

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE DI PIETRO ARETINO

GALLERIE DEGLI UFFIZI



«INCHIOSTRO PER COLORE»

ARTE E ARTISTI IN PIETRO ARETINO

A CURA DI

ANNA BISCEGLIA, MATTEO CERIANA,
PAOLO PROCACCIOLI

PREMESSA DI

ENRICO MALATO ED EIKE D. SCHMIDT



SALERNO EDITRICE
ROMA

*Il volume è pubblicato sotto gli auspici
della Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino,
in collaborazione con Le Gallerie degli Uffizi*



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo



LE **GALLERIE**
DEGLI **UFFIZI**

ISBN 978-88-6973-434-2

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2019 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

ENRICO PARLATO

«L'AUTTORITÀ, CHE TIENE LA S.V.
CON GLI UOMINI FAMOSI OGGIDÌ»:
LE STRATEGIE DEL RITRATTO

La conoscenza dell'iconografia aretiniana e, in particolare, di quella cinquecentesca direttamente connessa alla vita e all'opera dello scrittore, scaturisce dagli studi moderni, inaugurati da Alessandro Luzio e portati avanti da Ettore Camesasca, ricerche nelle quali dobbiamo a Raymond Waddington i contributi più aggiornati.¹ Tuttavia per affrontare l'argomento, qui circoscritto in maniera precipua ai soli ritratti pittorici, è bene fare un passo indietro, e partire da una testimonianza che proviene dall'interno dell'officina aretiniana, un testo i cui contenuti, come vedremo, dovettero essere attentamente vagliati dallo scrittore. Mi riferisco alla ben nota missiva inviata ad Aretino da Francesco Marcolini il 15 settembre 1551 e pubblicata nelle *Lettere scritte al signor Pietro Aretino*, date alle stampe a Venezia nell'autunno di quello stesso anno.² Il mittente – è superfluo ricordarlo – è stato editore sto-

1. G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE, *Tiziano la sua vita e i suoi tempi*, Firenze, Le Monnier, 1877-1878, I pp. 279-80, 286-87; II pp. 42-43; A. LUZIO, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia*, Torino, Loescher, 1888; ID., *Ancora i ritratti dell'Aretino*, in «Il Marzocco», 10 1905, 29 p. 2 (rist. in ID., *Saggi aretiniani*, a cura di P. MARINI, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 295-300); *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, a cura di F. PERTILE e E. CAMESASCA, Milano, Edizioni del Milione, 3 voll. in 4 to., 1957-1960, III/1 pp. 211-19; E. CAMESASCA, *Pietro Aretino nelle stampe della raccolta Bertarelli*, in «Raccolte delle Stampe A. Bertarelli. Rassegna di studi e di notizie», XVI 1991-1992, pp. 53-86; R.B. WADDINGTON, *A Satirist's Impresa: The Medals of Pietro Aretino*, in «Renaissance Quarterly», XLII 1989, pp. 655-81; F. MOZZETTI, *Tiziano. Ritratto di Pietro Aretino*, Modena, Panini, 1996, in partic. pp. 55-58; R.B. WADDINGTON, *Aretino's Satyr*, Toronto, Toronto Univ. Press, 2004 (trad. it. *Il satiro di Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 2009); ID., *Titian's Aretino: A Contextual Study of the Portraits*, Firenze, Olschki, 2018.

2. Come è noto, la datazione delle lettere nell'epistolario aretiniano non è sempre attendibile. In questo caso la data di pubblicazione del volume costituisce l'*ante quem*. Sulla questione cfr. C. HOPE, *Some Misdated Letters of Pietro Aretino*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIX 1996, pp. 304-14; ID., *Problemi di cronologia nel carteggio artistico di Aretino*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*. Atti del Colloquio internazionale per il 450°

rico, sodale e «compare» dello scrittore, dunque lo scritto è nato in “casa”. Nel testo, incentrato sul rapporto di Aretino con le arti figurative, troviamo un’ampia sezione dedicata al ritratto. La lunga citazione che segue merita di essere letta con attenzione per le notizie che riporta e per l’autorevolezza della testimonianza:

Ma è pur grande l’auttorità, che tiene la S.V. con gli uomini famosi oggidí. Ecco Tiziano mostra il saper de lo ingegno senza simile, nel ritratto che in mezzo a i Re e Imperatori stassi nella gran Guarda robba del Duca di Firenze; e in Mantova, il pur di sua mano medesimamente tra Principi dipinti in bel modo. Testimonialo ancora quel proprio, che vi fece Fra Bastiano in la Sala de i vostri Priori in Arezzo e anco l’altro uscito del pennello di Salviani, fanne fede ne la Francia, perché destinollo Francesco Sire tra le piú stimate cose che avesse. Lo afferma né piú né meno la tela ne lo spazio de la quale vi fa risplendere vivo il raro come mio figliolo Iacomo Tintoretto, con quello di Gasparo, giovane di buona speranza e di certa. Del conio dove il Cavalieri Leone (mio Compare) ave impresso in casa mia non parlo, imperò che fino a Barbarossa in Turchia lo venerò con gran laude. Ma dove si lascia il Ritratto stupendo trenta volte nonché una, che il celebrato Pittor Cesareo (del prefato Tiziano s’intende) fece a richiesta mia in tre giorni, che chi conobbe voi in quella età, vede voi in carne e in spirto al presente mirando lui, talmente par egli vivo e naturale? E non è dubbio che per ricchezza, anzi per mio Idolo, con la riverenza che ’l Mondo vi debbe, lo tengo e lo terrò mentre durarammi la vita; lasciandolo poi in eredità ai miei posterì. Sí che vi supplico da parte di ciascun vostro amico e servitore a tener quello del gran Sansovino in sua memoria, perché si getta via e disprezza ciò che si porge e si dona a i Signori, a i quali una insalata o dieci frutti di presente in tributo è pur troppo. State adonque sano, e mantenetevi in la grazia de la cera Magnifica e Regia di cui la Natura e il Cielo vi dotò di maniera in le fascie, che piú tosto Simideo e Monarca, che Poeta e Orator vi dimostra. E chi adulator mi tenesse, miravi alquanto armato, tremendo in la Tavola, dove il di voi piú che fratello Tiziano dipinse naturalmente Alfonso Davolos del Vasto Marchese, che parla a lo esercito in atto di Giulio Cesare, e in forma. Mirivi in tale Istoria, che vedendovi parrà Milano corso in persona di tutto il suo popolo come Divino simulacro e dignissimo.³

anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 253-65.

3. *LSA*, II 387 (correggo in “tremendo” il «termendo» della *princeps*). La lettera venne ripubblicata in G. BOTTARI-S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed archi-*

Partiamo dagli elementi fattuali. Dal passo emerge un primo catalogo delle effigi di Pietro Aretino, di cui si dà notizia in un testo a stampa, destinato quindi alla pubblica divulgazione, iniziando con artisti di primissima grandezza: Tiziano (due dipinti), Sebastiano del Piombo (fig. 46), Cecchino Salviati, e con opere conservate in «guardarobba» cortigiane, oppure in luoghi eminentemente pubblici. Va notato che l'ordine in cui si enumerano i ritratti non è quello cronologico: il primato spetta a Tiziano – fatto ribadito poi nel prosieguo del testo dove Marcolini ricorda un terzo ritratto dipinto con prestezza straordinaria dal Cadorino – seguito da Salviati e, in terza posizione, da Sebastiano Luciani, ormai defunto, e col quale i rapporti con il passare degli anni si erano molto intiepiditi. Prestigio e fama sono quindi ragione portante della ritrattistica, a certificare la consacrazione dell'effigiato. Ai primi tre artisti, segue il più giovane e allora (1551) appena affermato Iacopo Tintoretto, di cui peraltro era opportuno rimarcare la distanza rispetto al “patriarca” Tiziano, insofferente nei confronti della nuova stella affacciata sulla scena veneziana. Stando a Marcolini, il giovane Tintoretto prima del 1551 aveva dipinto il ritratto di Aretino, opera di cui purtroppo non è emersa neppure una replica. A questa serie di “primedonne” segue «Gasparo giovane [pittore] di buona speranza», autore di un perduto ritratto aretiniano. L'identità di tale artista, pressoché ignoto, emerge dall'epistolario aretiniano. Nel gennaio 1549 lo scrittore ringrazia Gaspare Longo – questo il suo nome – per avergli donato la custodia di un arpicordo, istoriata con un paesaggio bucolico, definendo il giovane pittore «creato del Vecello, al cui nome fate voi honore».⁴

tettura, Milano, Silvestri, 1822, I pp. 522-25. Affermazioni quasi coincidenti con quanto si legge nella lettera di Marcolini si ritrovano in una missiva non datata che Anton Francesco Doni invia ad Aretino (*LSA*, II 410).

4. *LSA*, V 175; G. TAGLIAFERRO, *La bottega di Tiziano: un percorso critico*, in «Studi Tizianeschi», IV 2006, pp. 16-52, a p. 36 e n. 52. Nella trascrizione della lettera, alla p. 276 Pertile riporta «creato de l'Ucello al cui nome fate voi onore» e per tale ragione lo ritiene allievo dell'incisore veneto Gaspare Oselli (1530-1586 ca.). Cfr. *Lettere sull'arte*, cit., vol. II pp. 275-76 n. XDVI. Come mi segnala Paolo Procaccioli, nel testo a stampa è attestata anche la versione «Vecello» e il riferimento a Tiziano, che nella medesima lettera loda la decorazione dell'arpicordio, rende plausibile l'alunnato di Longo presso il Cadorino. Nella lettera di Aretino si dichiara che Longo aveva 21

Dopo la pittura, segue la medaglistica, con un inserto breve, ma significativo. Protagonista lo scultore Leone Leoni, «compare» di Marcolini e, soprattutto, aretino come il nostro.⁵ Le radici comuni hanno costituito infatti il fondamento di un sodalizio duraturo, nonostante le ben note intemperanze dello scultore. La medaglia evocata nella lettera sarebbe stata modellata nell'officina marcoliniana – a segnalare di nuovo uno stretto viluppo di relazioni – e potrebbe essere quella data 1537 con il profilo di Aretino sul recto. In questo caso l'elemento portante del ritratto veicolato dalla medaglia – multiplo che circola con grande facilità – è la fama. Mobilità che permette all'effigie di Aretino di varcare le frontiere della cristianità e giungere in Turchia nelle mani del celebre e temuto pirata Barbarossa che – scrive Marcolini – «lo venerò con gran laude».⁶

Nel testo – vera professione di «aretinolatria» – si torna al ritratto come rammemorazione, in questo caso di un personaggio inevitabilmente straordinario, anche dal punto di vista fisico, quale sarebbe appunto Aretino: «la cera Magnifica e Regia di cui la Natura e il Cielo vi dotò». Quello eseguito da Tiziano – eccezionale esempio di prestezza, perché dipinto in soli tre giorni (trasformando in virtù quella che poteva essere definita sciatteria) – deve sfuggire alla logica del dono, soprattutto quello destinato ai signori, che non ne comprendono il valore, ma rimanere testimonianza personale di un sodalizio e di un'amizizia che diventa elemento identitario da trasmettere ai propri eredi. Il ritratto diventa strumento per un dialogo a distanza tra il suo proprietario e l'effigiato.⁷ Marcolini vuole conservare gelosamente il ritratto

anni, fissandone la nascita attorno al 1527, ed è considerato uno dei più promettenti allievi di Tiziano.

5. Sulle origini e la città di nascita di Leoni cfr. K. HELMSTUTLER DI DIO, *Leone Aretino: New Documentary Evidence of Leone Leoni's Birthplace and Training*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII 1999, 2-3 pp. 645-52; EAD., *Leone Leoni Life and Works*, in *Leone and Pompeo Leoni. Faith and Fame*, ed. by R. COPPEL, M. ESTELLA, K. HELMSTUTLER DI DIO, Madrid, Coll & Cortéz Fine Arts, 2013, pp. 12-23.

6. Il riferimento è a LSA, II 136, che il Barbarossa aveva indirizzato a Aretino con il titolo di «Primo de li Scrittori Cristiani».

7. Sul tema si rimanda al contributo seminale di J. SHEARMAN, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1992, pp. 108-48.

di Aretino dipinto da Tiziano e chiede all'amico di fare altrettanto con quello di Sansovino.

La lettera si chiude sotto il segno della nomea propagata attraverso le immagini, evocando così l'*Allocuzione di Alfonso d'Avalos* (Madrid, Prado [fig. 50]), celebre dipinto di Tiziano nel quale compare il volto di Pietro Aretino, partecipe così della dimensione eroica ed epica della storia, associato nella tela al marchese del Vasto, il protagonista che arringa l'esercito come Giulio Cesare.

A conclusione di questo censimento "autentico" delle effigi aretiane, vanno segnalati anche silenzi e omissioni. Per la pittura si ignorano ritratti (perduti) di cui si ha notizia attraverso l'epistolario aretiano, in particolare i due dipinti rispettivamente da Giorgio Vasari e da Alessandro Buonvicino nel 1542 e nel 1544, il secondo immediatamente donato dall'effigiato al duca di Urbino.⁸ Altre omissioni riguardano la presenza di Aretino in dipinti celebri: un esempio per tutti l'*Ecce Homo* di Tiziano (1543, Vienna, Kunsthistorisches Museum [fig. 51]). Infine non si fa cenno alla grafica, che pure ha costituito il veicolo più importante nel rendere noto il volto dello scrittore. Silenzio tanto più significativo, visto che il mittente è Francesco Marcolini, editore che, consapevole della forza delle immagini, ha più volte inserito il ritratto di Aretino nei suoi libri. Un *caveat* per chi, come chi scrive, voglia troppo frettolosamente estrapolare la lettera da un contesto molto più complicato e dalle numerose variabili, difficili da ricostruire in maniera fondata a quasi mezzo millennio dalla sua pubblicazione. Ciò non toglie che quanto vi si legge offra un filo di Arianna per orientarsi nei ritratti di Aretino, nei quali il prestigio dell'autore e di chi possiede l'opera magnificano l'effigiato e, soprattutto, si evidenzia una strumentale attenzione alla auto-rappresentazione. Anche se Aretino è convinto assertore del primato della parola, il ritratto figurato costituisce un elemento strategico nella costruzione della propria immagine pubblica, una consapevolezza della forza delle immagini che risale alla prima formazione perugina nella bottega del pittore Giovan Battista Caporali, quando il nostro diede alle stampe l'*Opera nova* (1512) presentandola come opera del «fecundissimo giovene Pietro Pictore Arreti-

8. LSA, III 74; *Lettere sull'arte*, cit., III/1 p. 218.

no». Il frontespizio xilografico (fig. 44) di questa rarissima cinquecentesca offre una prima convenzionale immagine del nostro, impersonato dal giovane inginocchiato sul cui capo una fanciulla si appresta a posare la corona poetica.⁹

1. ROMA

In ordine di tempo, le prime due immagini che documentano in maniera certa le fattezze di Aretino risalgono agli anni romani, entrambe si collocano tra il 1524 e il 1525, quindi nel biennio conclusivo del soggiorno nell'Urbe. Il primo posto spetta probabilmente all'incisione di Marcantonio Raimondi (fig. 45), da datarsi al 1524, seguita dalla tela di Sebastiano del Piombo eseguita l'anno seguente e conservata ad Arezzo (fig. 46). Dando per acquisita l'ampia bibliografia, segnalerò solo alcune questioni che – spero – consentano di mettere in prospettiva le due opere.¹⁰ Il bulino di Raimondi, ovvero l'incisore più affermato allora presente sulla piazza romana – artista che peraltro sigla il ritratto –, indica una scelta di qualità: rivolgersi ad artefici di fama indiscussa, attenendosi a una strategia “certificata” a molti decenni di distanza dalla lettera di Marcolini, citata in apertura. Anche se non vi sono elementi probanti, è evidente che nel caso di Raimondi e di Sebastiano del Piombo lo scrittore abbia ottenuto i servigi dei due sulla base di uno scambio fondato sull'amicizia e su interessi convergenti. È infatti improbabile che Aretino avesse i mezzi per retribuire a prezzo di mercato artisti di quella statura. Semmai la moneta con la quale li poteva ripagare era lo scambio, elemento di continuità nelle successive vicende dello scrittore. Non solo ci si affida a un artista di solidissima reputazione, *alter ego* cartaceo di Raffaello e dunque

9. *Opera Nova del Fecundissimo giovane Pietro Pictore Arretino*, Venezia, Zoppino, 1512 (il solo esemplare conosciuto è conservato a Venezia, presso la Biblioteca Marciana, Misc. 2441). Sulla formazione perugina si rimanda al contributo di Maria Rita Silvestrelli in questo stesso volume. L'importanza della formazione pittorica di Aretino è stata a suo tempo sottolineata da M. GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di R. PALLUCCHINI, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-306, a p. 272 e n. 3.

10. Per l'incisione di Raimondi e il dipinto di Sebastiano si rimanda a E. PARLATO, *Le maschere di Pietro Aretino*, i.c.s., con bibliografia aggiornata.

espressione della cultura figurativa della corte romana, ma a un mezzo, la stampa calcografica, che trae forza dalla riproducibilità e che fa aggio sulla sua ampia diffusione, attestata tra l'altro anche dalle repliche seicentesche.¹¹

Non mancano tuttavia zone d'ombra in tale ricostruzione. La più sconcertante è il silenzio dell'effigiato che nei suoi scritti non fa menzione di quel ritratto cartaceo, a dispetto dell'indubbia qualità del pezzo, evidente, ad esempio, nel seducente trattamento della barba elegantemente arricciata. La lettera di Marcolini (1551), dove si ignorano le stampe, potrebbe indurre a credere che Aretino avesse un'idea gerarchica delle arti nella quale il primato vada alla pittura, mentre invece a incisioni e xilografie spetterebbe un ruolo ancillare e dunque non sarebbero degne di nota. Anche se le osservazioni su Raimondi e Caraglio che si leggono nella *Cortigiana* non sembrano andare in questa direzione.¹² Altra ragione di tale silenzio va forse ricercata nello scacco subito da Aretino a Roma e nei complicati e altalenanti rapporti intrattenuti con Federico Gonzaga, a cui l'iscrizione latina che correda l'incisione fa indubbio riferimento. Del resto il ricorso al latino (che Aretino non conosceva) indica il contributo di un umanista venuto in "soccorso" dello scrittore, che, è noto, ha fatto del volgare il suo cavallo di battaglia. In effetti la dottrina umanistica che si dispiega in quel testo di non immediata comprensione verrà abbandonata per fare spazio ad iscrizioni lapidarie e sentenziose come, ad esempio, la terenziana VERITAS ODIVM PARIT, il cui significato è immediatamente chiaro. In ogni caso il ritratto di Raimondi, di cui è stata osservata la dipendenza dal Baldassarre Castiglione di Raffaello (Parigi, Louvre), propone l'immagi-

11. Mi riferisco alle acqueforti di Wenzel Hollar (1647), nelle quali l'invenzione è assegnata a Tiziano. Cfr., in *The New Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, la monografia *Wenceslaus Hollar, III*, compiled by S. TURNER, ed. by G. BARTRUM, Oudekerk aan den IJssel, Sound & Vision-British Museum, 2010, pp. 267-68, num. 968. Cfr. anche PARLATO, *Le maschere*, cit.

12. *Cortigiana*, III 7, il passo si legge solo nella stampa Marcolini 1536 della seconda redazione (P. ARETINO, *Teatro*, I. *Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di P. TROVATO e F. DELLA CORTE, intr. di G. FERRONI, Roma, Salerno Editrice, 2010, p. 288): «Et non niego che Marcantonio non fosse unico nel bolino, ma Gianiacobo Caralio veronese, suo allievo, lo passa».

ne di un Aretino cortigiano, un giovanotto elegante, ben vestito e un po' narciso che sa stare in società.¹³

In un contesto non troppo diverso è nato il ritratto di Arezzo (fig. 46), dipinto da Sebastiano nei primi mesi del 1525 e approdato nella città natale dello scrittore (senza cornice) nel luglio 1526. Lo stato larvale nel quale si presenta oggi il dipinto non permette di apprezzarne la potenza cromatica di cui dà conto Vasari nella sua notissima e ammirata descrizione: «Pittura stupendissima, per vedervisi la differenza di cinque o sei sorti di neri che egli ha addosso, velluto, raso, ermisino, damasco e panno, et una barba nerissima sopra quei neri sfilata».¹⁴ Il gusto per la gestualità eloquente, ancora oggi parzialmente leggibile, molto probabilmente doveva porlo al medesimo livello di capolavori, quali l'*Anton Francesco degli Albizi* (1525, Houston, Museum of Fine Arts), licenziati dal pittore veneziano in quegli stessi anni, quando si dimostra maestro insuperato nel ritratto eroico. Oggi possiamo ragionare solo sui dati documentari e iconografici: si può ipotizzare in maniera fondata che la tela sia stata eseguita a Roma prima del fatidico 25 aprile 1525 e che l'anno successivo arrivò ad Arezzo. Di certo non era destinata alla città natale dello scrittore, ma piuttosto probabile dono per un personaggio di grande rilievo nei cui confronti il pittore e lo scrittore volevano guadagnarsi dei crediti. Come si è accennato, non è plausibile che Aretino abbia potuto pagare Sebastiano per il suo lavoro. Il quadro nasceva da un progetto condiviso mandato all'aria dall'esito infausto dello scontro con Giberti. Aretino (con l'aiuto di Sebastiano) si rappresenta ancora una volta per la corte di Roma. Sotto l'ottundimento cromatico riusciamo a distinguere la veste elegante, l'ipocrita umiltà del nero cortigiano, il volto giovanile e barbuto (non troppo dissimile da quello registrato da Raimondi), la mano destra che impugna il ramoscello d'alloro e il cartiglio con il nome di Clemente VII,

13. La dipendenza dal ritratto di Raffaello è stata sostenuta da H. HIRTH, *Marcanton und sein Stil: eine kunstgeschichtliche Studie*, München, Knorr & Hirth, 1898, p. 34 n. 98, e da I.H. SHOEMAKER, *Portrait of Pietro Aretino*, in *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, ed. by E. BROUN and I.H. SHOEMAKER, Lawrence (Kansas), Spenser Museum of Art, 1981, pp. 150-52, n. 46, in partic. 152.

14. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, Firenze, SPES, vol. V 1984, pp. 94-95.

indicando così la servitù di Aretino nei confronti del pontefice. Gli si affiancano le due maschere (una efebica, l'altra satiresca) e il motto virgiliano IN VTRVMQVE PARATVS (*En.*, II 61). La messa a punto di questo apparato, sostenuta dalla gestualità energica e volitiva, che ben si attaglia alla personalità dell'effigiato, fu evidentemente concordata dal pittore e dallo scrittore; forse a Sebastiano si deve quel carattere emblematico conferito al dipinto dall'accostamento tra le maschere e il motto (corpo ed anima) presente in altri suoi ritratti, come ad esempio nell'*Andrea Doria* (1526, Genova, Palazzo del Principe).¹⁵

Nella tela di Arezzo l'effigiato non si presenta come uomo di lettere – non vi è il libro né la corona del poeta laureato – il ramoscello d'alloro può riferirsi alla virtù di cui il nostro si dichiarava paladino già nell'incisione di Raimondi. Le maschere con le loro antitetiche fisionomie sono state riferite alla declamata opposizione tra vizio e virtù, al teatro (ma a quella data Aretino non era conosciuto come autore teatrale) e – va ricordato – da lì a poco hanno dato il là a una sequela iconografica (Michelangelo, Vasari, Bronzino),¹⁶ dove la maschera – *persona* in latino – è simbolo del vizio, dell'inganno e della dissimulazione, ma anche dell'animo umano, «in utrumque paratus», 'pronto ad entrambi'; nell'*Eneide* Sinone si prepara ad affrontare l'inganno o la morte e contribuirà a determinare la fine di Troia. Non sapremo mai cosa poteva significare per Aretino e per i suoi interlocutori: la citazione virgiliana è volutamente giocata sull'ambiguità. Le circostanze – lo scrittore che quell'anno era protettore della Festa di Pasquino,¹⁷ statua notoriamente mascherata –, potrebbero far pensare a una troppo ottimistica previsione dell'esito dello scontro con Giberti. Forse la tela voleva celebrare un auspicato trionfo, trasformatosi invece in rovinosa sconfitta, che ha messo definitivamente fine alle ambizioni romane dello scrittore. Al di là delle speculazioni, rimane il fatto che, chiusi i

15. Per l'*Andrea Doria* cfr. *Sebastiano del Piombo, 1485-1547*, a cura di B.W. LINDEMANN e C. STRINATI, Milano, Federico Motta, 2008, pp. 208-9.

16. MICHELANGELO, *Il sogno* (1533 ca.), VASARI, *Ritratto di Lorenzo il Magnifico* (1534), BRONZINO, *Allegoria* [...] (1545).

17. A. LUZIO, *Pietro Aretino e Pasquino*, in «Nuova Antologia di Scienze, Arti e Lettere», s. III, XXVIII 1890, pp. 679-708 (ora in *Id.*, *Saggi aretiniani*, cit., p. 171). G. INNAMORATI, s.v. *Aretino, Pietro*, in *DBI*, IV 1962, pp. 89-104.

«sette anni traditori», Aretino abbandona le vesti del cortigiano o almeno quelle di chi è organico alle complesse alchimie delle corti.¹⁸

Un ipotetico *addendum* all'iconografia romana di Pietro Aretino va menzionato, se non altro per l'importanza e la qualità del dipinto nel quale comparirebbe l'effigie del nostro: il così detto *Doppio ritratto* (1518-'19, Parigi, Louvre, inv. 614), autorappresentazione di Raffaello insieme a un giovane amico. Stando a Cecil Gould, il giovane in primo piano, su cui l'Urbinate pone protettivamente la mano sulla spalla, sarebbe il giovane Pietro da poco giunto a Roma.¹⁹ L'identificazione mi pare abbia avuto scarso seguito. Non si può negare che si scorgano generiche somiglianze tra l'ex adolescente barbuto dalle labbra turgide, segno di gioventù, e il volto, anch'esso giovanile, documentato nell'incisione di Raimondi. Mancano tuttavia elementi dirimenti che possano sciogliere il quesito in favore di Aretino; difficilmente lo scrittore non avrebbe ricordato di essere stato effigiato da un pittore della statura di Raffaello.

2. DA ROMA A VENEZIA

La sequenza iconografica, infatti, salta a piè pari il breve e complicato soggiorno mantovano, anche se il primo ritratto veneziano del nostro era destinato proprio a Federico Gonzaga nel tentativo di ricucire il rapporto con il marchese di Mantova. Il dipinto è perduto, né ne sono state identificate in maniera convincente delle repliche. È il primo ritratto eseguito da Tiziano – «di voi più che fratello» per citare ancora una volta la missiva di Marcolini – a segnare la nascita di un duraturo sodalizio, fondamentale per le vicende artistiche lagunari del

18. Tale cambiamento è indicato anche dal carteggio edito, nel quale, come è stato osservato, gli anni romani sono sostanzialmente ignorati.

19. C. GOULD, *Raphael's double portrait in the Louvre: an identification for the second figure*, in «*Artibus et historiae*», v 1984, 10 pp. 57-60; SHEARMAN, *Only Connect*, cit., pp. 140-41; J. COX-REARICK, *The Collection of Francis I. Royal Tresasures*, Antwerp-New York, Mercator-Abrams, 1996, pp. 217-22, cat. num. 6; WADDINGTON, *Titian's Aretino*, cit., pp. 1 e n. 3, 108 e n. 42. Oltre ad Aretino, il giovane in primo piano è stato identificato, tra gli altri, in Pordenone, Pontormo, Giulio Romano e Giovanni Battista Branconio dell'Aquila.

secondo quarto del Cinquecento.²⁰ L'immagine è assente ma in compenso rimane un ben noto e programmatico sonetto di Aretino di cui basterà ricordare il titolo («P. Aretino pel suo ritratto dipinto che getta la laurea girlanda») e la prima quartina:

Togli il lauro per te, Cesare e Homero,
ché imperator non son, non son poeta,
et lo stil diemmi in sorte il mio pianeta
per finger non, ma per predire il vero.²¹

Non è dato verificare se la descrizione aretiniana corrisponda al perduto dipinto di Tiziano. Interessa piuttosto sondare l'immagine che lo scrittore voleva dare di sé. Nei versi appena citati la rottura con i trascorsi romani appare in tutta evidenza; anche se, guardando alle superstiti rappresentazioni dello scrittore, la sola dove appare come poeta coronato rimanda alla xilografia posta sul frontespizio dell'*Opera nova*, di cui si è detto in apertura.

In passato ne è stata proposta l'identificazione con il ritratto di Aretino adesso conservato a Basilea (tav. 15).²² Non vi è dubbio che la fisio-

20. Sul perduto dipinto cfr. anche L. FREEDMAN, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, Univ. Park (Pa.), The Pennsylvania State Univ. Press, 1995, p. 37.

21. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. cl. XI, It. LXVI. LUZIO, *Pietro Aretino*, cit., pp. 10-13; ID., *Ancora i ritratti dell'Aretino*, cit., p. 2 (poi in ID., *Saggi aretiniani*, cit., p. 298); cfr. anche *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (=6730)*, a cura di D. ROMEI, Firenze, Cesati, 1987, p. 123. Il perduto ritratto di Tiziano è altresì ricordato in una lettera di Aretino a Federico Gonzaga datata 6 agosto 1527 (cfr. LSA, I 9). Il dipinto è così descritto da Carlo Ridolfi: «ritrasse [Aretino] con berretta nera in capo ricamata con fiocco di piume sigillate da una medaglia d'oro col motto FIDES donatagli dal Duca di Mantova e nella destra mano teneva una corona d'alloro» (C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, Scava, 1648, p. 152 [ed. a cura di H. VON HADELN, Berlin, Grote, 1914-1924, 2 voll., I p. 169]). Cfr. *Lettere sull'arte*, cit., III 1, p. 212. La berretta e la medaglia sono presenti anche nell'incisione di Raimondi.

22. *Pietro Aretino*, olio su tela, cm. 58,5×46,5 (il dipinto è stato resecato), Basel, Kunstmuseum, inv. 1351. Sul dipinto cfr. *Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein*, hrsg. von M. NATALE, Milano, Electa, 1978, n. 60 (attr. a Sebastiano del Piombo); P.V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia*, Brescia, La Scuola, 1988, pp. 562-63 (espunge dal catalogo del Moretto). Vd. inoltre il catalogo on line del museo con bibliografia aggiornata al seguente indirizzo: [http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.ti.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.ti.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp)

nomia sia quella dello scrittore, l'aspetto giovanile rende plausibile una datazione al terzo o al quarto decennio del Cinquecento, mentre l'abbigliamento lo accomuna alle effigi di Marcantonio Raimondi e di Sebastiano del Piombo. Al di là di tali generiche indicazioni finiscono le certezze. Nonostante le diverse proposte attributive, Sebastiano del Piombo, Tiziano, Moretto, avanzate da studiosi di fama, non si è giunti a soluzioni condivise e l'autore rimane ignoto. L'atteggiamento meditativo con il quale lo scrittore viene presentato suggerisce una cultura figurativa veneta, un'immagine quasi malinconica di Aretino che costituisce un *hapax*. Come si vedrà, in seguito prevarrà quella carica di energia propria dell'uomo di azione, immerso nei *negotia*, sia pure letterari.

3. VENEZIA

Proseguendo in un percorso diacronico attraverso i ritratti aretiniani in pittura, grande rilievo – continuando a citare Marcolini – ha quello che, «uscito del pennello di Salviati, fanne fede ne la Francia, perché destinollo Francesco Sire...». Il dipinto, eseguito da Cecchino a Venezia nella seconda metà del 1539 e donato a Francesco I, si inserisce in momento cruciale. Da una parte coincide con il sostegno dato da Aretino in quegli anni ai pittori della Maniera approdati in Laguna (Salviati e i suoi accoliti, Vasari), dall'altra dà inizio a quel gioco a distanza con i potenti della terra, aprendo così la stagione del «secretario del mondo» per citare un'espressione coniata dallo scrittore nel 1537.²³ L'opera è così ricordata dall'effigiato:

Vi mando la mia effigie naturale
acciò vediate con che core io
so dir bene del bene e mal del male.

²³ URL visitata il 9 settembre 2019). Mentre il presente testo era in bozza è stata pubblicata la proposta attributiva di Xavier Salomon, che identifica il dipinto con il ritratto eseguito da Tiziano e inviato in dono a Federico Gonzaga. X.F. SALOMON, *An Important Work of Titiana has Been Hiding in Plain Sight*, in «Apollo», xciv 2019, 190, 678, pp. 26-27.

23. LSA, I 257. Il ritratto è altresì ricordato da Vasari nella Giuntina: «Fece il ritratto di Messer Pietro Aretino, che come cosa rara fu da quel poeta mandato al re Francesco con alcuni versi in lode di chi l'aveva dipinto» (VASARI, *Le vite*, cit., v p. 519).

Ad ogni altra persona pone Iddio
il core in seno, a me l'ha posto in fronte
qual potete veder, rifugio mio.²⁴

5

Un dipinto dunque eseguito dal vero, nel quale il volto, sede di un cuore che non si nasconde – per stare alla metafora aretiniana – gioca evidentemente un ruolo centrale. Troppo poco per avere un'idea circostanziata del ritratto, forse da accostare alla xilografia disegnata da Salviati (fig. 47) e pubblicata sempre nel 1539 nella *Vita di Maria* stampata da Francesco Marcolini.²⁵ È verosimile che vi fosse rappresentata la catena con «lingue smaltate di vermiglio» accompagnata dal motto (polemico) «LINGVA EIVS LOQUETVR MENDACIVM» ('la sua lingua mente') di cui dà conto Aretino nella "frizzante" lettera inviata a Francesco I nel novembre 1533.²⁶ Nella xilografia è presente un vistoso collare, anche se non vi è una puntuale rispondenza con la descrizione riportata nell'epistola.

Il valore di un ritratto donato a un sovrano è di nuovo attestato dal carteggio aretiniano, proprio in riferimento al dipinto di Salviati: «il re di Francia [...] si fece restituire da Momoransí [Anne de Montmorency], idolo del suo affetto, la imagine che di mio il detto gran Contestabile gli aveva tolto per tenercela».²⁷ Si ritorna così a quella sottolineatura della destinazione collezionistica del ritratto cruciale nel dare prestigio all'effigiato, questione cui accennava la lettera di Marcolini citata in apertura. Il dono – e ancora di più un ritratto dipinto da un artista di grido – instaurava un legame forte tra chi dava e chi riceveva, colmando il divario sociale che separava i due attori, un fattore almeno altrettanto significativo del denaro o di oggetti di valore che si poteva-

24. *Capitolo al Re di Francia*, vv. 223-228, in P. ARETINO, *Poesie varie*, a cura di G. AQUILECCHIA e A. ROMANO, Roma, Salerno Editrice, to. I 1992, pp. 150-57, a p. 156. Sul perduto dipinto cfr. *Lettere sull'arte*, cit., III 1, pp. 218-19; L. MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma, De Luca-Leonardo, 1992, p. 281.

25. P. ARETINO, *La vita di Maria Vergine*, Venezia, Marcolini, 1539. Per il legame tra il perduto ritratto e la xilografia cfr. D. MCTAVISH, *Giuseppe Porta called Salviati*, New York, Garland, 1981, pp. 33-34.

26. *LSA*, I 36.

27. *LSA*, IV 103. Missiva datata Venezia, luglio 1546, e indirizzata a Gian Francesco Volterra.

no ricevere in contraccambio. Una strategia esperita più volte da Aretino con la propria immagine: probabilmente con quella di Arezzo, di certo con il dipinto di Moretto (donato al duca di Urbino) e per quelli di Tiziano, destinati a Federico Gonzaga e a Cosimo de' Medici.

Lo spettacolare ritratto ora a palazzo Pitti (tav. 16) costituisce un caso esemplare nella strategia del dono.²⁸ In sintesi – come è stato ben argomentato da Francesco Mozzetti – la tela portata a termine nell'ottobre 1545, quando fu spedita a Firenze, voleva essere un modo per consolidare una “relazione speciale” con Cosimo I, facendo aggio sul prestigio di Tiziano all'apice della sua carriera; il Cadorino infatti si era affermato come il più grande ritrattista su una piazza che non era solo quella veneziana ma che si estendeva ben al di là dei confini della Serenissima, e si era conquistato il privilegio di effigiare colui che allora era considerato il padrone del mondo, l'imperatore Carlo V. Aretino contava di mettere a frutto la sua antica servitù e amicizia con il padre, Giovanni dalle Bande Nere, ora che il figlio Cosimo era signore di Firenze. Quest'ultima era probabilmente un'ipoteca troppo condizionante per gli equilibri della corte fiorentina, che vedeva nello scrittore un personaggio ingombrante, non controllabile e foriero di disordine. Fatto sì è che la vicenda parte “zoppa”. Aretino voleva infatti fare avere al duca il suo ritratto insieme a quello di Giovanni dalle Bande Nere, ma Tiziano – oberato di commissioni e forse non troppo convinto del progetto – riuscì a stento a completare solo quello dello scrittore, il dipinto infatti non è del tutto finito. Non vi è dubbio che il nostro abbia investito in un dono molto importante, senza raggiungere i risultati sperati.

Se questo è il contesto, concentriamoci su questa potente immagine. La figura a tre quarti mostra l'intero tronco accentuando la corpulenza dell'effigiato, concreta presenza corporea, amplificata altresì dall'ampio mantellone di seta rossa, che lo scrittore sembra avere appe-

28. FREEDMAN, *Titian's Portraits*, cit., pp. 62-67. Per la ricezione del dipinto a Firenze si rimanda a MOZZETTI, *Tiziano*, cit., cui si fa qui più volte riferimento, e ora a WADDINGTON, *Titian's Aretino*, cit., pp. 59-124. Sui rapporti con Pier Francesco Riccio cfr. anche A. GEREMICCA, “Per non iscoppiar tacendolo”: *Pietro Aretino ritratto da Tiziano per Cosimo I de' Medici*, in *Essere uomini di “lettere”. Segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di A.G. e H. MIESSE, Firenze, Cesati, 2016, pp. 127-44. Per la bibliografia aggiornata sul dipinto si rimanda alla scheda di Fausta Navarro i.c.s.

na allacciato. Abbigliamento da signore – da «Simideo e Monarca» per riprendere le parole di Marcolini –, più che da umanista o da cortigiano, indossato nella vita reale con grande consapevolezza, attestata da quanto scrive a Federico Gonzaga che gli aveva regalato delle vesti preziose: «né mi sono rallegtrato del dono per la ricchezza sua quanto de l'avere voi, che principe sete, giudicatomi degno di portare gli abiti de i principi». ²⁹ Sul mantellone i riflessi del tessuto prezioso si concentrano sul ventre e poi si diramano nelle rapidissime e quasi lampeggianti lumeggiature bianche, esempio di prestezza del pennello. Il volto barbuto, girato di scatto verso destra, conferisce al volto un'aura profetica, desunta dal *Mosè* di Michelangelo. Lo sguardo non intercetta quello dello spettatore, evitando la malinconica introspezione, costruita invece attraverso il fermo rispecchiamento degli occhi. Insomma la tela propone un'immagine epica e profetica dello scrittore, animata da un *furor* che non è quello del poeta, né dell'uomo di lettere. Un capolavoro, fatto che dà ragione della sua notevole fortuna iconografica, che però non fu del tutto compreso da chi lo aveva commissionato. Aretino nutriva per questo ritratto, di cui sottolinea l'autografia tizianesca, grandissime aspettative che cogliamo in una lettera inviata a Paolo Giovio nell'aprile 1545:

Duolmi bene che il di man propria del gran Tiziano non possa essere vostro. Conciosia che non si è anco visto una sí terribile maraviglia. [...] Io taccio il lodarlo a pieno, perché non si affermi che mi muova a vanar ciò il troppo amore che io mi porto. Ancora ch'io devrei più tosto parere d'usare la iattanza in conto di me medesimo, esaltando la figura de la mia naturale sembianza, che tacendone per modestia pregiudicare al miracolo uscito dal pennello di sí mirabile spirito. ³⁰

Rimane da chiedersi quale fosse lo stato di avanzamento del dipinto a quella data e si può sospettare che l'eloquio aretiniano fosse alimentato solo dalla sua immaginifica fantasia. ³¹ Fatto sí è che a quadro finito il

29. LSA, I 13, a Federico Gonzaga, dell'11 maggio 1529, cit. da GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, cit., p. 282.

30. LSA, III 176.

31. MOZZETTI, *Tiziano*, cit., p. 13, ritiene che a quella data il dipinto fosse ancora allo

tono cambia. Nella celebre lettera che accompagna il dipinto indirizzata a Cosimo, si coglie non solo il forte imbarazzo per non essere riuscito a fare eseguire il ritratto postumo di Giovanni dalle Bande Nere, scaricandone tutta la responsabilità su Tiziano, ma anche qualche riserva sull'opera:

In tanto eccovi lo stesso essemplio de la medesima sembianza mia dal di lui 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 fossero stati gli scudi che glie ne ho conti, in vero i drappi sarieno lucidi, morbidi, e rigidi, come il da senno raso, il velluto, e il broccato. Sí che o signore degnisi la di voi eccellenza di guardar me con l'occhio, con che solea guardarmi quel gran Genitor vostro; al quale io già pur fui non men compagno che servo.³²

Aretino coglie la straordinaria vitalità della prestezza di Tiziano – «respira, batte i polsi» – ma gli sfugge il senso di quel non finito, di quel dipingere per bozze da cui scaturisce tale effetto e che poi si affermerà elemento distintivo della tarda maniera tizianesca, di cui dà conto Giorgio Vasari.³³ Una mancanza di finitura che Aretino imputa al poco denaro ricevuto dall'avidò Tiziano: «se piú fossero stati gli scudi». Nella logica di Aretino, un dono di carattere ufficiale doveva essere perfettamente portato a termine. Se pensiamo invece al ritratto eseguito da Tiziano in soli tre giorni, magnificato da Marcolini nella lettera citata in apertura, è evidente che i parametri di giudizio sono diversi e forse mutevoli.

Nella lettera si suggerisce anche il modo in cui vedere il quadro: «con l'occhio, con che solea guardarmi quel gran Genitor vostro». Affermazione piratesca e rivelatrice delle rapaci intenzioni di Aretino, ma che al tempo stesso dà plateale conferma della funzione del

stato di abbozzo o forse neppure iniziato. *Contra* WADDINGTON, *Titian's Aretino*, cit., p. 81 e n. 69.

32. *LSA*, III 390.

33. VASARI, *Le vite*, cit., VI p. 166, nella biografia di Tiziano scrive: «Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime [opere] è assai differente dal suo fare da giovane: con ciò sia che le prime sono condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette».

ritratto, quale visibile e duraturo segno di un legame che prosegue a distanza, scoprendo così in maniera non equivocabile la dinamica del dono.

Superata la breve eclissi, il ritratto donato a Cosimo assume nella corte fiorentina una veste ufficiale, attestata da Vasari pittore nell'*Ingresso di Leone X a Firenze*, affrescato nel 1555 ca. a Palazzo Vecchio nella sala dedicata al medesimo pontefice. Qui il volto di Aretino, copia palmare da Tiziano, compare accanto a quello di Bembo e Ariosto, identificazione certificata dall'autore dei dipinti.³⁴

Nel frattempo da Casa Bolani – la celebre dimora veneziana dello scrittore –, inizia la disseminazione delle copie: una viene inviata ad Arezzo a Gregorio Ricoveri, un'altra al re di Francia (Enrico II).³⁵ Di certo tra queste la replica di maggiore significato è quella destinata a Paolo Giovio per il suo museo, richiesta avanzata – si è visto – già nell'aprile del 1545, quando il dipinto era ancora in fase progettuale. Nel 1544 – puntualizza Barbara Agosti –, conclusi i lavori nel Museo, Giovio era entrato nel vivo della campagna acquisti per la sua raccolta di ritratti, e dunque la coincidente pubblicazione dell'Aretino di Tiziano era un'occasione da non perdere.³⁶ Entrare nella collezione iconografica di colui che allora era stimato il maggiore storico italiano del Cinquecento è una vera consacrazione, ingresso al famedio che riunisce un'eletta schiera di uomini illustri. Il dipinto esisteva e forse esiste ancora.³⁷ Le repliche della collezione gioviana, di cui una di quelle più

34. G. VASARI, *Ragionamenti del sig. cavaliere Giorgio Vasari*, Firenze, Giunti, 1588, pp. 115-16 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1906, VIII p. 142): «Quel primo accanto a lui è il dottissimo ed amico delle Muse M. Pietro Bembo ed allato a esso è il raro poeta M. Lodovico Ariosto, il quale ragiona con il satirico Pietro Aretino flagello de' principi».

35. LSA, v 290. Lettera a G. Ricoveri, da Venezia, settembre 1548, dove si dà notizia dell'invio di una replica del ritratto tizianesco ora Pitti al re di Francia e nella chiusa si anticipa l'invio di un'altra copia allo stesso Ricoveri: «Onde questa serro con promettervi, tosto ch'io possa, darvene copia onorevole» (*Lettere sull'arte*, cit., III 1, p. 213). Sul dipinto inviato in Francia cfr. anche COX-REARICK, *The Collection of Francis I*, cit., p. 257, cat. num. 7.

36. B. AGOSTI, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008, p. 121.

37. M. GIANOCELLI, *Antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico*, Como, s.e., 1977; L.

importanti è la serie dipinta da Cristofano dell'Altissimo (fig. 48), ne restituiscono la testimonianza. Così attraverso Tiziano e la codificazione di Giovio Aretino ha raggiunto uno degli obiettivi che si prefiggeva attraverso la divulgazione della propria fisionomia: essere ammesso nel novero dei grandi della terra. Anche se in una sua lettera afferma «a me basta che de la imagine mia si compiaccino gli orecchi altrui, e non gli occhi d'altri; che in vero stimo di più gloria l'esser contemplato in l'opere, che ne i disegni».³⁸

Altro superstito ritratto di Tiziano è quello approdato all'inizio del secolo scorso alla Frick Collection (fig. 49), opera di provenienza illustre perché registrata negli inventari del cardinale Flavio Chigi a partire dal 1690. Il dipinto ha conteso il primato all'esemplare di palazzo Pitti.³⁹ Ancorché speculari le due tele hanno un'impostazione simile: figura di tre quarti, sguardo rivolto all'esterno senza ricercare un contatto con l'osservatore, stessa attenzione all'abbigliamento, diverso, ma sempre da gran signore. Manca, a mio avviso, rispetto all'esemplare fiorentino, quel giganteggiare della figura e il movimento del capo, che ne accentua il carattere eroico. Senza entrare in giudizi di qualità, rispetto all'iconografia aretiniana, si può affermare che le due tele veicolano con minore o maggiore efficacia un'immagine non troppo diversa dello scrittore. A parte qualche voce dissenziente, la tela di New York è ritenuta posteriore a quella Firenze, anche sulla base della barba ormai brizzolata, sapendo che Aretino cessò di tingerla nell'aprile del 1548.⁴⁰ Una datazione che rende problematica l'identificazione con il ritratto eseguito per Marcolini, che stando al testo sarebbe stato dipinto molto prima del 1551 (data della lettera), e va anche osservato che nel ritratto Frick non si riscontra quella prestezza che si darebbe per

PUPPI, *Tra metafora e storia. Il ritratto dell'Aretino di Tiziano per il Museo di Paolo Giovio*, in «Engramma», 2018, 154 (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=%203364, URL consultata il 9 settembre 2019).

38. *Lettere*, v 290.

39. H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, II. *The Portraits*, London, Phaidon, 1971, in partic. pp. 76-77 cat. n. 6; FREEDMAN, *Titian's Portraits*, cit., pp. 37-44; WADDINGTON, *Titian's Aretino*, cit., pp. 43-45.

40. A.L. MAYER, *Quelques notes sur l'œuvre de Titien*, in «Gazette des beaux-arts», s. VI, XX 1938, pp. 289-308.

scontata in un'opera dipinta in brevissimo tempo, come ricorda appunto lo stampatore forlivese.

4. TRIONFO BRONZE

La rassegna dell'iconografia aretiniana non può ignorare quella che a ragione si può considerare l'apoteosi iconica dello scrittore. Per il luogo, il materiale, l'esecutore: la sagrestia di San Marco – cappella dogale della Serenissima –, il bronzo nel quale è fusa la porta, eseguita da Jacopo Sansovino. Lungo la cornice esterna sono inserite sei protomi maschili, di cui tre identificate da un testimone affidabilissimo qual è Francesco Sansovino.⁴¹ L'autoritratto del padre Jacopo è collocato in alto a sinistra, quello di Aretino in alto a destra (in *pendant* con il precedente), mentre nel registro centrale sulla sinistra compare il volto, ben riconoscibile, di Tiziano. Tre personaggi che hanno contrassegnato una fondamentale stagione artistica veneziana, un «triumvirato», come è stato definito, qui orgogliosamente attestato. Stando alla ricostruzione di Bruce Boucher, il modello per le porte e le cornici era pronto nel 1546, in anni non troppo lontani da quelle opere tizianeche che tanto hanno contribuito a propalare la nomea dello scrittore, ma la fusione ebbe inizio nel 1553 e la definitiva messa in opera della porta solo nel 1572. Quando ormai Aretino e anche Sansovino erano usciti di scena.

5. EFFIGI IN CONTESTO

La presenza di Aretino nei dipinti di soggetto sacro, storico, oppure mitologico, è eccentrica rispetto al ritratto in senso stretto. Non si esplora il volto e il carattere di chi è rappresentato, prevalgono invece le ragioni del contesto. Venezia, in questo caso, e il gioco di relazioni in cui si inseriscono i committenti e l'autore del dipinto e naturalmente anche il nostro scrittore, talvolta con ruoli importanti, altrove semplice comparsa.

41. F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Giacomo Sansovino, 1581, c. 37r.

La presenza del committente è il caso più prevedibile. Nell'*Apollo e Marsia* (Hartford, Wadsworth Atheneum) uno dei soffitti che Tintoretto aveva dipinto per Casa Bolani – di cui si ha notizia in una lettera del febbraio 1545 – l'inconfondibile volto barbuto di Aretino si riconosce nella figura stante campita sulla destra.⁴² Abbiamo a che fare con l'omaggio in parte scontato al proprietario che a questa data sostiene con entusiasmo il giovane pittore. «E belle e pronte e vive, in pronte e belle attitudini sono tenute le due storie», così scrive Aretino a Tintoretto per ringraziarlo delle due opere che gli aveva appena consegnato.⁴³

L'*Allocuzione del marchese del Vasto* è uno dei dipinti dove Francesco Marcolini (sempre nella lettera del 1551) registra la presenza di Pietro Aretino.⁴⁴ Presenza, a dire il vero, molto marginale. La possibilità di riconoscere il volto dello scrittore nella testa barbuta (fig. 50) a sinistra della mano che regge la picca, si fonda proprio sulla testimonianza epistolare. Come di nuovo attesta il carteggio aretiniano, lo scrittore si interessò in più occasioni della tela, commissionata a Tiziano nel 1539 e consegnata al marchese a Milano nell'agosto 1541: fece da intermediario tra il pittore e il committente, placando l'impazienza di quest'ultimo a fronte del ritardo nella consegna, procurò al Cadorino un'armatura da usare come modello. Elementi più che sufficienti per meritarsi una "citazione" figurata. Credo che però la menzione di Marcolini possa nascere anche da ragioni diverse, che si possono intuire da quan-

42. J. SCHULZ, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley, Univ. of California Press, 1968, p. 117 e n. 4. Come segnala von Hadeln, le due tele di Tintoretto per il «palco» della casa di Aretino sono ricordate da Ridolfi che tuttavia le inserisce nel catalogo di Tiziano: «dipinse ancora nel cielo d'una stanza Marsia scorticato d'Apollo e Mercurio che troncava il capo ad Argo» (RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., p. 158; ed. VON HADELN, cit., p. 175 e n. 9). Sull'identificazione di Aretino nel personaggio con la tunica verde a destra e, più in generale, per un'aggiornata bibliografia sulla tela di Hartford, si rimanda alla più cauta presa di posizione di V. Romani, in *Il giovane Tintoretto*. Catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018-6 gennaio 2019, a cura di R. BATTAGLIA, P. MARINI, V. ROMANI, Milano-Venezia, Electa-Marsilio, 2018, pp. 178-79 n. 32.

43. LSA, III 162; *Lettere sull'arte*, cit., II pp. 52-53 n. CCXI.

44. WETHEY, *The paintings of Titian*, cit., II pp. 79-80 n. 10; FREEDMAN, *Titian's Portraits*, cit., pp. 44-47; M. FALOMIR, *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 186-89, 369-70; WADDINGTON, *Titian's Aretino*, cit., pp. 17-18, 24-32.

to si legge nella missiva qui ripetutamente citata: «la Tavola, dove il di voi piú che fratello Tiziano dipinse naturalmente Alfonso Davolos [...] che parla a lo esercito in atto di Giulio Cesare [...] vedendovi parerà Milano corso in persona di tutto il suo popolo come Divino simulacro». L'*Allocuzione*, che nasce da un episodio guerresco non particolarmente nobile come l'ammutinamento dell'esercito, è trasformata da Tiziano (grazie anche a Paolo Giovio) nell'azione risolutiva di un generale coraggioso, all'altezza della virtù degli antichi. Lo indica il gesto eloquente, ispirato alla scultura classica, con il quale Alfonso d'Avalos si appresta ad arringare la truppa, e la posizione del figlio offerto come ostaggio. Un dipinto nel quale Tiziano dà corpo a quella consumata capacità di trasportare «il naturale», il senso vitale del presente, nella dimensione eroica della storia. In un dipinto del genere, dove rinasce un epos modernamente antico, non poteva mancare Aretino, complice di Tiziano.

Nell'iconografia aretiniana un caso eccezionale è dato dall'*Ecce Homo* (1543, Vienna, Kunsthistorisches Museum [fig. 51]), firmato e datato da Tiziano.⁴⁵ La monumentale tela (242 × 361 cm) di soggetto sacro era destinata all'abitazione privata dei committenti, i mercanti fiamminghi van Haanen (italianizzati in d'Anna), dove sarebbe stata vista nel 1574 da Enrico III di Valois durante il suo soggiorno veneziano.⁴⁶ Un dipinto celebre di cui molto presto danno conto Vasari e Ridolfi, quest'ultimo il primo a segnalare la presenza di Pietro Aretino. «In casa di messer Giovanni D'Anna, gentiluomo e mercante fiammingo, suo compare – scrive Vasari – fece [...] un quadro di Ecce Homo con molte figure, che da Tiziano stesso e da altri è tenuto molto bello».⁴⁷ «A Giovanni d'Anna [...] fece un gran quadro di Christo Ecce Homo – così lo descrive Ridolfi che tuttavia non aveva visto il quadro ormai migrato altrove –, mostrato da Pilato al popolo nella sommità di una scala. Nella figura di Pilato haveva dipinto Partenio [alias Aretino], et

45. FREEDMAN, *Titian's Portraits*, cit., pp. 48-62; WADDINGTON, *Titian's Aretino*, cit., pp. 17-18, 32-38.

46. M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, ed. a cura di T. FRIMMEL, Wien, Graeser, 1896, p. 110. Informazione ripresa in CAVALCASSELLE-CROWE, *Tiziano*, cit., II pp. 21-22; WETHEY, *The paintings of Titian*, cit., I p. 80.

47. VASARI, *Vite*, cit., VI p. 156.

in due cavalieri a pie' delle scale Carlo V Imperadore e Solimano Re de' Turchi». ⁴⁸ Un soggetto sacro, ma prepotentemente immerso nelle vicende veneziane ed europee di quegli anni. Riconoscibilissimo, grandeggia Aretino, nelle vesti del prefetto romano, che addita Cristo al volgo. Mentre tra la folla si riconoscono, tra gli altri, Solimano il Magnifico – con il quale la Serenissima aveva concluso un trattato di pace nel 1540 – e Alfonso d'Avalos allora governatore di Milano, mentre lo scudo con l'aquila bicipite evidenziato in primo piano certifica l'affiliazione asburgica del committente. ⁴⁹ L'inventario non è completo, ma sufficiente a indicare come la storia sacra qui conviva con attualissime vicende politiche e personali: la politica filo-asburgica di Venezia, il rapporto con l'impero ottomano, il ruolo di Aretino-Pilato, che è quasi il protagonista della sacra rappresentazione. Come è stato osservato, l'Aretino sacro, l'autore della *Vita di Maria* e della *Vita di Caterina*, pubblicate nel 1539 e nel 1540, e dedicate appunto ad Alfonso d'Avalos, domina qui la scena. Tiziano, nel fondere «il sentimento religioso con un familiare realismo», ⁵⁰ sembra avere attinto – come è stato argomentato – all'*Humanità di Christo*, pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1535. ⁵¹ Così in una tela che propone un capitolo cupo e contraddittorio della storia sacra – la condanna a morte del Messia – ed evoca un presente non sempre glorioso, dà spazio all'Aretino sacro, che pare quasi il regista dell'intera azione drammatica.

48. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., p. 158 (ed. VON HADELN, p. 172).

49. Sull'identità dei personaggi presenti sulla tela cfr. WETHEY, *The paintings of Titian*, cit., I pp. 79-80; e soprattutto F. POLIGNANO, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce Homo' di Tiziano per Giovanni d'Anna*, in «Venezia Cinquecento», IV 1992, pp. 7-54.

50. CAVALCASELLE-CROWE, *Tiziano*, cit., II p. 22.

51. POLIGNANO, *I ritratti dei volti*, cit., p. 10.