo, nelle Dolomiti. Non ci sono prove sicure sull'anno della nascita: forse è nato nel 1477 ma lo studioso Erwin Panofsky ha sostenuto che Tiziano nacque nel 1482 all'incirca. Morì il 27 agosto 1576, probabilmente di peste, e fu sepolto in forma solenne il giorno seguente nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.²⁶⁶ Ancora giovane, aveva circa dieci anni, andò a Venezia e alloggiò nella bottega di Sebastiano Zuccato e poi nelle botteghe di Gentile e Giovanni Bellini. In quel momento Tiziano fu influenzato da Giorgione, un altro giovane apprendista dei Bellini, che nel 1508 dipinse alcuni affreschi nel Fondaco dei Tedeschi, un palazzo per commercianti tedeschi a Venezia. Di questi affreschi non è rimasto quasi nulla.²⁶⁷

²⁶⁶ Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, New York U.P., 1969, 1.

²⁶⁷ Charles Hope, 'Titian's life and times', in: *Titian, essays by Charles Hope [et al.]*; catalogue ed. by David Jaffé, London, National Gallery Company, distributed by Yale University Press, 2003, 11.

Tiziano è un artista ben documentato, soprattutto nel suo periodo tardo, invece si sa poco del periodo precedente all'ottobre 1510.²⁶⁸ È risaputo che alcuni quadri inizialmente attribuiti a Tiziano non risultarono del pittore; egli ebbe assistenti almeno fino dal 1513 e i quadri dipinti prima del 1520 furono eseguiti dai suoi collaboratori, tra cui suo fratello Francesco (quanto alle variazioni su dipinti già eseguiti da Tiziano, questi non aveva nulla da eccepire se un quadro veniva dipinto di nuovo con minimi cambiamenti).²⁶⁹ Dunque gli studiosi hanno pareri diversi sul numero dei dipinti del pittore: secondo Francesco Valcanover (1969) si tratta di 580 dipinti, Rodolfo Pallucchini (1969) parla di circa 600 quadri e Harold Wethey (1969-1975) pensa a circa 400 lavori.²⁷⁰

Del periodo tardo è il famoso ciclo dei dipinti di Tiziano "*Poesie*". Questo gruppo consisteva di otto quadri e fu dipinto da Tiziano dal 1552 al 1562 per Filippo II di Spagna: *Danae* e il suo pendant *Venere e Adone*, *Perseo e Andromeda* e il suo pendant *Jason e Medea*, *Diana e Atteone* e il suo pendant *Diana e Callisto*, *La morte di Atteone* e il suo pendant il *Ratto di Europa*. Le raffigurazioni sono attinte dalla *Metamorfosi*.²⁷¹

Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) su Tiziano

Nel Cinquecento e anche prima e dopo, c'era una tradizione delle botteghe dell'arte molto forte a Venezia. Noi abbiamo un'idea molto romantica del processo artistico quanto alla concezione dell'originalità e dell'individualità, ma nel Rinascimento una bottega dell'arte era una circostanza comune nella produzione dell'arte: grazie alla divisione del lavoro i Maestri erano in grado di soddisfare la richiesta di dipinti. Questa è l'opinione dello studioso M. Roy Fisher nella sua indagine *Titian's assistants during the later years* del 1958/1977.²⁷² In questo libro sui numerosi dipinti usciti dalla bottega di Tiziano, il Fisher nota che all'inizio del 1550 circa e alla fine della carriera del maestro, nel 1576, 'only relatively few pictures rise to the surface to be skimmed off as "l'ultima maniera"'.²⁷³

²⁶⁸ Paul Joannides, *Titian to 1518: the emergence of genius*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 1.

²⁶⁹ Ibidem, 2.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ibidem, 7-13

²⁷² M. Roy Fisher, *Titian's assistants during the later years*, Massachusetts, Harvard University, Cambridge, 1958, iii, iv. N.B. 1958 fu l'anno della presentazione della tesi di dottorato, e 1977 l'anno della sua pubblicazione.

²⁷³ Ibidem, xvii.

Gli studiosi hanno già notato un cambiamento nell'opera di Tiziano, soprattutto dimostrabile nelle *Poesie* per Filippo II: la *Danae* del 1554 e, alla fine del ciclo, con il dipinto il *Ratto d'Europa* (1559). Quanto alla *Danae*, il Fisher lo definisce: 'a new presentation of painted surface',²⁷⁴ e quanto al *Ratto d'Europa* 'Titian's compositional sense had completely transmuted the mannerist content; the hitherto unresolved energies are released as positive, outgoing forces'.²⁷⁵

Lo studioso tenta di accertare quali persone hanno lavorato nella bottega di Tiziano nel periodo che va dal primo viaggio di Tiziano ad Augsburg nel 1548 alla sua morte nel 1576. Il suo punto di partenza è quali dipinti prodotti nella bottega di Tiziano, *non* sono del maestro.

Il Fisher rinvia alla lettera dell'Aretino del 1540 al Marchese del Vasto, Alfonso D'Avalos, in cui lo scrittore per calmare l'impaziente marchese lo informò del ritratto eseguito da Tiziano che raffigura Alfonso con suo figlio. Ecco le parole dell'Aretino:

il pennello de l'uomo mirabile [Tiziano] va con sí nuovo modo a trovare le parti che non si veggono ne la immagine che egli colorisce di voi, che ella nel mostrarsi in tutte le membra tonde come il vivo, vi fa piú tosto essere Alfonso che parere il ferro.²⁷⁶

Fisher osserva che in quel momento il dipinto era stato appena cominciato. Nel dicembre di quell'anno Tiziano mandò uno schizzo del lavoro al marchese e nel febbraio del 1541 Tiziano propose una raffigurazione con armatura e quindi scrisse al marchese per sapere con quali armi voleva essere dipinto (aveva infatti bisogno di qualche modello per la raffigurazione). Il risultato finale è un dipinto non materialmente eseguito da Tiziano ma dai suoi assistenti. Il Fisher così si esprime:

Aretino, so often unconcerned with truth, clearly was determined to impress the Marquis with Titian's personal concern with the commission; though certainly familiar with Titian's working methods, he doubly falsifies the situation in defence of his friend.²⁷⁷

²⁷⁴ Ibidem, xviii.

²⁷⁵ Ibidem, xix.

²⁷⁶ Aretino 1997, II, 231-232, lettera al Gran Marchese del Vasto del 20 novembre 1540. N.B. Il Fisher rimanda alla lettera del 26 nov. 1540; deve essere il 20 nov.

²⁷⁷ Fisher 1958, xii-xiii.

In quest'ultima frase le parole 'so often unconcerned with truth' sono un riferimento alle critiche sull'Aretino precedenti alla pubblicazione delle *Lettere sull'arte*. Il Fisher pone l'enfasi sul carattere dello scrittore in quel momento e sul suo atteggiamento quando fungeva da mediatore di Tiziano. A mio parere lo studioso giudica l'Aretino con una certa benevolenza, non è molto negativo su di lui e per questo è interessante che rimandi al lavoro di Pertile e Camesasca. Il testo della tesi di dottorato è del 1958, dunque subito dopo la pubblicazione delle *Lettere sull'arte*. Da ciò ne consegue che in questo momento l'Aretino fu meno sottoposto alle critiche negative precedenti alla pubblicazione di tale lavoro.

Il gran ciclo dei dipinti per Filippo II di Spagna è stato analizzato dallo studioso Harald Keller nella sua relazione *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien* del 1969.²⁷⁸ Il gruppo fu dipinto dal 1552 al 1562 da Tiziano per Filippo II, ma i singoli dipinti che lo compongono si sono dispersi in tutto il mondo. Dunque soli pochi hanno avuto la fortuna di vedere questi quadri riuniti insieme. Filippo II e Tiziano intrattennero una corrispondenza su questi quadri per una decina di anni: il re non fu solo a conoscenza dei dipinti ma anche consapevole della loro interrelazione. I successori dei committenti, gli eredi, non si erano resi conto della grandezza dei dipinti e della loro connessione e li portarono via; ciò, secondo il Keller ostacola la ricerca.²⁷⁹ Si pongono per esempio alcune domande sulla collocazione dei dipinti nello sviluppo professionale di Tiziano, ma ci sono anche dubbi sui singoli dipinti (l'opera consiste di otto dipinti). Le raffigurazioni delle *Poesie* sono attinte dalla *Metamorfosi* d'Ovidio. Sono state concepite come coppie di dipinti e in questa maniera dovevano essere esposte. Il Keller tratta dei dipinti basandosi inizialmente sugli scritti d'Ovidio. Poi analizza l'iconografia, la composizione, la tecnica, i colori, il significato ecc. dei quattro dipinti con il loro pendant.²⁸⁰

Nel periodo in cui Tiziano lavorò alle *Poesie*, il suo lavoro subì un cambiamento e questo venne già notato dai suoi contemporanei. Per mostrarci ciò, lo studioso cita la lettera dell'Aretino a Tiziano dell'ottobre 1545 in cui lo scrittore condannò la maniera in cui Tiziano aveva dipinto il suo ritratto: 'il mio ritratto più tosto

²⁷⁸ Harald Keller, *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1969.

²⁷⁹ Ibidem, 107.

²⁸⁰ Ibidem, 107-112.

abbozzato che fornito'.²⁸¹ Il Keller conclude che l'atteggiamento di Tiziano verso l'antichità classica non era cambiato in quegli anni, ma era cambiato il suo comportamento nei confronti dei miti dell'antichità e della donna. Il Keller così si esprime: 'das leichtfüßige und gertenschlanke Geschlecht [...] Alle jene graziösen Drehungen und Windungen, jene Verfechtungen zum Reigen [...] das alles kennen die späten poesie nicht mehr [...] besonders die „Entdeckerin“ der Unglücklichen und [...] Nymphen [...] sind kein feingliedriges Geschlecht mehr, sie sind körperlich reifer entwickelt, als der junge Tizian [...] sich solche Wesen vorstellten.'²⁸²

L'Aretino non poté vedere la seconda parte delle *Poesie* (morì infatti nel 1556); ecco di nuovo le parole dello studioso: 'Noch drei Jahre vor seinem Tode hatte Aretino in einem nicht angenehm zu lesenden Briefe Tizians Zurückhaltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht bezeugt.'²⁸³ In questa ultima frase c'è forse un riferimento alla "memoria infame" dell'Aretino? Il Keller non cita la lettera in questione e perciò io desidero citare la frase che penso sia 'incriminata' in tale lettera dell'Aretino: 'Intanto raccomandatemi a l'amico, la perspicacità de la cui santimonia, canonizzata nei chietini catalogi, mille volte l'anno mena moglie in quanto al mondo, e a pena una sola henne sposata in sua vita, benché non sarebbe di poca speranza, se si pentisse di non far bene. Sì che valet.'²⁸⁴ Il Keller non fa un esplicito riferimento alle notizie negative precedenti la pubblicazione delle *Lettere sull'arte* ma tuttavia non dà un'immagine obiettiva dell'Aretino. Mi sembra influenzato dalle *Lettere sull'arte* a cui rimanda per le sue informazioni sull'Aretino, oscillando così tra due posizioni contrastanti: l'immagine obiettiva dell'Aretino dimostrata dal Camesasca e le notizie negative prima delle *Lettere sull'arte*.

Lo sviluppo dello stile di Tiziano è stato analizzato anche dall'autore Rodolfo Pallucchini nella sua opera in due volumi *Tiziano*, del 1969.²⁸⁵ Nel primo libro il Pallucchini tratta lo sviluppo di Tiziano fin dalla sua formazione artistica e il suo passaggio dal naturalismo al manierismo e l'ultimo stile di Tiziano. Tutte le illustrazioni delle opere si trovano nel secondo libro. Quanto all'Aretino, lo studioso rimanda all'opera *Lettere sull'arte* e afferma che è stato Camesasca a rilevare 'la comprensione dell'Aretino per l'arte di Tiziano'; inoltre il Pallucchini afferma:

²⁸¹ Ibidem, 181. Aretino 1997, III, 342-343, lettera a Tiziano dell'ottobre 1545.

²⁸² Keller 1969, 185-186.

²⁸³ Ibidem, 188. Aretino 1997, VI, 239, lettera al Sansovino del gennaio 1553. N.B. Keller rinviò alla lettera di gennaio 1555, ma la lettera è del gennaio 1553.

²⁸⁴ Aretino 1997, VI, 239.

²⁸⁵ Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, 2 vol., Firenze, Sansoni, 1969.

'L'epistolario dell'Aretino con Tiziano non è soltanto un documento storico ed ufficiale, ma una testimonianza che ci illumina sulla vita privata ed al tempo stesso sull'intimità del cadorino [Tiziano].'²⁸⁶

L'Aretino molte volte nelle sue lettere allude ai ritratti che oggi sono perduti e lo studioso rimanda alle molte lettere in cui l'Aretino scrisse di questi quadri. Perciò le lettere dell'Aretino sono importanti per gli studiosi, sono una testimonianza dell'arte figurativa, e mostrano che cosa facevano gli artisti in quel tempo. In conclusione, lo studioso parla molto bene dell'Aretino e a mio parere è molto influenzato dalle *Lettere sull'arte*.

Lo studioso Erwin Panofsky nel suo libro *Problems in Titian, mostly iconographic* del 1969²⁸⁷ si limita soltanto a qualche questione. È già detto nel titolo: questi problemi sono soprattutto iconografici quindi lo studioso analizza, salvo alcune divagazioni, le immagini che riguardano la bibbia e l'agiografia, il camuffamento (classico o medioevale), l'amore e la bellezza, Tiziano e Ovidio e l'ambiente del tempo.

Lo studioso menziona l'Aretino soprattutto perché lo scrittore fu amico e protettore di Tiziano e anche la persona che si incaricò delle sue pubbliche relazioni. Conferma che a Tiziano piaceva l'aiuto dell'Aretino 'the most controversial of all controversial characters'. Fama controversa ben meritata, questa è l'opinione dello studioso che cita cose per cui l'Aretino era tristemente famoso: 'Aretino was perhaps the first publicist to make a living by misrepresentation and extortion [...] He led a loose life. He wrote indecent sonnets and equally indecent, often extremely amusing comedies'.²⁸⁸ L'autore parla anche della leggenda sulla morte dell'Aretino: 'it was said, Aretino roared with laughter and threw himself back in his chair with such violence that the chair tipped over and he broke his head [...] it throws light on Aretino's reputation'.²⁸⁹ Nonostante ciò lo studioso ammira il suo stile di scrivere, la sua brillantezza e generosità quanto alle persone che ammirava davvero. Per le sue informazioni su Tiziano, lo studioso rimanda alle lettere dell'Aretino nell'opera di Pertile e Camesasca. Si può concludere che il Panofsky non sia stato influenzato del tutto positivamente da Pertile e Camesasca. Riguardo alle *Lettere sull'arte*, c'è da

²⁸⁶ Ibidem, 71.

²⁸⁷ Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, New York U.P., 1969.

²⁸⁸ Ibidem, 11.

²⁸⁹ Ibidem, 10-11. N.B. Panofsky: 'The source of the scurrilous story of Aretino's end is Antonio Lorenzini (Antonius Laurentius Politianus), *De risu...libri duo, printed in N. Jossius, Tractatus novus... de voluptate et dolore, de risu et fletu, somno et vigilia*, Frankfurt, 1603.'

rilevare che il Panofsky raccomanda le lettere dell'Aretino per le informazioni su Tiziano in quanto afferma 'our richest source of firsthand information - are, however, accessible in a modern edition curiously omitted in Valcanover's bibliography'.²⁹⁰ L'opera di Valcanover è peraltro molto importante, dunque è effettivamente strano che in tale lavoro manchino riferimenti alle *Lettere sull'arte*.

Lo studioso Harold E. Wethey ha analizzato i dipinti di Tiziano (quasi 400 quadri) nel suo grande lavoro su Tiziano *The paintings of Titian* del 1975.²⁹¹ Quest'opera consiste di tre volumi e tratta i quadri in temi diversi. Per esempio i temi 'Venezia all'inizio del Cinquecento', 'la fase monumentale', poi i quadri storici e mitologici e i quadri con le *Poesie* per Filippo II. Le opere religiose si trovano nel primo tomo, i ritratti nel secondo e nel terzo le opere mitologiche e storiche. Quanto all'Aretino, lo studioso afferma: 'Pietro Aretino whose political machinations have given him the reputations of a scoundrel, nevertheless belonged to the humanist and literary circle because of his plays and poems.'²⁹² Insomma lo studioso ricorda solo con poche parole ('the reputations of a scoundrel') la fama precedente la pubblicazione delle *Lettere sull'arte*. Rimanda anche in senso buono allo scrittore, perché loda una lettera che è attribuita all'Aretino. Si tratta di una lettera del dicembre 1545 di Tiziano a Carlo V, il Wethey: 'The generally florid literary style and the courtly adulation expressed toward the person of the Emperor give a strong impression that a humanist friend such as Bembo or Giovanni della Casa may have composed the letter for the artist.' Invece lo studioso Ridolfi pensa che sia realmente la lettera dell'Aretino.²⁹³ L'autore rimanda alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca per le sue informazioni sullo scrittore.

Nel libro *Poesia muta: allegory and pastoral in the early paintings of Titian* del 1977²⁹⁴ la studiosa Elizabeth Trimble Buckley analizza l'allegoria nell'opera di Tiziano, la fonte di ispirazione dell'allegoria (letteraria o visive) e la sua genesi (fonte contemporanea o altre fonti). Per questo motivo esamina le prime opere di Tiziano, circa i primi sette anni della sua attività. Nella sua discussione sui pastori, personaggi bucolici che sono svestiti o non, la Trimble menziona l'Aretino che usò anche la

²⁹⁰ Panofsky 1969, 173. Francesco Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milan, 1960.

²⁹¹ Harold E. Wethey, *The paintings of Titian, the mythological and historical paintings*, London, Phaidon Press, 1975.

²⁹² Ibidem, 94.

²⁹³ Ibidem, 95 e nota 459.

²⁹⁴ Elizabeth Trimble Buckley, *Poesia Muta: allegory and pastoral in the early paintings of Titian*, Los Angeles, University of California, 1977.

parola pastore e che talvolta (lettera del gennaio 1546 al Moro) scrisse sul 'giovane pastore' altrove (lettera del gennaio 1549 al Martini) sul 'Ganimede'.²⁹⁵ Sull'Aretino la Trimble non si sbilancia; ella rimanda all'opera *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca per la sua informazione su di lui.

Il quarto centenario della morte di Tiziano (1976) è stato l'opportunità per organizzare varie mostre e convegni. La Fondazione Giorgio Cini ha dedicato il XVIII Corso internazionale di alta cultura (in collaborazione col Comune di Venezia) a Tiziano e al manierismo. Le relazioni del convegno sono state pubblicate in un volume. E nel 1978 il risultato di tutto quest'impegno è stato il libro *Tiziano e il manierismo europeo*. Gli argomenti sono 'Sviluppo di Tiziano', 'Tiziano e i contemporanei', 'Tiziano e la critica' e 'Aspetti del manierismo'.

Sul tema 'Aspetti del manierismo', l'autrice Mina Gregori nel suo articolo 'Tiziano e l'Aretino'²⁹⁶ ha analizzato, appunto i rapporti tra Tiziano e l'Aretino. Dal 1530 al 1550 Tiziano dipinse molti ritratti. Nell'ambiente dell'Aretino, il ritratto era un prodotto molto richiesto e in quel momento il suo amico era un famoso ritrattista, dunque l'Aretino 'poté trarre grandi vantaggi e prestigio dalla sua opera di mediatore'.²⁹⁷ In genere la studiosa, anche se il tema del suo saggio è 'Tiziano e l'Aretino' riporta notizie negative ma in modo obiettivo, senza esprimere un parere negativo personale. Informa il lettore delle critiche precedenti il lavoro di Pertile e Camesasca: il suo soprannome "segretario del mondo", i suoi contatti con i potenti, il suo lavoro di mediatore per Tiziano. Afferma che dalle lettere risulta chiaro che l'impegno letterario dell'Aretino non è 'solo per "otium" ma come "negotium"'.²⁹⁸ Nell'articolo la Gregori rimanda frequentemente alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca per ribadire le sue affermazioni.

Jane Clinton Nash analizza nel suo libro *Titian's Poesie for Philip II* del 1980²⁹⁹ i quadri che Tiziano dipinse per Filippo II, limitandosi, però a sei dipinti (il ciclo completo consiste di 8 dipinti): *Danae, Venere e Adone, Perseo e Andromeda, Diana e Atteone, Diana e Callisto* e il *Ratto d'Europa*. L'autrice esamina specialmente gli elementi iconografici, ecco le sue parole: 'The poesie are particularly troubling in this

²⁹⁵ Ibidem, 217. Aretino 1997, III, 479, lettera al Moro del gennaio 1546 e VI, 135-136, lettera al Martini del gennaio 1549.

²⁹⁶ Mina Gregori, 'Tiziano e l'Aretino', in: *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1978.

²⁹⁷ Ibidem, 290.

²⁹⁸ Ibidem, 281.

²⁹⁹ Jane Clinton Nash, *Titian's Poesie for Philip II*, Baltimore, Maryland, 1980.

respect, because none of them portrays its subject as described in the pictures' supposed source, Ovid's *Metamorphoses*.³⁰⁰ Tiziano interpretò i racconti mitologici in una maniera libera e volle esprimere non solo gli aspetti letterari ma anche la morale sottostante e nelle parole della Clinton: '[Tiziano] has manipulated their myths' narratives in order to draw attention not only to their literal meanings as love images, but also to their underlying moral, allegorical, and anagogical significance as outlined by the Renaissance mythographers.³⁰¹ Le *Poesie* riconciliano le favole pagane con le idee del cristianesimo secondo la Clinton.³⁰²

Nel capitolo sulla mitologia del Cinquecento, la studiosa rinvia all'Aretino e alle sue idee sulla pittura che furono espresse da Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della Pittura* (1537). In primo piano, in questo *Dialogo* è il 'paragone' fra Michelangelo e Raffaello. La pittura di Raffaello è superiore alla pittura di Michelangelo secondo l'Aretino. Il lavoro di Raffaello ha un'aura di delicatezza, un colorito soffuso e una "sprezzatura" che manca all'opera pittorica di Michelangelo che si occupa solo di 'disegno', così l'Aretino.³⁰³ La studiosa rimanda anche alla lettera del gennaio 1546 in cui lo scrittore espresse forte disapprovazione per il *Giudizio* di Michelangelo che a suo parere andava contro la dottrina cristiana. Ecco le parole dell'Aretino: 'lo scandolo che la licenzia de l'arte di Michelangelo potria mettere fra i Luterani, per il poco rispetto de le naturali vergogne che in loro istesse discoprono le figure ne lo Abisso e nel Cielo; non è per torvi punto de l'onore che meritate per esser voi causa che ciascuno ne goda.'³⁰⁴ Anche qui l'autrice non manifesta una posizione particolare e rimanda alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca per la sua informazione sull'Aretino.

Sulla critica dell'arte per quanto riguarda Tiziano, lo studioso David Rosand ha scritto un articolo su quest'argomento 'Titian and the critical Tradition' del 1982.³⁰⁵ Nel Rinascimento il nome di Tiziano 'was synonymous with the art of painting', la personificazione del dipingere, così afferma il Rosand.³⁰⁶ Come Tiziano era sinonimo di pittura (colorito/ Venezia) Michelangelo era sinonimo di scultura (disegno/ Toscana). I termini 'disegno' e 'colorito' erano molto importanti nel dibattito sull'arte e

³⁰⁰ Ibidem, ii.

³⁰¹ Ibidem, iii.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Ibidem, 213-214.

³⁰⁴ Ibidem, 214. Aretino 1997, III, 479-480, lettera a Messer Enea Parmigiano del gennaio 1546.

³⁰⁵ David Rosand, 'Titian and the critical tradition', in: *Titian: his world and his legacy*, edited by David Rosand, New York, Columbia University Press, 1982.

³⁰⁶ Ibidem, 5.

Vasari, Dolce e Aretino ebbero un ruolo molto importante in questa disputa. A proposito della fama di Tiziano, era l'Aretino che inseriva Tiziano, sinonimo di pittura, nei dialoghi delle sue commedie *Il Marescalco* e la *Cortigiana*, una forma di propaganda favorevole per l'amico. L'Aretino considerava Tiziano come 'un altro me medesimo' e paragonò la sua penna con il pennello di Tiziano 'il pennello di M. Tiziano e la penna mia'.³⁰⁷ In questo caso viene anche tradotta in inglese la famosa lettera dell'Aretino del maggio 1544 a Tiziano³⁰⁸ che contiene parole liriche sul Canal Grande (vedi capitolo 2., il paragrafo *Tiziano, Sansovino e Tintoretto*).

Secondo il Rosand il naturalismo di Tiziano era un leitmotiv per l'Aretino, come dimostra la sua poesia, la sua prosa e la sua retorica. In genere il Rosand parla molto bene dello scrittore e per finire, ecco una sua citazione: 'Perhaps more than any other writer of the sixteenth century, Aretino, himself a literary artisan, recognized that a basic source of Titian's mimetic power was the structure and process of his brushwork. And he took the example of the painter's art - with its breadth of form and energy of execution, its disdain, as he saw it, of punctilious finish - as the model and, indeed, apology for the shape of its own craft.'³⁰⁹ Per le informazioni sulle ultime frasi, lo studioso rimanda alla lettera dell'Aretino al Valdaura del dicembre 1537 in cui egli scrisse del suo 'programma' ('il programma di lavoro': capitolo 3, il paragrafo *Lettere sull'arte*). Lo studioso rinvia a diverse lettere a vari destinatari del lavoro di Pertile e Camesasca.

Del libro *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto* del 1982³¹⁰ del medesimo autore, ho già trattato il capitolo sulla pittura del Tintoretto. Tra l'altro ho scritto che il Rosand ha fatto un'analisi delle pitture dei più importanti pittori cinquecenteschi a Venezia. Ora si tratta di Tiziano. Per farsi un'idea dell'ambiente in cui Tiziano lavorò, all'inizio lo studioso dà un panorama storico e sociale di Venezia e discute la controversia sui temi 'disegno' e 'colorito'. Poi analizza il metodo di pittura degli altari di Tiziano, la luce come forma e simbolo. Alla fine esegue un'analisi della pittura *La presentazione della vergine nel tempio* facendo un paragone con pitture di altri pittori con il medesimo tema. Secondo il Rosand, a Venezia il dibattito critico non era molto preciso ma piuttosto poetico ed evocativo e lo studioso rinvia alla lettera

³⁰⁷ Aretino 1997, II, 167-170, lettera a Don Lope di Soria del febbraio 1540 e II, 269-270, lettera al Capitan Palazzo del 15 febbraio 1541. Rosand 1982, b, 16-21.

³⁰⁸ Aretino 1997, III, 78, lettera a M. Tiziano del maggio 1544.

³⁰⁹ Rosand 1982, b, 21. Aretino 1997, I, 416-418, lettera al Valdaura del dicembre 1537.

³¹⁰ David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, Westford, Mass., United States of America, Yale University, Murray Printings, 1982.

dell'Aretino del maggio 1544 a Tiziano sulle *Lettere sull'arte*.³¹¹ Il Rosand: 'in purely painterly terms, deriving his vocabulary as well as his vision from Titian's palette.'³¹² In altre parole, per l'Aretino Tiziano è un modello: ciò che Tiziano fa con il pennello, l'Aretino lo fa con la penna. Vedi la spiegazione del Rosand di cui sopra ('Titian and the critical tradition'). Le notizie sull'Aretino sono molto buone, e a mio parere lo studioso è stato influenzato dall'opera *Lettere sull'arte*.

Nel suo libro *Titian and his drawings, with reference to Giorgione and some close contemporaries* del 1986 il Wethey ha analizzato i disegni di Tiziano.³¹³ Lo studioso tratta diversi temi, come ritratti, studi, paesaggi, ricerche della bellezza (il nudo femminile), Tiziano e la natura, la battaglia di Spoleto e infine analizza quadri di cui non è sicuro se sono di Giorgione o meno. Quanto all'Aretino, parla del ritratto dell'Aretino di Tiziano e rimanda alla 'scatching letter' dell'ottobre 1545 in cui 'Aretino declaring that the painting was unfinished because he had not paid Titian a higher price.'³¹⁴ Nonostante il Wethey non dica nulla di esplicitamente negativo sullo scrittore, la lettera lascia intendere quale fosse il carattere dello scrittore. In questa maniera l'autore presenta l'Aretino, a mio parere, in senso negativo. Non vuole sbilanciarsi? Da una parte è influenzato dalle *Lettere sull'arte*, a cui rimanda per la sua informazione sull'Aretino, dall'altra resta fedele alle prime notizie negative sullo scrittore. Il Wethey rimanda anche alla lettera dell'Aretino sull'autoritratto di Tiziano per Giovanni Brito. Questo ritratto è databile grazie alla lettera dell'Aretino. Si tratta della lettera del luglio 1550 in cui lo scrittore aggiunse un componimento poetico che inizia con le parole 'Questo è Tiziano, del secolo stupore'.³¹⁵

Grazie alla collaborazione con la galleria d'arte di Washington e alla città di Venezia era possibile organizzare una mostra su Tiziano per festeggiare il cinquecentesimo anniversario della sua nascita. Le opere di Tiziano sono sparse nei musei di tutto il mondo e soprattutto a Washington in America.³¹⁶ Il risultato di questa mostra è un libro e un catalogo sull'opera di Tiziano apparsi nel 1990. Molti

³¹¹ Aretino 1997, III, 78, lettera a M. Tiziano del maggio 1544.

³¹² Rosand 1982, a, 25.

³¹³ Harold E. Wethey, *Titian and his drawings, with reference to Giorgione and some close contemporaries*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.

³¹⁴ *Ibidem*, 14. Aretino 1997, III, 344-345, lettera al Cosimo I dell'ott. 1545. Il Wethey rimanda alla lettera del nov. 1545, ma deve essere ottobre.

³¹⁵ Aretino 1997, VI, 403, lettera al [Giovanni Brito] Todesco che intaglia, lettera del luglio 1550. N.B. Lo studioso rimanda alla lettera del giugno 1550, ma deve essere luglio 1550.

³¹⁶ Antonio Paolucci, 'The portraits of Titian', in: *Titian Prince of Painters*, Venice, Marsilio Editori, 1990, x.

argomenti sono trattati, per esempio i rapporti di Tiziano con altri pittori o con i committenti e i mecenati e le produzioni sacre. Nell'articolo 'The portraits of Titian' (1990)³¹⁷ Antonio Paolucci analizza i ritratti di Tiziano. Egli sostiene che Tiziano non solo è importante come ritrattista ma anche come pittore degli avvenimenti storici del Cinquecento: tutti i grandi furono dipinti da Tiziano e in questo caso alcuni dei ritratti di Tiziano sono documenti storici.³¹⁸ Lo studioso ricorda la capacità di Tiziano di 'penetrate to the real character of his model, which was perhaps his greatest gift.'³¹⁹ Quanto all'ultima affermazione, lo studioso si riferisce al ritratto dell'Aretino al museo Pitti e la lettera dell'Aretino del settembre 1545 al duca Cosimo I:

eccovi lo stesso essemplio de la medesima sembianza mia dal di lui [Tiziano] proprio pennello impressa. Certo ella respira, batte i polsi, e move lo spirito, nel modo ch'io mi faccio in la viva. E se piú fussero stati gli scudi che glie ne ho conti, invero i drappi sarieno lucidi, morbidi, e rigidi, come il da senno raso, il velluto, e il broccato.³²⁰

In questo contesto il Paolucci rimanda un attimo al cinismo dell'Aretino e dice che 'cool irony' e 'touch of cynicism' è caratteristico per lui.³²¹ Secondo me ciò è dovuto all'impatto di tale lavoro e infatti rinvia per le sue informazioni dell'Aretino a Pertile e Camesasca.

In un'altra indagine, il libro *Tizian – Studien*³²² del 1992, lo studioso Hans von Ost analizza lo stile di Tiziano. L'Ost afferma che non è sempre chiaro se un certo lavoro provenga da Tiziano o meno e dà un esempio di un'opera con cui ciò è successo: *la Lapidazione di Stefano*. Nel 1969 il Wetthey ha scritto sul quadro 'at his best and his most original late style', ma già nel 1965 secondo il Ballarin, poi confermato da Perez Sanches nel 1969 e 1976, il quadro è da attribuire a Diego Polo, un pittore sconosciuto nel Seicento.³²³ Secondo lo studioso sono necessarie ricerche più tecnologiche e d'antiquariato delle opere attribuite a Tiziano e vuole 'eine [...] Edition der Quellen; eine Rezeptionsgeschichte Tizians samt einer Geschichte

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Ibidem, 101.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Aretino 1997, III, 344-345, lettera al duca di Fiorenza dell'ottobre 1545.

³²¹ Paolucci 1990, 108, nota 2. N.B. la lettera è dell'ottobre 1545 e non settembre come scrisse Paolucci

³²² Hans von Ost, *Tizian – Studien*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1992.

³²³ Ibidem, 2.

der Erforschung Tizians' e con questo vuole cominciare il suo libro.³²⁴ Il cosiddetto "Alterstil" ha la sua particolare attenzione.

Quanto al problema dello stile di Tiziano, l'Ost rimanda alla lettera dell'Aretino al Giovio dell'aprile 1545 (si tratta del cosiddetto "Pitti", un ritratto dell'Aretino regalato al duca Cosimo I), lettera in cui scrisse 'una sì terribile meraviglia' e nell'ottobre 1545 a Tiziano 'il mio ritratto più tosto abbozzato che fornito'.³²⁵ Ma dalla lettera dell'ottobre 1545 che accompagnò il ritratto al duca si capisce chiaramente che il ritratto sarebbe stato dipinto in un'altra maniera se l'Aretino avesse pagato di più. E di nuovo la frase già citata (pag. 70): 'E se più fossero stati gli scudi che glie ne ho conti, invero i drappi sariano lucidi, morbidi, e rigidi, come il da senno raso, il velluto, e il broccato'.³²⁶ L'ultima citazione lascia capire (dopo che Vasari e lo stesso Aretino ebbero lodato il ritratto) che verso la metà del Cinquecento c'era incertezza e indecisione sullo stile di Tiziano, secondo lo studioso.³²⁷ Poi fa riferimento alla lettera dell'ottobre 1545 in cui l'Aretino si lamentò della fretta di Tiziano di andarsene alla corte del papa 'tirato dalla prodigalità'.³²⁸ Per quanto riguarda l'ultima frase, non è chiaro se lo studioso menzioni la "memoria infame" dello scrittore: non parla male dell'Aretino, dà solo una spiegazione per esprimere i diversi pensieri dello stile di Tiziano, secondo me. Nonostante tali citazioni mostrino il carattere dell'Aretino (le frasi scritte su Tiziano, il suo amico, non furono molto gentili), non so se le affermazioni dell'autore intendono, consapevolmente o meno, metterlo in cattiva luce. L'Ost rimanda per la sua informazione sull'Aretino alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca e a mio parere è influenzato da questo lavoro.

Il restauro di un dipinto famoso di Tiziano, l'*Amor Sacro e Profano*, è stato l'opportunità di organizzare una mostra sul tema dell'amore nel Palazzo delle Esposizioni a Roma nel 1995. 'L'*Amor Sacro e Profano* resta ancora un mistero avvincente' scrive Maria Grazia Bernardini nel suo contributo al libro. Molti studiosi hanno collaborato a questa mostra e hanno scritto un saggio sul tema. Il risultato è questo libro in cui si trovano non solo i saggi degli studiosi ma anche un catalogo delle opere e i dati sul restauro, le ricerche e le indagini radiografiche. Nel saggio

³²⁴ Ibidem, 3.

³²⁵ Aretino 1997, I, 180, lettera al Giovio dell'aprile 1545 e III, 342-343, lettera a Tiziano dell'ottobre 1545.

³²⁶ Ibidem, III, 344-345, lettera al duca di Fiorenza dell'ottobre 1545.

³²⁷ Ost 1992, 14.

³²⁸ Aretino 1997, III, 344-345, lettera al duca di Fiorenza dell'ottobre 1545.

dello studioso Amedeo Quondam 'Sull'orlo della bella fontana'³²⁹ vengono trattate le tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento. Lo studioso inizia con un dialogo sull'amore sul modello degli antichi, il *Dialogo d'Amore* di Sperone Speroni. Nel dialogo i protagonisti fanno il panegirico di Tiziano per celebrare l'arte di Tiziano, ma anche l'Aretino è messo in primo piano:

Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori; e ho veduto de 'suoi sonetti fatti da lui d'alcuni ritratti di Tiziano, e non è facile il giudicare se li sonetti son nati dalli ritratti o li ritratti da loro; certo ambidue insieme, cioè il sonetto e il ritratto, sono cosa perfetta: questo dà voce al ritratto, quello all'incontro di carne e d'ossa veste il sonetto. E credo che l'essere dipinto da Tiziano e lodato dall'Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini, li quali non possono essere di così poco valore da sé che ne'colori e ne'versi di questi due non divenghino gentilissime e carissime cose.³³⁰

Nell'estate del 1537 il dialogo fu letto in casa dell'Aretino e il Quondam rinvia alla lettera dell'Aretino del 6 giugno a Speroni in cui l'Aretino scrisse su questo evento.³³¹ Il Quondam: 'Venezia, 1537: ancora Tiziano e Amore, dunque. Sotto l'occhio vigile di Pietro Aretino'.³³² Con questa ultima affermazione, intende forse l'atteggiamento critico dello scrittore? Tuttavia il Quondam non dice nulla di negativo sull'Aretino: a mio parere rimane neutrale. Rimanda alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca per la sua informazione sullo scrittore e mi sembra che sia influenzato da tale lavoro.

La pittura del Rinascimento a Venezia è analizzata anche dallo studioso Peter Humfrey nel suo libro *Painting in Renaissance Venice* del 1995.³³³ Si limita alla pittura che fu prodotta nella città o per la città di Venezia e descrive anche l'ambiente politico, sociale e religioso in quel momento. Quanto a Tiziano, lo Humfrey analizza e descrive soprattutto la carriera del pittore nel periodo dal 1540 circa, quando il pittore aveva commissioni dai grandi committenti come l'imperatore Carlo V e il suo

³²⁹ Amedeo Quondam, 'Sull'orlo della bella Fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento', in: *Tiziano, Amor Sacro e Amor Profano* a cura di Maria Grazia Bernardini, Roma, Electa, 1995.

³³⁰ Citato in Quondam 1995, 67.

³³¹ Aretino 1997, I, 209-211, lettera a Messer Sperone del 6 giugno 1537.

³³² Quondam 1995, 65.

³³³ Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

successore Filippo II, papa Paolo III e membri della sua famiglia. Era il periodo in cui Tiziano dipinse per il papa il famoso ritratto *Papa Paolo III e i suoi nipoti* (Alessandro e Ottavio Farnese) e per il cardinale Alessandro Farnese il *Danae* (quando il cardinale vide la *Venere d'Urbino*, avrebbe voluto anche un nudo come questo!). Per Carlo V dipinse un'opera molto importante (*Carlo V a cavallo* del 1548); così dice Humfrey: 'the emphasis is laid rather on Charles' conception of his role as Holy Roman Emperor [...]he is presented at once as a new Constantine, championing the Christian faith against the false religion [...] as a new Charlemagne'.³³⁴ Lo studioso rimanda all'Aretino che raccomandò a Tiziano figure allegoriche per il dipinto, invece Tiziano ignorò il suo consiglio.³³⁵

Nel paragrafo sulla teoria e critica dell'arte, anche questo studioso cita la famosa lettera del maggio 1544 dell'Aretino a Tiziano in cui scrisse sul tramonto del Canal Grande e loda l'eloquenza dell'Aretino. Humfrey: 'the highly poetic evocation of the evening sky that follows, and of the changing effects of air, light and colour is deeply Titanesque in spirit'.³³⁶ Lo Humfrey loda le *Lettere*, 'they reflect a profound interest in art, as well in manipulating artists and patrons'.³³⁷ E quanto a quest'ultima notizia, solo la parola 'manipulating' potrebbe ricordare la cattiva fama dell'Aretino. Anche qui, per la sua informazione sull'Aretino, Humfrey rimanda alle *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca, da cui, a mio parere è stato influenzato.

I ritratti di Tiziano vengono analizzati anche dalla studiosa Luba Freedman nel suo libro *Titian's Portraits Through Aretino's Lens* del 1995.³³⁸ La Freedman tratta le opere di Tiziano da un'altro punto di vista. Per quanto riguarda la ritrattistica, in prosa (lettere) e in poesia, è scritto moltissimo e per lei è interessante mostrare come il pittore italiano del Cinquecento e le sue opere furono percepite, allora, dalla maggiore parte dei suoi contemporanei. Nel suo tentativo di capire ciò, la studiosa rimanda alle lettere e alle poesie dell'Aretino, in quanto egli 'drew his reader's attention to the painters identity and taught the reader to be aware of diverse types of portraits and how to distinguish between different qualities in a portrait'.³³⁹

³³⁴ Ibidem, 203.

³³⁵ Ibidem, 204.

³³⁶ Ibidem, 215. Aretino 1997, III, 78, lettere a Tiziano del maggio 1544.

³³⁷ Humfrey 1995, 214.

³³⁸ Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, University park, 1995.

³³⁹ Ibidem, 2.

Secondo la studiosa, l'Aretino influi i contemporanei quanto alla percezione della figura di Tiziano tra il 1537 e il 1550: prima del 1537 il pittore Sebastiano del Piombo era il ritrattista più importante e dopo la pubblicazione delle *Lettere* dell'Aretino, il ritrattista per eccellenza fu spesso Tiziano.³⁴⁰ La Freedman è sorprendentemente positiva sullo scrittore: 'Part of the significance of Aretino's thoughts on portraits lies in their having been formulated a generation or two before the portrait received attention in contemporary theories of the visual arts and in their having influenced those theories.'³⁴¹ E quando parla, per esempio della sua carriera di scrittore satirico (pasquinate), la Freedman non dichiara nulla. Quanto ai suoi protettori 'the more Aretino stung them with his venomous pen, the more money and precious gifts they gave him.'³⁴² E sulla sua "memoria infame": 'Aretino's open letters led to his notoriety among the public as the "Scourge of Princess".³⁴³ Per la sua informazione sull'Aretino, la studiosa nella sua introduzione raccomanda soprattutto le *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca. La Freedman: 'The latter edition greatly facilitates the selection of the letters and sonnets that exclusively centered on Titian's portraits.'³⁴⁴

I ritratti che Tiziano ha dipinto dell'Aretino e i rapporti tra loro intrattenuti vengono affrontati da Lisa Zeitz nel suo libro *Tizian, Teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga* del 2000.³⁴⁵ Tiziano dipinse più di trenta quadri per il marchese Federico Gonzaga a Mantova. Gli eredi vendettero tutta la collezione e i dipinti si sono dispersi nei musei di tutto il mondo, distrutti o scomparsi.³⁴⁶ Nel suo libro l'autrice analizza il Gonzaga come protettore dell'arte, il suo gusto per l'arte, i suoi rapporti con altri artisti, il suo influsso sulla promozione degli artisti e lo sviluppo dei suoi rapporti con Tiziano. In questa ricerca richiama soprattutto l'attenzione sull'Aretino, volendo accertare come l'Aretino influi sulla committenza artistica; la Zeitz sostiene 'wie der kontroverse Schriftsteller Pietro Aretino als Vermittler das Patronageverhältnis beeinflusste.'³⁴⁷

³⁴⁰ Ibidem, 2.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Ibidem, 11.

³⁴³ Ibidem, 13.

³⁴⁴ Ibidem, 7.

³⁴⁵ Lisa Zeitz, *Tizian, Teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga. Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*, Petersberg, Imhof Verlag, 2000.

³⁴⁶ Ibidem, 8.

³⁴⁷ Ibidem, 10.

La studiosa lascia intravedere un imbroglio, del 'censor del mondo' nella sua 'manipolazione' di mandare un quadro con l'immagine di papa Leo X a Mantova. Qui è necessario un chiarimento. L'Aretino aveva l'abitudine di inviare quadri in dono alla corte dei Gonzaga. La funzione dei regali era soprattutto indurre il marchese a conferire più commissioni, secondo la studiosa. Un modo di "manipolare", da parte dell'Aretino, secondo lei, quasi una sorta di inganno. Ma non solo l'Aretino, anche il suo amico Tiziano "perseguitava" il Gonzaga per ottenere riconoscimenti e con ciò vantaggi aggiuntivi.³⁴⁸ Dal libro emerge che è stato l'Aretino ad aver provveduto per la relazione tra Tiziano e il Gonzaga. Grazie all'Aretino Tiziano fu in grado di ottenere molte commissioni del Gonzaga. La studiosa dice: 'Vier Jahre lang hatten die Quellen im Patronageverhältnis geschwiegen. Durch Aretinos Initiative ergab sich schließlich eine ganze Reihe von Aufträgen an Tizian. Er schickte dem Marchese zwei Gemälde Tizians, so wie heute Werbegeschenke an gute Kunden verteilt werden.'³⁴⁹ Dunque l'Aretino fece omaggio di due quadri a Federico Gonzaga, un modo, questo, per tenersi buoni i clienti in una relazione d'affari. Per lei questo è negativo.³⁵⁰

Dell'Aretino viene data infatti una pessima immagine nel libro della Zeitz, che sostiene che l'Aretino 'wird staunend als erpresserisches Schlitzohr mit Hang zur Pornographie studiert'.³⁵¹ La Zeitz svela la ragione nascosta delle critiche negative sull'Aretino: 'Die Freundschaft zwischen dem Künstler und dem Schriftsteller war den Kunsthistorikern besonders im 19. Jahrhundert ein Dorn im Auge, denn die "Projektion von Aretinos Moralvorstellungen auf Tizian [schien] seinem Ruhm abträglich".'³⁵² Dunque ragioni sufficienti per la denigrazione. Per la sua informazione sull'Aretino, la studiosa rimanda tra l'altro all'opera di Pertile e Camesasca *Lettere sull'arte*.

Lo studioso Paul Joannides, ribadisce che chi vuole scrivere di Tiziano incontra immediatamente incertezze riguardo all'anno della sua nascita. La data potrebbe cadere tra il 1475 e il 1490. Per l'analisi del suo lavoro in età avanzata questo comporta pochi problemi, ma per analizzare il suo primo periodo, quest'incertezza costituisce un ostacolo, secondo quanto afferma il Joannides nel

³⁴⁸ Ibidem, 10-21.

³⁴⁹ Ibidem, 21.

³⁵⁰ Ibidem, 22.

³⁵¹ Ibidem, 21.

³⁵² Ibidem.

suo libro *Titian to 1518: the emergence of genius* del 2001.³⁵³ Ne consegue che sulla data d'alcuni lavori importanti del primo periodo non c'è certezza. Sul primo periodo, anteriore all'ottobre 1510, non esiste nulla di scritto dai contemporanei e perciò gli studiosi per la cronologia delle opere di Tiziano hanno commesso degli errori.³⁵⁴

Dunque per stabilire una precisa cronologia del lavoro di Tiziano il Joannides intende descrivere e analizzare le immagini e le opere dipinte da Tiziano e quelle prodotte nella sua bottega, le copie del suo lavoro, gli scarsi documenti, i contratti, i pagamenti ecc., gli scritti dei contemporanei su Tiziano e infine le analisi dei critici dell'arte apparse nel tempo.

Furono gli scritti aretiniani che si diffusero in Italia e in Europa e così anche la fama di Tiziano, e quanto alla relazione tra Tiziano e l'Aretino, lo studioso afferma: 'The general influence of, and long acquaintance with Aretino, a consummate liar and self-promoter, may have stimulated Titian.'³⁵⁵ Dunque lo studioso parla dello scrittore in senso negativo quando dichiara che l'Aretino fu un bugiardo e in senso positivo quando dice che per Tiziano l'Aretino fu uno stimolo. Queste ultime parole rivelano che il Joannides è stato influenzato dalle *Lettere sull'arte* a cui rinvia per la sua informazione sullo scrittore.

L'articolo 'Titian as a painter of portraits' di Jennifer Fletcher del 2003³⁵⁶, è apparso in un catalogo sull'opera di Tiziano, pubblicato in occasione di una mostra a Londra. Nella collezione della galleria nazionale inglese ci sono undici pitture di Tiziano; tuttavia la Gran Bretagna non ha mai tenuto una mostra monografica su Tiziano e perciò ha organizzato un'esposizione su di lui. Il risultato è questo libro con un catalogo in cui compaiono temi delle pitture: 'Il fondamento di Tiziano', 'Il Camerino di Alfonso d'Este', 'I paesaggi'(1530), 'Tiziano negli anni 1540 e negli ultimi anni'. La studiosa analizza i ritratti di Tiziano e in conformità ad un aneddoto spiega il ritratto di Filippo II, inviato alla sua futura moglie Mary Tudor da Bruxelles a Londra. Su disposizione della zia di Filippo II Maria d'Ungheria, il ritratto doveva essere visibile a distanza più che da vicino. La Fletcher: 'It should be hung in a suitable light and be viewed at a distance, as Titian's paintings were not always decipherable from

³⁵³ Paul Joannides, *Titian to 1518: the emergence of genius*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 1.

³⁵⁴ Ibidem, 1-3.

³⁵⁵ Ibidem, 237-291.

³⁵⁶ Jennifer Fletcher, 'Titian as a painter of portraits', in: *Titian*, essays by Charles Hope [et al.]; catalogue ed. by David Jaffé, London, National Gallery Company, distributed by Yale University Press, 2003.

close up.³⁵⁷ Questo dimostra che la gente non era abituata al modo di dipingere di Tiziano, la Fletcher afferma infatti: 'Titian's broad brushstrokes were appreciated in sophisticated circles but needed explaining to a recipient more used to the higher finish of contemporary Netherlandish painting.'³⁵⁸

Quanto all'Aretino, la Fletcher afferma che le lettere dell'Aretino 'are an essential source for his involvement with Titian and portraiture. The most useful edition is ed. E. Camesasca, *Lettere sull'arte* di Pietro Aretino'.³⁵⁹ In genere la studiosa parla dello scrittore in una maniera neutrale, dice soltanto 'notorious Aretino', un solo accenno alle notizie negative prima della pubblicazione delle *Lettere sull'arte*. Per le sue informazioni sui ritratti rinvia alla lettera dell'Aretino a Francesco Cusano del gennaio 1544 e alla lettera a Iunio Petreo del maggio 1545³⁶⁰ in cui l'Aretino si vantò dei suoi ritratti in forma di scultura e pittura.

Riassunto dei risultati

In tutti i libri sull'arte di Tiziano gli autori rimandano per le loro informazioni sull'Aretino alle *Lettere sull'arte* di Camesasca e Pertile. Il libro del Pallucchini (1969) presenta l'Aretino in una maniera molto positiva. Dal libro emerge ammirazione per l'opera *Lettere sull'arte*, poiché l'autore afferma che è stato Camesasca a notare la comprensione dell'Aretino per l'arte di Tiziano. La Freedman (1995) arriva a raccomandare le *Lettere sull'arte* come una fonte ricca di informazioni per i suoi studi sull'Aretino. Nonostante l'autrice esamini i ritratti di Tiziano 'con gli occhi dell'Aretino', presenta lo scrittore in una maniera positiva, riducendo solo a poche parole la sua cattiva fama precedente alla pubblicazione delle *Lettere sull'arte*. Probabilmente non lo può disconoscere perché il tema riguarda anche l'Aretino.

Anche altri testi parlano dello scrittore in tono positivo. Si tratta di entrambi i libri del Rosand del 1982 e l'autore sembra influenzato dal lavoro di Pertile e Camesasca, questo vale anche per i libri in cui gli autori parlano in tono distaccato dello scrittore: nei libri della Trimble Buckley (1977), della Clinton (1980), del Quondam (1995) e della Fletcher (2003).

Ci sono anche testi in cui gli autori sono abbastanza positivi su l'Aretino. Fanno un accenno alla sua "memoria infame", ma solo con poche parole ed

³⁵⁷ Ibidem, 31.

³⁵⁸ Ibidem, 31.

³⁵⁹ Ibidem, 187, nota 3.

³⁶⁰ Ibidem, 187, nota 4-5.

evidentemente tutti influenzati dalle *Lettere sull'arte*. A causa del forte impatto ricevuto dall'opera *Lettere sull'arte*, non vogliono esprimere un'opinione specifica sull'Aretino; si comportano in modo ambiguo, oscillando tra le notizie negative precedenti alla pubblicazione delle *Lettere sull'arte* e l'impatto del lavoro di Pertile e Camesasca. Si tratta dei libri del Fisher (1958/1977), del Wethey (1975, 1986), del Paolucci (1990) del Humfrey (1995) e dello Joannides (2001). Ma questo vale anche per autori come il Keller (1969) e l'Ost (1992): questi autori non fanno esplicito riferimento alle notizie negative precedenti all'uscita del lavoro di Pertile e Camesasca, ma da alcune frasi estrapolate dalle lettere dello scrittore emergono aspetti negativi del suo carattere.

I libri del Panofsky (1969) e della Zeitz (2000) presentano l'Aretino in maniera molto peggiore e, nonostante gli autori rimandino alle *Lettere sull'Arte*, sono convinti delle loro opinioni negative sullo scrittore. Il Panofsky riferisce tutte le critiche negative che si erano diffuse sull'Aretino prima della pubblicazione delle *Lettere sull'arte*, e anche la Zeitz. Quest'ultima sottopone l'Aretino alla sua ricerca assumendosi la responsabilità delle proprie conclusioni: voleva infatti sapere come l'Aretino aveva influito sulla committenza artistica e da questa ricerca emerge la fama negativa dello scrittore. L'autrice ignora completamente che l'Aretino era in grado di accaparrarsi molte commissioni per Tiziano e, tuttavia, questo mi sembra positivo; lei però, al contrario, l'episodio in cui l'Aretino diede via due quadri a Federico Gonzaga, lo giudica un modo per tenersi buono un cliente. Non sembra positivo. L'articolo della Gregori è differente; il suo tema è l'Aretino stesso. L'autrice riporta al lettore tutte le notizie negative sullo scrittore, ma presentandole in modo obiettivo.

Si può concludere che dopo la pubblicazione delle *Lettere sull'arte*, quanto all'arte di Tiziano, l'atteggiamento nei riguardi dell'Aretino è cambiato. In alcuni libri l'Aretino viene presentato in un modo molto positivo. Altri presentano lo scrittore in un modo molto negativo e in uno, in particolare, nonostante le informazioni negative sullo scrittore, l'autrice rimane neutrale. In tutti gli altri, secondo me, gli autori si trattengono dall'esprimere un parere: non dicono nulla e parlano dello scrittore in tono neutrale o positivo; alcuni di questi si lasciano sfuggire poche parole negative di bocca.

5. Conclusione

Lo scopo della ricerca è stato di accertare come l'Aretino viene presentato nei libri d'arte figurativa su Sansovino, Tintoretto e Tiziano dopo la pubblicazione, nel 1957, dell'opera *Lettere sull'arte* di Pertile e Camesasca. Per la ricerca ho analizzato attentamente 53 testi: 18 sul Sansovino, 16 sul Tintoretto e 19 su Tiziano. Quanto ai riferimenti all'Aretino ivi contenuti, tutti gli autori delle 53 ricerche rimandano all'Aretino nei loro studi sulla produzione artistica del Sansovino, del Tintoretto e di Tiziano. Questo dimostra che ancora oggi l'Aretino è importante per la critica d'arte figurativa. Delle 53 pubblicazioni, 45 rinviano alle *Lettere sull'arte* e questo indica che l'opera *Lettere sull'arte* è molto conosciuta da storiografi e ci sono anche studiosi (Fletcher, Freedman, Panofsky) che raccomandano specialmente questo lavoro perché facilita notevolmente la ricerca delle lettere relative ai singoli artisti.

Per gli studiosi ci sono diversi motivi per rimandare alle lettere dell'Aretino. Molte volte per informazioni sullo scrittore o sugli artisti in argomento, oppure per ribadire le loro affermazioni o opinioni, per confermare o avvalorare le loro asserzioni sugli artisti esaminati o per dare rilievo alla posizione dell'Aretino nei confronti agli artisti: il suo ruolo di mediatore (per Sansovino, Tintoretto e Tiziano) o di membro del triumvirato artistico- intellettuale veneziano (Aretino, Sansovino, Tiziano). Alcuni studiosi esplorano le lettere per trovare il giudizio dell'Aretino sulle opere d'arte o come testimonianza di opere d'arte perdute.

Quattro autori fanno riferimento alle *Lettere* pubblicate a Parigi nel 1609, uno alle *Lettere di principi* (1581), due autori riportano una bibliografia incompleta e uno studioso rinvia ad un altro libro (che rimanda per la sua informazione al lavoro di Pertile e Camesasca). Qui quello che colpisce è che, nonostante non facciano riferimenti al lavoro di Pertile e Camesasca, gli autori rimangono neutrali o esprimono opinioni positive sullo scrittore e, mi sembra, sia il risultato dell'impatto dell'opera suddetta.

Si potrebbe affermare che gli autori sull'arte del Sansovino e del Tintoretto in genere sono stati influenzati dall'opera di Pertile e Camesasca; in questa parte della ricerca l'Aretino viene presentato in modo positivo o neutrale. Nei testi sul Sansovino, a parte uno, per tutti gli altri autori le critiche negative precedenti alla pubblicazione delle *Lettere sull'arte* non sono più rilevanti. Negli scritti sul Tintoretto, solo un

ricercatore (Weddigen) ricorda per esteso la “memoria infame” dello scrittore di quel tempo e presenta l’Aretino in una maniera negativa. Tutti gli altri parlano in modo positivo o neutrale su di lui.

Anche nei testi sull’arte di Tiziano gli scrittori sono stati ispirati dalle *Lettere sull’arte*, ma qui sembra che gli studiosi perseverino di più nella loro convinzione che l’Aretino fu soltanto “l’infame scrittore di oscenità”. In due casi è evidente che gli studiosi siano stati influenzati dall’opera sopraccitata: infatti nonostante l’Aretino sia perfino il tema dell’indagine della Freedman, l’autrice non fa riferimenti espliciti alla sua “memoria infame”. E questo vale anche per il testo della Gregori: benché l’autrice raccolga tutte le critiche negative sulla vita dello scrittore, il tema della sua indagine è l’Aretino stesso; la studiosa ne parla in una maniera obiettiva. Ma anche altri autori mi sembrano assoggettati alle *Lettere sull’arte*: ce ne sono alcuni che fanno solo un veloce riferimento alla sua “memoria infame”. La mia opinione è che questi studiosi oscillano tra le notizie precedenti e successive alla pubblicazione delle *Lettere sull’arte*. Ritengo che solo due studiosi (Zeitz, Panofsky) non si siano lasciati influenzare dall’opera di Pertile e Camesasca. Tali autori presentano l’Aretino in una maniera molto negativa: non tralasciano niente, riportano tutto nei minimi particolari. Il Panofsky racconta perfino la leggenda sulla morte dell’Aretino. La Zeitz presenta l’Aretino in maniera ancora peggiore; ignora completamente che l’Aretino fosse in grado di accaparrarsi molte commissioni per Tiziano – fatto, questo, peraltro positivo – ma lei invece, l’episodio in cui l’Aretino diede via due quadri a Federico Gonzaga, lo giudica un modo per tenersi buoni i clienti in una relazione d’affari con dei regali. A mio parere la sua interpretazione di questi doni è negativa e lei non vuole riconoscere i meriti dell’Aretino: lui rimane ‘contaminato’, un cattivo scrittore.

Quello che mi sembra strano è che nei testi sull’arte di Tiziano (19 testi) gli autori più volte presentino lo scrittore in una maniera negativa diversamente dagli autori di testi sull’arte del Sansovino (18) e del Tintoretto (16). Penso che sia necessario un chiarimento. Come ha detto la Zeitz, nell’Ottocento per i critici dell’arte l’amicizia tra l’Aretino e Tiziano fu una spina nel fianco: la moralità aretiniana e le sue idee a questo proposito sarebbero state dannose per la gloria del pittore nelle loro opinioni. Sembra che quest’atteggiamento dei critici dell’arte di Tiziano (dopo il 1957) verso l’Aretino continui ad avere effetto sulle opinioni degli autori. Credo invece che, grazie all’impatto del lavoro di Pertile e Camesasca, quest’opinione sia successivamente cambiata: dopo il 1957, come è noto, grazie alla propaganda in

favore di Tiziano da parte dello scrittore, la sua fama non solo cresceva, ma il pittore riceveva anche molte commissioni. In questo contesto è anche importante l'opinione del Joannides (2001): egli rileva che furono gli scritti aretiniani che si diffusero in Italia e in Europa e così anche il nome di Tiziano ed egli arriva perfino ad affermare che sia stato l'Aretino ad aver stimolato Tiziano. E anche la stessa Zeitz mostra questo fatto: l'Aretino fu importante per le commissioni di Tiziano. In questo caso è inoltre importante la notizia della Freedman: prima del 1537 il pittore Sebastiano del Piombo era il ritrattista più importante e dopo la pubblicazione delle *Lettere*, il ritrattista per eccellenza fu spesso Tiziano.

Colpisce poi che la percentuale di testi scritti da autori italiani (15) sia più bassa in confronto a quella dei testi "stranieri". E quello che mi sembra anche strano è che gli autori italiani e quelli inglesi, in genere presentano l'Aretino in una maniera positiva se paragonati con gli autori di origine tedesca: alcuni di questi ultimi si esprimono negativamente sullo scrittore. Esiste un motivo per questo? Mi sembra che gli studiosi tedeschi perseverino di più nelle loro convinzioni, insistendo nelle loro opinioni già consolidate.

Un esempio di quest'atteggiamento sono i testi del Weddigen (2000: sul Tintoretto) e del Panofsky (1969: su Tiziano). Il Weddigen ha fatto quello che fece il De Sanctis nella sua *Storia*, un oltraggio allo scrittore quanto al "Türkenprofile". Anche il Panofsky si abbandona in uno scrivere di basso livello: trova un aneddoto sulla morte dell'Aretino di tale importanza da presentarlo nel suo lavoro. Uno studioso del suo livello non dovrebbe riportare questi particolari.

Come ho già detto nell'introduzione e nei capitoli due e tre, in un primo tempo l'Aretino era caduto nell'oblio, ma dopo la pubblicazione della *Vita* di Mazzuchelli (1741) non vi fu solamente un nuovo interesse per lui, ma al tempo stesso questo lavoro diede anche motivo d'incomprensione sullo scrittore: nella *Vita* si trovavano tutte le informazioni vere, apocrife o fantasiose sull'Aretino. Ne risultò che ci si interessava più alla sua vita "oscena" che ai suoi scritti.

Nell'Ottocento, invece, si assistette all'inizio di un cambio di atteggiamento nei riguardi dello scrittore, seppure appena accennato un cosiddetto cauto orientamento positivo. Si scopriva anche un altro Aretino: non solo il pornografo, l'infame scrittore osceno e licenzioso ma anche un letterato importante per le arti figurative di allora a Venezia. Tuttavia ci sarebbero voluti ancora molti anni per assistere, da parte di tutti,

ad un reale cambiamento nel pensiero sull'Aretino: questo accadde nel 1957 con la pubblicazione dell'opera *Lettere sulle arte* di Pertile e Camesasca. Questo viene avvalorato dalla mia ricerca: il risultato mostra in genere che, subito dopo la pubblicazione del lavoro sopraccitato, l'atteggiamento nei riguardi dell'Aretino è molto cambiato.

Quello che ritengo rilevante è l'affermazione di Procaccioli che 'gli storici dell'arte, meno condizionati dalle pregiudiziali moralistiche [dei] colleghi letterati', compresero pienamente il valore delle *Lettere*.³⁶¹ Vorrei riportare nuovamente le espressioni già citate del Pallucchini: 'Giustamente il Camesasca definisce "intima e profonda" la comprensione dell'Aretino per l'arte di Tiziano'. E lo studioso conclude con le parole: 'L'epistolario dell'Aretino con Tiziano non è soltanto un documento storico ed ufficiale, ma una testimonianza che ci illumina la vita privata ed al tempo stesso l'intimità del cadorino [Tiziano].'³⁶² A mio parere questo vale anche per l'arte del Sansovino e del Tintoretto.

³⁶¹ Aretino 1997, I, 36.

³⁶² Pallucchini 1969, I, 71.

Bibliografia

- 1581 *Delle Lettere di principi, le quali o si scrivono da principi, o a principi, e ragionano di principi*, 3 vol., Venetia, Fra. Ziletti, 1581.
- Aretino 1609 *Lettere di M. Pietro Aretino*, Parigi, 1609.
- Aretino 1913 Pietro Aretino, *Il primo Libro delle Lettere*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1913.
- Aretino 1997 Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002.
- Arosio 1990 G. R. Arosio e A. R. Nicola Pisano, 'Il ritrovamento del corpo di San Marco: il restauro', in: *Il miracolo di San Marco del Tintoretto, vicende e restauri*, Milano, Pinacoteca di Brera, Cantini Editore, Firenze, 1990.
- Attardi 1998 Luisa Attardi, 'Alessandro Vittoria nella bottega di Iacopo Sansovino', in: *Arte Veneta*, V. 53, 1998, 14-33.
- Bacchi 2000 Andrea Bacchi, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000.
- Bernari 1970 Carlo Bernari e Pierluigi de Vecchi (apparati critici e filologici), *L'Opera completa del Tintoretto*, Milano, Rizzoli Editore, 1970.
- Bertolo 1997 Fabio Massimo Bertolo, 'Nota al Testo', in: *Lettere*, Pietro Aretino, a cura di Paolo Procaccioli, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- Boucher 1987 Bruce Boucher, *Iacopo Sansovino: l'Altare mediceo*, Firenze, S.P.E.S., 1987.
- Boucher 1991 Bruce Boucher, *The sculpture of Iacopo Sansovino*, 2 vol., New Haven and London, Yale University Press, 1991.
- Bühler 1989 Claudia Bühler, *Ikönographie und Entwicklung der Abendmahlsdarstellung im Oeuvre Tintoretto's*, Bergisch Gladbach, Köln, Verlag Josef Eul, 1989.
- Clinton 1980 Jane Clinton Nash, *Titian's Poesie for Philip II*, Baltimore, Maryland, 1980.
- De Sanctis 1956 Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Luigi Russo, 2 vol., Milano, Feltrinelli, 1956.

- Dobai 1991 Katharina Dobai, *Studien zu Tintoretto und die florentinische Skulptur der Michelangelo-Nachfolge*, Bern, usw., Peter Lang, 1991.
- Dolce 1913 Lodovico Dolce, *L'Aretino – Dialogo della Pittura Di Lodovico Dolce*. - , Pref. Di D. Ciàmpol, Carabba Editore Lanciano, 1913.
- Fischer 1958/1977 M. Roy Fischer, *Titian's assistants during the later years*, Massachusetts, Harvard University, Cambridge, 1958/1977 (1958, l'anno della tesi di dottorato, 1977, l'anno della pubblicazione).
- Fletcher 2003 Jennifer Fletcher, 'Titian as a painter of portraits', in: *Titian*, essays by Charles Hope [et al.]; catalogue ed. by David Jaffé, London, National Gallery Company, Distributed by Yale University Press, 2003.
- Foscari 1983 Antonio Foscari e Manfredo Tafuri, *L'Armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del'500*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1983.
- Freedman 1995 Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1995.
- Gallo 1986 Daniela Gallo, *Iacopo Sansovino, il bacco e la sua fortuna*, Mostre del museo nazionale del Bargello, Firenze, S.P.E.S., 1986.
- Gregori 1978 Mina Gregori, 'Tiziano e l'Aretino', in: *Tiziano e il manierismo europeo* a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1978.
- Hendrix 1995 Harald Hendrix, 'La funzione della morte leggendaria nella mitografia di Pietro Aretino', in: *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita*, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- Hendrix 2002 Harald Hendrix, *Veelzijdigheid. Een Italiaans verhaal*, Universiteit Utrecht, faculteit der Letteren, discorso inaugurale del 22 novembre 2002.
- Hope 2003 Charles Hope, 'Titian's life and times', in: *Titian*, essays by Charles Hope [et al.]; catalogue ed. by David Jaffé, London,

- National Gallery Company, distributed by Yale University Press, 2003.
- Hösle 1969 Johannes Hösle, *Pietro Aretinos Werk*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1969.
- Howard 1975/1987 Deborah Howard, *Iacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 1975 (1987: edizione riveduta e corretta).
- Humfrey 1995 Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.
- Huse 1986 Norbert Huse und Wolfgang Wolters, *Venedig: die Kunst der Renaissance*, München, Verlag C.H. Beck, 1986.
- Hüttinger 1962 Eduard Hüttinger, *Die Bilderzyklen Tintorettos in der Scuola di S. Rocco zu Venedig*, Zürich, Buchdruckerei der Neuen Zürcher Zeitung, 1962.
- Innamorati 1957 Giuliano Innamorati, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957.
- Innamorati 1962 Giuliano Innamorati, 'Aretino', in: *Dizionario biografico degli Italiani IV*, Roma, Società grafica romana, 1962, 92-104.
- Joannides 2001 Paul Joannides, *Titian to 1518: the emergence of genius*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.
- Keller 1969 Hans Keller, *Tizians Poesie für König Philip II. von Spanien*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1969.
- Krischel 1991 Roland Krischel, *Iacopo Tintorettos 'Sklavenwunder'*, München, Scaneg Verlag, 1991.
- Krischel 1994 Roland Krischel, *Tintoretto und die Skulptur der Renaissance in Venedig*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994.
- Larivaille 1995 Paul Larivaille, 'Pietro Aretino tra infrazione e censura', in: *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita*, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- Larivaille 1997 Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- Lepschy 1983 Anna Laura Lepschy, *Tintoretto Observed. A documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th century*, Ravenna, Longo Editore, 1983.

- Lewis 1982 Douglas Lewis, 'Iacopo Sansovino, sculptor of Venice', in: *Titian: his world and his legacy*, edited by David Rosand, New York, Columbia University Press, 1982.
- Malato 1995 Enrico Malato, 'Gli studi su Pietro Aretino negli ultimi cinquant'anni', in: *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita*, tomo II, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- Mariacher 1962 Giovanni Mariacher, *Il Sansovino*, Biblioteca moderna Mondadori, (s. città), 1962.
- Mazzuchelli 1741 Gian Maria Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino*, Padova, Comino, 1741.
- Mc Andrew 1972 John Mc Andrew, *The Art Bulletin*, vol., 54, 1972, 2 June, 212-214.
- Morresi 1996 Manuela Morresi, 'Cooperation and Collaboration in Vicenza before Palladio. Iacopo Sansovino and the Pedemuro Masters at the High Altar of the Cathedral of Vicenza', in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, V. 55, 1996, no. 2 June, 158-177.
- Morresi 2000 Manuela Morresi, *Iacopo Sansovino*, Milan, Electa, 2000.
- Morresi 2003 Manuela Morresi, 'Jacopo Sansovino architetto, scultore e "restauratore" in San Francesco della Vigna', in: *La Cappella Badoer-Giustinian in San Francesco della Vigna a Venezia*, ed. Anne Markham Schulz, Firenze, Centro Di, 2003.
- Nichols 1996 Tom Nichols, 'Tintoretto, prestezza and the poligrafi: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice', in: *Renaissance studies*, 1996, V. 10, 1996, no. 1 Mar., 72-100.
- Nichols 1999 Tom Nichols, *Tintoretto: tradition and identity*, London, Reaktion Books, 1999.
- Ortolani 1923 Sergio Ortolani, 'Le Origini della critica d'arte a Venezia', in: *l'Arte*, 1923.
- Ortolani 1942 Sergio Ortolani, *Raffaello*, Bergamo 1942.
- Ortolani 1945 Sergio Ortolani, *P. Aretino – Lettere*, Torino, 1945.
- Ost 1992 Hans von Ost, *Tizian-Studien*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1992.
- Pallucchini 1969 Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, 2 vol., Firenze, Sansoni, 1969.

- Pallucchini 1982 Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Opere sacre e profane di Jacopo Tintoretto*, 2 vol., Milano, Alfieri Gruppo Editoriale Electa, 1982.
- Paolucci 1990 Antonio Paolucci, 'The portraits of Titian', in: *Titian Prince of Painters*, Venice, Marsilio Editori, 1990.
- Panofsky 1969 Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, New York U.P., 1969.
- Pertile 1957 Fidenzio Pertile, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, a cura di Ettore Camesasca, 3 volumi in 4 tomi, Milano, Edizioni del Milione, 1957-1960.
- Poeschke 1992 Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien, Band 2, Michelangelo und seine Zeit*, München, Hirmer Verlag 1992.
- Pope 1992 Sir John Pope-Hennessy 'Sansovino's glittering career', in: *The Times. Literary Supplement*, 1992, April 3, 19-20.
- Quondam 1995 Amedeo Quondam, 'Sull'orlo della bella Fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento', in: *Tiziano, Amor sacro e Amor profano*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Roma, Electa 1995.
- Rosand 1982, a David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, Westford, Mass., United States of America, Yale University, Murray printings, 1982.
- Rosand 1982, b David Rosand, 'Titian and the critical tradition', in: *Titian: his world and his legacy*, edited by David Rosand, New York, Columbia University Press, 1982.
- Rossi 1975 Paola Rossi, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Firenze, La nuova editrice, 1975.
- Rossi 1978 Paola Rossi, 'Tiziano e Iacobo Tintoretto', in: *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1978.
- Russo 1940 Luigi Russo, *I classici italiani*, Firenze, Sansoni, 1940.
- Schulz 1982 Juergen Schulz, 'The houses of Titian, Aretino, and Sansovino', in: *Titian: his world and his legacy*, edited by David Rosand, New York, Columbia University Press, 1982.

- Stott 1982 Deborah Stott, 'Fatte à Sembianza di Pittura: Iacopo Sansovino's Bronze Reliefs in S. Marco', in: *The Art Bulletin*, vol. 64, 1982, 3 Sept., 370-388.
- Swoboda 1982 Karl, M. Swoboda, *Tintoretto: ikonografische und stilistische Untersuchungen*, Wien und München, Verlag Anton Schroll, 1975.
- Syre 2000 Cornelia Syre, *Tintoretto: der Gonzaga-Zyklus*, Alten Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 2000.
- Tafari 1969 Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del'500 a Venezia*, Padua, Marsilio, 1969.
- Thies 1982 Harmen Thies, 'Zum Cantonale der Markusbibliothek des Iacopo Sansovino in Venedig', in: *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 1982, 164-183.
- Trimble 1977 Elizabeth Trimble Buckley, *Poesia Muta: allegory and pastoral in the early paintings of Titian*, Los Angeles, University of California, 1977.
- Valcanover 1960 Francesco Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milan, 1960.
- Vossler, 1900 Karl Vossler 'P. Aretinos künstlerisches Bekenntnis', in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1900, 38-65.
- Weddigen 2000 Erasmus Weddigen, *Jacomo Tentor F., Myzelien zur Tintoretto-Forschung: Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion*, München, Scaneg Verlag, 2000.
- Wethey 1975 Harold E. Wethey, *The paintings of Titian, the mythological and historical paintings*, London, Phaidon Press, 1975.
- Wethey 1986 Harold E. Wethey, *Titian and his drawings, with reference to Giorgione and some close contemporaries*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- Zeitz 2000 Lisa Zeitz, *Tizian, Teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga. Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2000.