



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in STORIA DELL'ARTE

**Jacopo Tintoretto e
la *Madonna appare a san Vittore e a san Nicola*
per la chiesa di Ognissanti a Feltre:
un caso di studio ancora aperto**

Relatore:

Prof. Marsel Giuseppe Grosso

Laureando: Daniele Padovan

Matricola: 2063588

Anno Accademico 2023-2024

SOMMARIO

INTRODUZIONE	1
I IL CONTESTO ARTISTICO VENEZIANO NELLA PRIMA META' DEL CINQUECENTO	5
II PER LA GIOVINEZZA DI JACOPO TINTORETTO: UN PROBLEMA CRITICO E STORIOGRAFICO ANCORA APERTO	17
2.1. <i>La storia critica del giovane Tintoretto: un percorso «spirale» tra luci e ombre</i>	17
2.2. <i>Giovanni Galizzi: «l'alter ego» di Jacopo Tintoretto</i>	27
III LA MADONNA CON IL BAMBINO APPARE A SAN VITTORE E A SAN NICOLA PER LA CHIESA DI OGNISSANTI A FELTRE	45
3.1. <i>Storia dell'opera attraverso le testimonianze archivistiche e a stampa, tra XVI e XX secolo</i>	45
3.2. <i>Storia e descrizione della chiesa di Ognissanti a Feltre</i>	58
3.3. <i>La pala di Feltre: problemi di attribuzione e di cronologia</i>	69
TAVOLE	87
BIBLIOGRAFIA	151
SITOGRAFIA	167

INTRODUZIONE

Il principale obiettivo di questo lavoro di ricerca è stato quello di rileggere il problematico tema della giovinezza di Jacopo Tintoretto, alla luce dei risultati emersi all'indomani delle ultime esposizioni dedicate al pittore tra il 2017 e il 2019 a Parigi, Colonia e alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Si tratta di una questione molto complessa che, per molti aspetti, rimane ancora aperta, ma che proprio per questo motivo offre agli studiosi la possibilità di cimentarsi in nuovi approfondimenti e di avanzare nuove ipotesi e considerazioni. Le maggiori difficoltà che caratterizzano questa fase della vita del pittore sono decretate dalla presenza di dipinti stilisticamente contrastanti tra loro, nonché da un'evidente scarsità di documenti e dalla presenza di una serie di fonti che riportano informazioni non sempre del tutto chiare. A partire da queste premesse si è deciso di affrontare l'argomento attraverso uno studio monografico sulla *Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, opera conservata presso il Museo Diocesano di Belluno Feltre, ma proveniente dalla chiesa feltrina di Ognissanti. Rodolfo Pallucchini, in un saggio pubblicato nel 1969 sulla rivista *Arte Veneta*, attribuì la tela alla giovinezza artistica del pittore e, pur riscontrando una dicotomia stilistica tra il registro superiore e quello inferiore, la datò al 1545. Tuttavia, in anni più recenti, gli studiosi Echols e Ilchman, alla luce della nuova rivalutazione critica che interessò il periodo giovanile del Robusti, misero in discussione quanto venne proposto da Pallucchini, riscontrando problematiche di natura formale, attributiva e cronologica.

Nel primo capitolo, in particolare, ho deciso di offrire un quadro di contesto sulla cultura figurativa veneziana della prima metà del Cinquecento, al fine di mettere in evidenza quali furono i linguaggi artistici dei maestri che contribuirono a definire la personalità del giovane Tintoretto. Particolare attenzione è stata rivolta a quegli artisti definiti da Roberto Longhi «demoni etruschi», responsabili di un mutamento di linguaggio e della tradizione pittorica veneziana, la quale, a partire dagli anni trenta del Cinquecento, vide un graduale distacco dagli stilemi tipici della pittura tonale – tanto cara a Giorgione ed al primo Tiziano – e una maggiore adesione alle novità provenienti dai territori centro-italiani. Tra le figure più rappresentative spiccano: Giovanni Antonio Pordenone, Lorenzo Lotto, Giorgio Vasari, Francesco Salviati e Giuseppe Porta Salviati. Oltre a questi sono stati presi in considerazione anche gli architetti Sebastiano Serlio e Jacopo Sansovino; nonché

il letterato Pietro Aretino. Quest'ultimo risulta particolarmente importante nel panorama veneziano cinquecentesco, in quanto, oltre ad intrattenere fruttuosi rapporti con i maggiori artisti dell'epoca, fu uno dei maggiori responsabili della diffusione del linguaggio artistico nella Dominante, attraverso la circolazione di stampe e disegni di cui lui stesso fu tramite. Per questa parte si sono rivelate fondamentali le monografie storiche dedicate al pittore, e in particolare gli studi di Rodolfo Pallucchini sull'innesto del manierismo in terra veneta, ma anche i cataloghi delle più importanti mostre che sono state allestite nel secolo scorso e negli anni Duemila.

Nel secondo capitolo ho approfondito le più rilevanti problematiche riferibili alla giovinezza del pittore, soprattutto dal punto di vista critico, ripercorrendo, in ordine cronologico, i punti salienti del ricco percorso di studi sul Robusti, evidenziandone, inoltre, i punti di forza e le criticità di ciascuno di essi. L'argomento è stato affrontato a partire dalla citazione delle prime notizie offerte dai più importanti biografi del Cinquecento e del Seicento, per poi proseguire con la presentazione delle prime monografie novecentesche sul Robusti, sino ad arrivare all'importante testo, diviso in tre volumi e redatto da Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi nel 1982, intitolato *Tintoretto: l'opera completa*. Inoltre, ho fatto riferimento al più recente percorso di revisione critica avanzato da Robert Echols e Frederick Ilchman, cercando di elencare le motivazioni che stavano alla base di esso, nonché di spiegare il concreto procedimento attuato dai due studiosi. In conclusione, ho deciso di delineare brevemente il profilo artistico di Giovanni Galizzi, un pittore di origine bergamasca il cui stile era molto vicino a quello del primo Tintoretto, tanto da indurre la critica a scambiare alcune opere dell'artista lombardo per opere giovanili autografe del maestro veneziano. Il mio tentativo è stato quello di presentare alcuni dipinti – oggi attribuiti al Galizzi, ma che originariamente erano stati ascritti al Robusti – cercando, da un lato, di evidenziare le somiglianze che li accumulavano e, dall'altro, di mettere in luce le differenze stilistiche rispetto ad opere di Tintoretto ritenute autografe. Su questo punto mi sono avvalso dei contributi più recenti apparsi in riviste e in volumi di atti in cui studiosi come Hochmann, Guida Conte, Donati, Romani, Krischel e la stessa Paola Rossi hanno proposto percorsi alternativi e nuove ipotesi attributive, delineando in maniera più netta l'autonomia del Galizzi rispetto al più celebre maestro. Per questi aspetti si sono rivelate particolarmente significative le ultime considerazioni di Vittoria Romani apparse nel catalogo della mostra veneziana del 2018-

2019, in cui la studiosa, pur rilevando le numerose problematiche che per molti versi restano ancora aperte, affronta l'argomento in maniera prudenziale, seguendo un filone metodologico che incrocia il dato stilistico con le evidenze documentarie.

Il terzo capitolo, infine, è interamente dedicato alla pala di Feltre, uno dei dipinti più problematici di Tintoretto sia dal punto di vista della committenza, quindi dei documenti ad essa riferibili, sia dal punto di vista stilistico. Tranne sporadici interventi all'interno di saggi e articoli dedicati al pittore, l'opera non era ancora stata oggetto di approfondimenti monografici. Grazie alle informazioni ricavate dalla consultazione di specifiche fonti d'archivio e letterarie, è stato possibile rileggere le ipotesi riferibili alla committenza del dipinto, le testimonianze ad esso relative ed i vari spostamenti e restauri, fino all'attuale collocazione nel Museo Diocesano di Feltre. La ricerca condotta nell'Archivio Diocesano, Chiesa di Belluno-Feltre, ha permesso, inoltre, il recupero di un importante documento inedito risalente al 1584, allo stato attuale degli studi il più antico riferibile alla pala di Ognissanti. Sono state ripercorse, inoltre, le vicende più importanti della chiesa feltrina, dalle sue origini altomedievali, sino ai giorni odierni, con la descrizione degli interni e delle opere in essa contenute.

Nell'ultimo paragrafo, infine, mi sono cimentato nell'analisi stilistica ed iconografica dell'opera, evidenziando la già rilevata dicotomia tra il registro superiore e quello inferiore, alla luce di confronti con le opere certamente autografe di Tintoretto. Attraverso questa ricerca ho avuto modo di confrontarmi per la prima volta con uno degli artisti più rappresentativi della cultura figurativa veneziana, il cui studio dell'ampia bibliografia di riferimento è stata un importante momento formativo. La questione relativa all'autografia e alla cronologia della pala, sebbene rimanga ancora un problema non del tutto risolto – come emerge dalle conclusioni di questo lavoro di tesi – rappresenta un primo tentativo di restituzione sistematica della vicenda, con significative aperture che potranno essere in futuro riconsiderate e chiarite a seguito di nuove restituzioni archivistiche, come quella relativa al documento del 1584 qui presentato.

I.

IL CONTESTO ARTISTICO VENEZIANO NELLA PRIMA META' DEL CINQUECENTO

In questo primo paragrafo desidero presentare brevemente quelli che furono gli spunti che influenzarono la cultura artistica di Jacopo Tintoretto (1518-1594) nella prima metà del Cinquecento, al fine di indagare la genesi e l'evoluzione dello stile del pittore che tratterò ed approfondirò nei paragrafi successivi.

La tradizione artistica veneziana, nel corso del ventennio compreso tra gli anni trenta e gli anni cinquanta del Cinquecento, ebbe la possibilità di arricchirsi di nuovi linguaggi che furono maggiormente orientati verso una differente interpretazione dei vigenti valori formali, portando così gli artisti ad allontanarsi gradualmente dalla tradizionale visione tonale giorgionesca.¹ Quest'ultima attribuiva al colore il ruolo fondamentale di definizione dei volumi, di creazione di effetti plastici e prospettici, nonché di legatura cromatica tra i soggetti e lo spazio dipinto. Il tonalismo veneziano, quindi, oltre a preferire delle graduali variazioni cromatiche ai chiaroscuri, «trasformava la sintesi prospettico-spaziale quattrocentesca in un'altra, spaziale-atmosferica».²

I primi due artisti che proposero nuove soluzioni espressive furono Lorenzo Lotto (1480-1556) e Giovanni Antonio de' Sacchis, detto Pordenone (1483-1539). Una delle tele più rappresentative del nuovo linguaggio di Lotto è *San Nicola in gloria con i santi Giovanni Battista e Lucia* (1529), conservata nella chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia. In quest'opera, il pittore propone un'accurata sintesi tra la pittura di Raffaello Sanzio (1483-1520) e quella di Tiziano Vecellio (1490-1576), coniugata con un'impostazione compositiva desunta dalle stampe nordiche e con un patetismo che si riversa nelle espressioni dei personaggi, tipico del pittore.³

Il secondo artista, Pordenone, eseguì due viaggi a Roma tra il 1514 e il 1515, nei quali ebbe modo di conoscere direttamente le opere di Raffaello e di Michelangelo,

¹ Su questo argomento, oltre ai fondamentali contributi di Pallucchini 1950, si veda la voce Humfrey 1998, pp. 455-456.

² Pallucchini 1950, p. 21.

³ Per questa importante tela si veda la scheda dell'opera contenuta nel catalogo della mostra su Lorenzo Lotto che si è tenuta dal 2 marzo al 12 giugno del 2011 presso le Scuderie del Quirinale a Roma, in Villa 2011, p. 124.

indirizzando la sua ricerca artistica verso un violento monumentalismo, derivante sia dallo studio delle opere romane, ma anche dall'introduzione di nuovi mezzi espressivi tratti dalle stampe nordiche.⁴ Lo stile di questo artista venne definito da Rodolfo Pallucchini (1908-1989) protomanieristico, evidenziando come, all'altezza del 1520,

il romanismo del Pordenone esplose con violenza manieristica, permettendo alla sua integrità plastica di realizzarsi in dilatati movimenti dinamici, da cui sembrano scaturire l'immediatezza delle immagini e la drammatica potenza di alcune famose invenzioni.⁵

Tra le opere del Pordenone più significative per il giovane Tintoretto, si collocano le portelle del grande armadio per le argenterie della chiesa di San Rocco raffiguranti *San Martino a cavallo* e *San Cristoforo* (1527-1528 circa) (fig. 1);⁶ altrettanto importante dovette essere il ciclo di affreschi per il chiostro di Santo Stefano con storie dell'antico e del nuovo testamento, realizzati negli anni trenta del Cinquecento ed oggi perduti.⁷ In entrambe le commissioni veneziane sopracitate, l'artista diede prova del suo nuovo linguaggio carico di monumentalità, tensioni drammatiche, scorci asimmetrici, torsioni ed avvitamenti che vengono conferiti alle figure rappresentate.⁸

Un altro artista che condizionò molto lo stile di Jacopo Tintoretto, soprattutto nelle prime fasi della sua formazione dovette il pittore Bonifacio de' Pitati detto Bonifacio Veronese (1487-1553). L'artista si dimostrò da un lato molto attento al tonalismo tizianesco, riuscendo però ad espanderne e modularne le masse cromatiche in una direzione più soffice e pastosa, dall'altro, assimilò degli spunti desunti dalle opere di Vittore Carpaccio e di Palma il Vecchio (1465-1525), rielaborandoli in una chiave innovativa.⁹ In particolare, delle opere del primo, Bonifacio ne riprese il carattere narrativo e popolare

⁴ Per lo studio della storia e dello stile di questo importante artista furono fondamentali gli studi da parte di Caterina Furlan. Si veda Furlan 1988, pp. 9-23.

⁵ Pallucchini 1981, p. 13.

⁶ Per la storia di questo importante dipinto si veda la scheda dell'opera in Fatuzzo 2018, p. 115. Si veda anche la scheda dell'opera in Furlan 1988, pp. 161-164. Molto importante risulta anche il saggio dedicato a questo argomento presente in Chiari Moretto Wiel 2019, pp. 94-104.

⁷ Si veda l'incisione a bulino di Jacopo Piccini (1617-1669) tratta da Pordenone, raffigurante *l'Uccisione di Abele* (1656) in Fatuzzo 2018, p. 117. Quest'ultima, conservata all'Accademia Carrara di Bergamo, fa parte di una serie di altre cinque tratte dagli affreschi, eseguiti da Pordenone, negli anni trenta del Cinquecento presso il chiostro del convento di Santo Stefano a Venezia. Le restanti quattro rappresentano: *Davide e Golia*, *la Cacciata dei progenitori dall'Eden*, *il Trasporto di Cristo al sepolcro* e *il Noli me tangere*. Oltre a queste scene, Pordenone aveva affrescato anche altre sette scene, quali: *la Lapidazione di Santo Stefano*, *l'Ebrezza di Noè*, *la Conversione di Saulo*, *il Sacrificio di Isacco*, *Cristo e l'adultera* e *la Samaritana al pozzo*.

⁸ Pallucchini 1981, p. 13.

⁹ Pallucchini 1950, p. 27.

che interessò a sua volta Tintoretto, il quale, infatti, «terrà conto di questo carattere dell'arte bonifacesca, allo scopo di facilitare l'estrinsecazione del suo tumultuoso mondo d'immagini».¹⁰ Prendendo in esame l'opera *Madonna con il Bambino e San Giovanni tra i santi Omobono e Barbara* (fig. 9), eseguita nel 1533, ed oggi conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, è possibile osservare come Bonifacio Veronese si distacchi dal tono aulico di Tiziano, mostrando un profondo interesse per la ripresa di frammenti della realtà quotidiana, ravvisabili anche nel carattere naturalistico della resa del gesto di Sant'Omobono e nella nuova articolazione formale data al mendicante.¹¹ Il pittore, inoltre, realizzerà, a partire dagli anni trenta del Cinquecento e con l'ausilio della sua bottega, una serie di dipinti per il palazzo dei Camerlenghi di Venezia. Prendendo in analisi, ad esempio, la scena con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 10) (1536), oggi conservata presso le Gallerie dell'Accademia, è possibile osservare come l'artista sia riuscito ad ottenere una nuova sintesi tra forma e colore, in una direzione maggiormente vivace e narrativa, grazie all'uso di un pigmento molto ricco in grado di creare vividi contrasti cromatici.¹² Se volessimo tracciare un parallelo tra lo stile di Bonifacio Veronese e quello di Tintoretto, troveremo una serie di abissali differenze; infatti, quello del secondo possiede un violento impianto scenico che risulta fortemente chiaroscurato e quasi opposto a quello di Bonifacio, dove «le forme si dissolvono languide, in una sontuosità di colore smagliante, assiepato e fitto nella descrizione grafica di particolari».¹³ Tuttavia, in Bonifacio Veronese, Tintoretto guardò con molta attenzione determinati aspetti di natura cromatica ed iconologica che gli servirono da monito per adottare, nelle sue opere, un carattere narrativo, sebbene in un'accezione drammatica ed aggressiva, lontana dalla sontuosità scenografica bonifacesca. Del resto, è stata da tempo avanzata l'ipotesi di un probabile alunnato di Jacopo Tintoretto presso la bottega di Bonifacio Veronese; tuttavia, quest'ultima proposta risulta tutt'ora priva di sufficienti documenti che la possano pienamente confermare.¹⁴

Accanto agli artisti appena citati, giganteggia la figura di Tiziano Vecellio (1488/1490-1576), il quale ebbe un ruolo decisivo non solo per l'avvio di una nuova stagione dell'arte

¹⁰ Pallucchini 1950, p. 27; Donati 2016, p. 269.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Per la decorazione pittorica di Bonifacio Veronese e Jacopo Tintoretto presso il Palazzo dei Camerlenghi di Venezia, si veda il saggio di Philp Cottrell in Cottrell 2000, pp. 658-678.

¹³ Pallucchini 1950, p. 28.

¹⁴ Romani 2018 a, p. 69.

a Venezia, ma anche per la capacità di recepire, assorbire ed interpretare quei valori formali provenienti da contesti artistici estranei alla città stessa. A partire dagli anni trenta del Cinquecento, anche l'opera di Tiziano subì una svolta stilistica che lo portò ad allontanarsi dal naturalismo veneziano per preferire un gusto manieristico carico di violenza espressiva, scorci e torsioni muscolari concitate.¹⁵ Il pittore, probabilmente, volle superare gli stilemi della pittura tonale veneziana, servendosi di nuovi mezzi espressivi, desunti, in gran parte, dalla visione degli affreschi manieristici eseguiti da Giulio Romano (1499-1546) a Mantova, di cui ne fu particolarmente affascinato.¹⁶ Inoltre, come vedremo tra poco, nell'anno 1539 Venezia vide l'arrivo di Francesco Salviati (1510-1563) e del suo allievo Giuseppe Porta detto Salviati (1520-1575), e nel 1542 anche di Giorgio Vasari, artisti toscani portatori in laguna di «un romanismo compositivo e formale più scaltro ed elegante».¹⁷

Un'importante opera atta a comprendere l'evoluzione stilistica tizianesca è *L'incoronazione di spine* (fig. 2), eseguita nel 1540-1543 e commissionata dalla confraternita di Santa Corona per la Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, attualmente conservata al Louvre. La monumentalità delle figure, le pose complicate e contorte, lo schema compositivo basato su assi obliqui e contrapposti, i gesti teatrali ed enfatici delle figure, oltre ad essere esercizi di stile, sono anche funzionali ad esprimere la violenza fisica da parte dei carnefici nei confronti di Cristo. Inoltre, la gamma cromatica utilizzata, dai toni squillanti ed artificiosi, sembra essere desunta dalla pittura di Francesco Salviati. Si veda, ad esempio, il *Compianto su Cristo Morto* (fig. 3), realizzata da quest'ultimo attorno agli anni quaranta del Cinquecento ed oggi conservata alla Pinacoteca di Brera.¹⁸

L'importanza dell'opera di Tiziano per il giovane Tintoretto è, inoltre, testimoniata dalle fonti. Si veda per esempio Raffaello Borghini (1537-1588), che nel *Riposo* (1584) per la formazione di Jacopo intravede due componenti essenziali, da un lato Michelangelo dall'altro Tiziano: «l'artista stesso [Tintoretto] confessa non riconoscere per maestri nelle cose del disegno, se non gli artefici Fiorentini [...] ma nel colorire dice di aver imitato la

¹⁵ *Ivi*, pp. 29-33.

¹⁶ Pallucchini 1950, p. 22.

¹⁷ Pallucchini 1950, p. 23. Su questo argomento, inoltre, sono stati fondamentali gli studi di Alessandro Ballarin dedicati all'affermazione della maniera toscano-romana di Salviati, Porta e Vasari, in prima battuta attraverso la circolazione di stampe. Si veda, appunto, Ballarin 1967, pp. 99-125.

¹⁸ Romani 2007, p. 121.

natura, e poi particolarmente Tiziano».¹⁹ Carlo Ridolfi, invece, ne *Le Maraviglie dell'Arte* (1648) inoltre, riporta una notizia, oggi interpretata come leggenda, secondo la quale Tintoretto ebbe un probabile alunnato presso Tiziano.²⁰ Tuttavia questa esperienza non durò più di una decina di giorni, in quanto venne troncato a causa della gelosia che il maestro nutriva nei confronti dell'allievo per il suo spiccato talento artistico che diede prova di possedere.²¹ Tintoretto, tuttavia, come osserva Pallucchini, già dagli inizi ancora incerti della sua carriera artistica, prenderà le distanze dal gusto aulico del primo Tiziano, rinunciando alla sensualità coloristica veneziana, per avviarsi, sempre di più, verso una ricerca cromatica che si ridurrà ad improvvisi bagliori luminosi.

Come accennato sopra, il vero e proprio punto di svolta per la civiltà artistica veneziana si ebbe attorno all'anno 1540 e fu dovuto all'approdo di pittori forestieri educati al gusto artistico del centro Italia, i quali importarono, nell'arte veneta, nuove modalità espressive cariche di elementi manieristici.²² Nell'anno 1537, il cardinale Giovanni Grimani (1506-1593) invitò a Venezia Giovanni da Udine (1487-1561) ed il toscano Francesco Salviati, allo scopo di commissionare loro la decorazione di due sale del palazzo di Santa Maria Formosa. Il primo dei due artisti si occupò degli stucchi, mentre il secondo, arrivato a Venezia nel 1539, si occupò della decorazione pittorica.²³ Per capire le innovazioni artistiche proposte da Salviati, prendiamo in analisi le quattro scene affrescate nei quattro scomparti ricurvi della volta del *Camerino di Apollo* (fig. 5), le quali rappresentavano: *Marsia scuoiato*, *Contesa tra Apollo e Marsia*, *Apollo con l'oracolo di Delfo* e *Apollo che insegna la danza alle muse*.²⁴ Le figure dalle eleganti forme vengono appiattite ed inserite in un fondo rosso e la figura di Apollo, in particolare, sembra essere circonscritta da un panneggio arricciato avente una briosa fattura, realizzato in punta di pennello e dotato di preziosi effetti di luce.²⁵ Lo stile sciolto e fluente, ravvisabile in queste pitture, richiama quello di Raffaello, mentre le forme così sinuose ed eleganti rimandano alla «ritmica parmigianinesca».²⁶ Evidente è la ripresa di modelli michelangioleschi,

¹⁹ Borghini 1584, c. 551.

²⁰ Romani 2018 a, p. 68.

²¹ Donati 2016, p. 270. Pallucchini 1950, p. 23.

²² Pallucchini, Rossi 1982, p. 11.

²³ Per la storia e la descrizione del *Camerino di Apollo* di palazzo Grimani, a Santa Maria Formosa, si veda l'importante saggio contenuto nel volume numero 58 di *Arte Veneta* (2001), in Bristot 2001, pp. 43-77.

²⁴ Pallucchini 1981, p. 17.

²⁵ Romani 2007, p. 35.

²⁶ Pallucchini 1981, p. 17.

soprattutto nella figura della ninfa presente in *Apollo che insegna la danza alle muse* (fig. 6), la quale è ispirata alla statua di *Aurora* (fig. 7) (1514-1517) collocata sul sarcofago della tomba di Lorenzo de' Medici nella Sagrestia Nuova, nella chiesa di San Lorenzo, a Firenze, tra il 1524 e il 1527.²⁷

Come ricorda il Borghini, infatti, il Robusti:

Fece grande studio sopra le statue rappresentanti Marte, e Nettuno di Jacopo Sansovino, e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo, non riguardando a spesa alcuna per havere a formare le sue figure della sagrestia di San Lorenzo, e parimente tutti i buoni modelli delle migliori statue, che sieno in Firenze.²⁸

Un'altra opera che vale la pena prendere in esame è l'affresco raffigurante la *Visitazione* realizzata da Francesco Salviati, nel 1538, per l'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma. La scena dell'incontro tra la Vergine ed Elisabetta viene inserita in secondo piano, all'interno di una scenografia all'antica, popolata da una moltitudine di figure dalla monumentalità michelangiolesca che non sono necessarie alla scena, ma sono funzionali ad esprimere la sprezzatura dell'artista, in quanto prova di esercizi formali e di sinuose pose. Salviati, infatti, utilizzò un disegno permeato da grazia ed eleganza formale, nel quale è ravvisabile una maggiore astrazione verso i modelli raffaelleschi. Questo affresco ebbe una grande importanza per l'attività artistica di Jacopo Tintoretto, il quale, come ricorda Rodolfo Pallucchini:

sembra aver attinto non poco da quest'opera romana del Salviati; proprio in quel suo modo di comporre stipato, tra il '45 ed il '50, e particolarmente nell'intavolare prospetticamente gli ambienti, nel popolare di figure le architetture, nell'ostentare certa tipologia, come le teste dei vecchi che fanno spicco per la crudezza di disegno caricato, e certo atletismo classicistico, che del resto era comune alla pittura romana contemporanea, ma che nel Salviati era portato a conseguenze di più pungente decorativismo.²⁹

Nel 1539-1540, Salviati, inoltre, realizzò il già citato *Compianto sul Cristo morto*, commissionato dal procuratore di San Marco Bernardo Moro per la chiesa del Corpus Domini a Venezia. Quest'opera funge come ulteriore esempio atto a comprendere lo stile del pittore; in questo caso, quest'ultimo, oltre ad usare una tavolozza prettamente

²⁷ Romani 2007, p. 35.

²⁸ Borghini 1584, c. 552

²⁹ Pallucchini 1981, p. 17.

manierista, riuscì ad infondere un'eleganza formale alla struttura michelangiotesca delle figure.³⁰ In questa monumentale tela, inoltre, le figure si proiettano in primo piano, presentando posizioni sinuose ed artificiose e risolvendo il tema drammatico tramite una spiccata eleganza.³¹ Quest'opera, come la successiva, interessarono particolarmente lo stile del giovane Tintoretto, il quale ne riprese alcuni elementi stilistici, facendoli propri.³² Una delle opere più significative realizzate con ogni probabilità da Salviati nel corso del suo soggiorno veneziano, fu la *Madonna con il bambino in trono tra i santi Cristina di Bolsena, Giovanni Battista, Filippo, Nicola di Bari, Romualdo e la beata Lucia di Stifonte* (1539-1540) (fig. 4), per la chiesa di Santa Cristina della Fondazza a Bologna. In questa pala vengono presentati gli stessi aspetti dell'opera sopradescritta; tuttavia, è possibile vedere come l'intonazione cromatica generale risulti più calda rispetto agli acidi e stridenti colori della tavolozza manierista del pittore. Questa costituisce la prova del fatto che Salviati non sia rimasto insensibile di fronte al caldo tonalismo della pittura veneziana.³³ Questo dipinto fu particolarmente importante, in quanto:

contiene elementi plastici e strutturali che il Tintoretto, proprio verso il '40, non dovette lasciar sfuggire: quali il modo di panneggiare della Vergine, con vesti grevi e quasi inzuppate d'acqua per dar risalto alla struttura del corpo, la morfologia del Gesù in piedi, l'inserzione del rilievo nel trono, ecc.³⁴

Oltre all'attrazione esercitata su Tintoretto dalla presenza di pittori provenienti dall'Italia centrale, scaturendo un profondo interesse per il gusto manieristico tosco-romano, Pallucchini avanzò anche la possibilità che il pittore possa aver compiuto un viaggio a Roma.³⁵ L'ipotesi viene supportata dal fatto che le opere di Tintoretto, risalenti al quinto decennio del Cinquecento, siano permeate dalla ripresa di elementi plastici e strutturali michelangioteschi che vengono riletti in chiave manierista, desunti dal repertorio artistico di Daniele da Volterra (1509-1566), Jacopino del Conte (1510-1598) e di Francesco Salviati stesso.³⁶ Il *Miracolo dello schiavo* (fig. 8) (1548), ad esempio, vede la netta ripresa di elementi presenti nella *Visitazione* di Salviati, tra cui: le figure che si

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Romani 2007, p. 36.

³² Pallucchini 1950, p. 36.

³³ Savy 2018, p. 127.

³⁴ Pallucchini 1950, p. 37.

³⁵ Pallucchini 1950, pp. 37-38

³⁶ Grosso 2022, p. 124.

aggrappano alle colonne, la monumentale struttura architettonica sulla quale si svolge la scena e l'obliqua impostazione prospettica data allo spazio dipinto.³⁷

Altri esempi significativi sono le tele *San Giorgio, la principessa e san Ludovico* (1551-1552) e *Sant'Andrea e San Girolamo* (1551-1552), oggi conservate alle Gallerie dell'Accademia, ma, in origine eseguite per gli uffici del Magistrato del Sale, presso il palazzo dei Camerlenghi di Venezia. In queste opere,

Jacopo rilegge la scala monumentale delle sibille e dei profeti della Volta sistina, o il virtuosismo atletico degli ignudi e dei bozzetti michelangioleschi, traducendoli in una pittura eccitata dalla luce.³⁸

Inoltre, come afferma Pallucchini, queste ricorrenti riprese da Michelangelo, da parte di Tintoretto, nelle opere della metà del 1500,

non possono spiegarsi soltanto con la lettura di stampe, sia pure tanto diffuse nel Veneto, ma presuppongono una partecipazione più viva e diretta del veneziano a quel gusto, realizzabile soltanto nella visione diretta della Sistina.³⁹

Nonostante questi dati supportino la tesi proposta da Rodolfo Pallucchini risulta essere solo un'ipotesi ancora da verificare.⁴⁰

Molto importante per la formazione artistica di Jacopo Tintoretto, fu, inoltre, il dalmata Andrea Meldolla detto lo Schiavone (1510-1563), il quale si trasferì a Venezia a partire dal 1535.⁴¹ Il merito più grande, a lui riconosciuto, fu quello di aver contribuito alla diffusione dello stile manierista di Parmigianino in area lagunare, la cui sinuosità ed eleganza furono, però, da lui reinterpretate in chiave più sostenuta e robusta dal punto di vista formale.⁴² Riguardo la formazione di questo artista, vi sono diverse ipotesi; la prima di queste, nonché la più accreditata, fu quella tramandata da Carlo Ridolfi ne *Le Maraviglie dell'arte* (1648), la quale vede Schiavone formarsi da autodidatta, studiando opere tizianesche, giorgionesche e stampe di Parmigianino.⁴³

³⁷ Pallucchini 1950, p. 97; Grosso 2022, p. 126.

³⁸ Grosso 2022, p. 125.

³⁹ Pallucchini 1950, p. 97.

⁴⁰ Grosso 2022, p. 125.

⁴¹ Riguardo questo importante artista, si veda il catalogo della mostra che si tenne al museo Correr di Venezia dal 28 novembre 2015 al 10 aprile 2016, dal titolo *Splendori del Rinascimento a Venezia: Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano* (2015).

⁴² Polati 2015, p. 58.

⁴³ Pallucchini 1981, p. 23.

Lo Schiavone, quindi, apprezzò pienamente la tradizione tonale veneziana, «rivivendola con una sua propria sensibilità, tendente a dar vita al canto sciolto di colori colati e fusi, tanto da raggiungere un tonalismo dove ogni accento formale sembra dissolversi in una estenuazione quasi morbosa».⁴⁴ Questi ritmi lineari molto fluidi e modulati, di stampo parmigianinesco sono presenti anche nell'attività incisoria di questo artista; si veda, ad esempio il *Ratto di Elena* (fig. 11) del 1547, oppure la *Predica di San Paolo* (1548-1553). Tra le opere significative di questo artista per un confronto con Tintoretto, si segnalano i sei dipinti per cassoni di tematica biblica e mitologica, eseguiti prima del 1547, ed oggi conservati alle Collezioni Reali di Hampton Court. In essi è ravvisabile il suo pittoricismo corsivo, caratterizzato da pennellate intrise di luce e da una rappresentazione pittorica che sembra sciogliersi in vere e proprie macchie di colore. Questi tratti sono evidenti anche in quelli da lui eseguiti nel 1558, con le scene rappresentanti *Curio Dentato* e *Scipione l'Africano* (fig. 12), conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna. La produzione di cassoni, tanto cara allo Schiavone, dal punto di vista formale e stilistico, è da mettere in stretta relazione con quelli eseguiti, nello stesso periodo, da Tintoretto.⁴⁵ Ricordiamo, inoltre, che già all'altezza dei primi anni quaranta del Cinquecento, lo Schiavone indusse l'amico Tintoretto a preferire la scioltezza lineare emiliana alla spiccata monumentalità michelangiotesca.⁴⁶ Il Robusti deve aver guardato alle soluzioni del dalmata anche in anni successivi, in quanto, «più tardi lo Schiavone riuscì finalmente a risolvere il suo stile in un'armonica unione di colore, chiaroscuro, impasto e composizione. Uno stile così originale [...], rispetto a quanto offriva allora la pittura veneziana, non poteva lasciare indifferente il Tintoretto».⁴⁷

Una sostanziale differenza tra lo stile del pittore dalmata e quello di Tintoretto sta nell'assenza, da parte del primo, di qualsiasi impalcatura formale; cosa che, invece, risulta sempre presente nelle opere del secondo, soprattutto grazie alla forza fortemente chiaroscurata che il pittore impresso alle forme, sbizzandole in maniera rigorosa. Inoltre, come ricorda Pallucchini: «se al Tintoretto interessano raramente le cadenze lineari parmigianinesche nella mediazione schiavonesca, lo strumento linguistico del dalmata è invece un elemento particolarmente gradito alla sua cultura, specialmente in un

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Pallucchini 1981, p. 24.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Donati 2016, p. 270.

determinato momento della sua formazione».⁴⁸

Un ulteriore artista che vale la pena menzionare, nel panorama artistico veneziano della prima metà del Cinquecento, è Paris Bordon (1500-1571). Osserviamo una delle sue più importanti opere, la *Consegna dell'anello al doge* (fig. 13), eseguito tra il 1533 ed il 1535 per la Scuola Grande di San Marco ed attualmente conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.⁴⁹ In questo telero, Bordon conferisce alla scena un accento naturalistico, e sullo sfondo inserisce una imponente e moderna struttura architettonica che mostra una fastosa città classica inframmezzata da brani legati ancora allo stile quattrocentesco dei Lombardo.⁵⁰ Sarà proprio questo uno degli aspetti dell'arte di Paris Bordon che affascinerà maggiormente Tintoretto.⁵¹ Il monumentale impianto architettonico che il pittore seppe impalcare in questa tela dovette sicuramente ispirare Jacopo per la realizzazione di opere successive, prima tra tutte il *Miracolo dello schiavo* (1548), ora conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.⁵² Anche altri elementi linguistici di Paris interessarono la figura del giovane Tintoretto, in quanto pienamente aderenti al gusto manierista; tra questi si annoverano «la vellutata gravezza di certi toni bordiani, ed il gusto di strizzare i panni e marezzare le vesti».⁵³ Questi caratteri sono ravvisabili soprattutto nelle opere della metà del Cinquecento, nelle quali, Paris Bordone, si orientò maggiormente verso elementi figurativi michelangioleschi, desunti dal repertorio di incisioni che circolavano, in quel periodo, a Venezia.

Di notevole importanza per la formazione di Tintoretto fu, inoltre, l'operato degli architetti Sebastiano Serlio e Jacopo Sansovino. A Venezia, il primo dei due, grazie ai suoi testi sull'architettura, ebbe il merito di diffondere l'architettura all'antica, inframezzando dei brevi testi con delle monumentali xilografie aventi una grande funzione pedagogica.⁵⁴ Il più importante dei suoi scritti fu il *Trattato*, il quale era diviso in sette libri che vennero pubblicati a partire dal 1537. Furono proprio i molteplici viaggi a Roma da lui compiuti che gli permisero di entrare in contatto con i monumenti antichi e di poter osservare dal vivo le soluzioni architettoniche indagate da Donato Bramante

⁴⁸ Pallucchini 1950, p. 30.

⁴⁹ Per la storia e la descrizione di questa importante tela, si veda la scheda dell'opera in Battaglia 2018, p. 111.

⁵⁰ Pallucchini 1950, p. 26.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Grosso 2018, p. 41.

⁵³ Pallucchini 1950, p. 26.

⁵⁴ Beltramini 2018, p. 121.

(1444–1514) e da Raffaello Sanzio.⁵⁵ Jacopo Sansovino, invece, contribuì ad un vero e proprio rinnovamento della città tramite la ripresa di stili della classicità romana, utilizzati, però, secondo una specifica chiave ideologica e politica tanto propugnata dalla Venezia cinquecentesca.⁵⁶

Il doge Gritti ed il patriziato, infatti, ambivano che la città di Venezia venisse riconosciuta come una nuova Roma, con l'obiettivo di recuperare vigore ed autorità dopo la sconfitta avvenuta nel 1509 ad Agnadello, per mano delle truppe francesi di Luigi XII.⁵⁷ Degli importanti esempi atti a mostrare il carattere di questo rinnovamento architettonico sono le tre più importanti opere progettate da Sansovino a Venezia, quali: la Libreria Marciana (1537-1556), la Loggetta Marciana (1537-1546) e la Zecca (1536-1549). In questi edifici, infatti, la ripresa della classicità risulta molto evidente.

Tintoretto, quindi, ebbe modo di ispirarsi, sul versante pratico, ai grandi cantieri progettati da Sansovino e, sul versante teorico, alle teorie architettoniche promosse da Serlio.⁵⁸ Infatti, la propensione e l'interesse per le xilografie di riproduzione realizzate da Sebastiano Serlio, da parte di Jacopo Tintoretto, furono ravvisabili nelle opere di quest'ultimo, soprattutto per la ripresa di monumentali spazi architettonici desunti dalla realtà o progettati in maniera illusionistica.⁵⁹ Inoltre, Tintoretto ebbe modo di conoscere e di ispirarsi anche alle teorie serliane circa la disposizione degli elementi nelle scenografie del teatro contemporaneo.⁶⁰

Nella formazione dello stile di Jacopo Tintoretto non è da dimenticare l'importanza ricoperta dalla circolazione di modelli michelangioteschi: stampe, disegni e calchi dai quali il pittore traeva molteplici esercizi grafici (figg. 14-15). Infatti, come ricorda Ridolfi, Tintoretto:

Si fece condur, da Firenze, i piccioli modelli di Daniello Volterrano, cavati dalle figure delle Sepulture de' Medici, cioè la Aurora, il Crepuscolo, la Notte e il Giorno, sopra quali fece studio particolare, traendone infiniti disegni à lume di lucerna, per comporre mediante quelle ombre gagliarde, che fanno que' lumi, una maniera forte e rilevata.⁶¹

⁵⁵ Pallucchini 1981, p. 15.

⁵⁶ Grosso 2018, p. 13.

⁵⁷ Pallucchini 1981, p. 15.

⁵⁸ Grosso 2018, p. 56.

⁵⁹ *Ivi*, p. 17.

⁶⁰ *Ivi*, p. 18.

⁶¹ Pallucchini, Rossi 1982, pp. 11-12. Tale informazione viene riportata anche in Donati 2016, pp. 272-273.

Inoltre, il pittore era solito abbigliare questi modelli in cera o in creta con stracci per poi appenderli, grazie all'ausilio di fili, alle travature ed ai soffitti, in modo tale da poterli osservare da punti di vista ribassati al fine di realizzare esercizi grafici di scorcio. Da questo punto di vista, di notevole importanza furono anche gli studi e le sperimentazioni compiute dall'artista volte ad indagare i giochi di luci ed ombra nei confronti di questi modelli, inserendoli in ambienti in cui fosse possibile effettuare questo genere di esercizi. Già a partire da queste prime sperimentazioni è possibile desumere il tratto scenico e drammatico che caratterizzerà la sensibilità artistica di Tintoretto.⁶²

Inoltre, non dimentichiamo che gran parte dell'ammirazione che Venezia nutrì per Michelangelo fu dovuta all'azione propagandistica del letterato Pietro Aretino (1492-1556), il quale, educato ad una cultura artistica michelangiotesca e raffaellesca, intratteneva una serie di rapporti epistolari con alcuni degli artisti di spicco del Cinquecento, come ad esempio: Giulio Romano, Sebastiano del Piombo (1485-1547), Marcantonio Raimondi (1480-534) e con lo stesso Michelangelo. In particolare, nella primavera del 1535, l'Aretino si era fatto inviare da Giorgio Vasari alcuni disegni relativi alle tombe medicee.⁶³ È importante ricordare questo letterato anche per la realizzazione di due opere di carattere sacro intitolate *La vita di Maria Vergine* e *la Vita di Catherina Vergine*, pubblicate a Venezia presso lo stampatore Francesco Marcolini (XVI secolo – 1559) tra il 1539 e il 1541. All'illustrazione di questi testi collaborarono Francesco Salviati e Giorgio Vasari, realizzando delle xilografie popolate da figure allungate, siglate in note disegnative serpentine ed eleganti, tanto care all'artista (fig. 16).⁶⁴ Questi libri ebbero un'importanza cardine nel panorama artistico veneziano del Cinquecento, in quanto divennero delle fonti di ispirazione, conoscenza e promozione di quelle novità artistiche approdate, da poco, a Venezia. Una funzione simile ai libri dell'Aretino venne esercitata da *Le Sorti* (1540) di Francesco Marcolini, il cui disegno del frontespizio a piena pagina fu opera di Giuseppe Porta Salviati (fig. 17).⁶⁵

⁶² Pallucchini, Rossi 1982. p 12.

⁶³ Pallucchini 1950, p. 31.

⁶⁴ Grosso 2018 a, p. 131.

⁶⁵ Savy 2018, p. 133.

II.

PER LA GIOVINEZZA DI JACOPO TINTORETTO: UN PROBLEMA CRITICO E STORIOGRAFICO ANCORA APERTO

2.1 *La storia critica del giovane Tintoretto: un percorso «spirale» tra luci e ombre*

In questo paragrafo desidero presentare, soprattutto dal punto di vista critico, l'annoso problema che cela la fase artistica giovanile di Jacopo Tintoretto (1518- 1594), la quale, pur avendo confini cronologici poco definiti, è inquadrabile tra la fine degli anni trenta e gli anni cinquanta del Cinquecento; ovvero, fino a quando egli aveva all'incirca trent'anni.

Come breve premessa, desidero anticipare che questo periodo della sua carriera, oltre ad essere caratterizzato da una significativa mancanza di documenti, presenta anche alcune ambiguità nelle fonti che affrontano tale argomento. Questi elementi hanno portato gli storici dell'arte, nel corso degli anni, ad incorrere in errori di individuazione, attribuzione e cronologia circa il corpus di opere eseguite dall'artista, ascrivibili a tale momento. Di conseguenza, il profilo ed il temperamento del Robusti, durante la sua fase giovanile, risultano, ancor oggi, materia di studi.⁶⁶ Allo scopo di fornire una prima riflessione sul problema, nella recensione alla mostra madrilena dedicata al Robusti nel 2007, lo studioso Paul Hills, riferendosi alla giovinezza artistica del Robusti, evidenzia come: «the chronology is uncertain; and his oeuvre is confused by erroneous attribution and blurred by lack of agreement about the extent of workshop participation».⁶⁷

Già nel Cinquecento, Raffaello Borghini nel *Riposo* (1584) riporta che lo stile del Robusti, sin dalla sua fase iniziale, si basi sulla ripresa del disegno michelangiotesco e sul cromatismo tizianesco. Egli, infatti, scrisse che Tintoretto: «prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo [...] Laonde egli stesso confessa non riconoscere per maestri nelle cose del disegno, se non gli artefici fiorentini, ma nel colorire dice havere imitato la natura e poi particolarmente Tiziano».⁶⁸

⁶⁶ Battaglia, Marini, Romani 2018 a, p. 59.

⁶⁷ Echols, Ilchman 2009, p. 91.

⁶⁸ Borghini 1584, c. 551.

Oltre a Borghini, anche Giorgio Vasari e Carlo Ridolfi si cimentarono nel dare una prima descrizione della produzione artistica di Tintoretto; in particolare, il primo, soggiornò a Venezia nel 1541-1542 e poi nel 1566, ed ebbe modo, così, di conoscere l'artista nel pieno della sua carriera. Nelle *Vite* del 1568, Vasari loda la vivace sprezzatura e il talento del pittore, considerandolo:

stravagante, capriccioso, presto e risoluto, et il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e ne' componimenti delle storie, fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dell'uso degl'altri pittori; anzi ha superata la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia.⁶⁹

Inoltre, il biografo gli attribuì gran parte dei dipinti eseguiti a Venezia, dicendo che «ha dipinto quasi di tutte le sorti pitture a fresco, a olio, ritratti di naturale, et ad ogni pregio, di maniera che con questi suoi modi ha fatto e fa la maggior parte delle pitture che si fanno in Vinezia».⁷⁰ Se Vasari si concentrò, perlopiù, sulle maggiori committenze pubbliche, siano esse destinate a chiese o a scuole, Carlo Ridolfi, nella vita di *Giacopo Robusti detto Tintoretto, celebre pittore, cittadino venetiano*, pubblicata nel 1642, nonché in una seconda edizione ne *Le Maraviglie dell'arte* del 1648, diede alla critica un dettagliato rapporto di circa 260 opere attribuite a Tintoretto, prendendo in analisi sia le committenze pubbliche, come fece Vasari, ma anche molte private. Nonostante questo importante merito, il testo di Ridolfi, quasi sicuramente, non può coprire, in maniera esaustiva, la carriera artistica di Tintoretto; è probabile, infatti, che da quest'ultimo siano state escluse le opere facenti parte di cicli più ampi, oltre che potrebbero non essere state menzionate e descritte alcune commissioni private e alcune destinate ai territori extra lagunari.⁷¹ Anche Ridolfi lodò il genio di Tintoretto, usando, peraltro, un tono anedddotico ed accattivante. Un esempio calzante è rappresentato da questo passo:

Presagì da que' principi Tiziano, che costui potesse un giorno, per certo che di grazia, che vi scorse eccedente la condizione di quella età, recarle molestia nell'arte, onde impaziente à pena salite le scale, e posato il mantello comise à Girolamo allievo suo (così può ne' petti humani un piccolo tarlo di gelosia di honore) che tantosto licenziasse Giacopo di sua casa,

⁶⁹ Tale citazione viene ripresa dall'edizione giuntina delle *Vite*, nella sezione dedicata alla vita di Battista Franco (1510-1561). Si veda Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V [1984], p. 468.

⁷⁰ *Ivi*, p. 469.

⁷¹ Echols, Ilchman 2009, p. 91.

onde il misero scolare di là a pochi giorni, senza sapere la cagione privo di Maestro rimase.⁷²

In generale, proseguendo nel corso dei secoli, il numero di opere attribuite al Robusti crebbe notevolmente, soprattutto tra la fine del diciannovesimo e la prima metà del ventesimo secolo; dato che, all'interno dei cataloghi dedicati al pittore, vennero inserite sia opere che erano conservate in collezioni private, ma anche opere derivanti dalla bottega dello stesso Tintoretto e supervisionate o eseguite, parzialmente, da quest'ultimo. Nel corso degli anni, a mano a mano che aumentava il numero di opere ascritte al pittore, crescevano anche le difficoltà nella definizione di un coerente percorso artistico giovanile, tanto da far desistere gli studiosi dalla creazione di un catalogo di opere che fosse ordinato dal punto di vista attributivo e cronologico.⁷³

Le monografie dedicate al pittore databili alla prima metà del Novecento, spesso trattano il corpus di opere precedenti all'*Ultima Cena* di San Marcuola (fig. 18), eseguita nel 1547, in maniera poco chiara sia dal punto di vista cronologico che attributivo.⁷⁴ A tal proposito è doveroso ricordare la monografia scritta da Hans Tietze nel 1948 e gli scritti di Bernard Berenson in *Venetian Painters of the Renaissance, with an Index to their Works* (1894) contenenti una lista di 170 dipinti attribuiti al Robusti, poi ampliata a 280, nel 1932. In particolare, la monografia di Tietze aspirava a riconoscere ed escludere dal catalogo le opere di dubbia autografia, eseguite da alcuni seguaci del pittore o realizzate all'interno della sua bottega da altre mani. Questa operazione venne condotta in maniera più accurata nei dipinti realizzati nella maturità artistica del pittore, mentre, per quelli databili al periodo giovanile, questa risulta condotta in maniera superficiale. Gli scritti di Berenson, invece, avevano l'obiettivo primario di indagare la totale o parziale autografia delle opere scelte e presentate, mostrando anche alcuni dati cronologici circa la realizzazione delle stesse.⁷⁵

Oltre a Berenson e Tietze, tra gli studiosi che si cimentarono nello studio del difficoltoso periodo giovanile del Robusti, proponendo anche nuovi spunti e soluzioni, si annoverano: Detlev Von Hadeln (1878-1935), Luigi Coletti (1886-1961), Roberto Longhi (1890-

⁷² Ridolfi 1642, c. 5.

⁷³ Echols, Ilchman 2009, pp. 91-92.

⁷⁴ Hochmann 2017, p. 5. Le monografie a cui si sta facendo riferimento sono: Thode 1901; Bercken 1923; Pittaluga 1925.

⁷⁵ Echols, Ilchman 2009, pp. 92-93.

1970) e Rodolfo Pallucchini (1908-1989).⁷⁶

Il primo tra questi, nel suo articolo intitolato *Early Works by Tintoretto-I*, pubblicato nel 1922 in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, evidenzia come la tradizione pittorica veneziana abbia sortito una importante trasformazione grazie al contatto con le soluzioni e gli stilemi della pittura centro italiana.⁷⁷ Questa riflessione viene ad essere confermata anche dal poliedrico orientamento artistico di Tintoretto, il quale lo si può definire «un anticlassico con uno sguardo famelico indirizzato per lo più verso fatti extralagunari, verso Pordenone, Lotto, Schiavone e il manierismo emiliano e centro-italiano»⁷⁸, includendo (come abbiamo visto nel capitolo precedente) anche l'evidente ripresa delle soluzioni di Michelangelo, di Francesco Salviati, di Jacopino dal Conte e di Daniele da Volterra. Von Hadeln, inoltre, risulta molto sensibile al problema cronologico circa l'attività artistica di Tintoretto, evidenziando e denunciando come molti studiosi, data la difficoltà e la poderosa quantità di materiale a disposizione, preferissero il raggruppamento tematico o iconografico delle opere, rispetto al criterio di successione cronologica.⁷⁹ In tale articolo, lo studioso, confermò un dato che oggi viene condiviso dalla maggior parte dagli storici dell'arte, relativo all'identificazione della *Contesa di Apollo e Marsia*, oggi conservato presso il Wadsworth Atheneum di Hartford, come il dipinto eseguito nel 1545 per il soffitto di Palazzo Bolani, ovvero, la residenza veneziana di Pietro Aretino.⁸⁰ La certezza documentaria e cronologica del dipinto ci viene restituita da una lettera del 1545 scritta dallo stesso Aretino, il quale, in qualità di committente dello stesso, lo elogiava.⁸¹ Pur essendo attribuita a Tintoretto, quest'opera crea ancor oggi delle perplessità a studiosi come Francesco Arcangeli, Rodolfo Pallucchini e Robert Echols, in quanto, a detta loro, risulta strano credere come il pittore, dopo le soluzioni fortemente scorciate, ottenute nel 1542 nelle tavole di Palazzo Pisani – oggi conservate presso la Galleria Estense di Modena – possa aver retrocesso alla semplice frontalità

⁷⁶ Romani 2018 a, p. 59. Per i sopracitati contributi su Tintoretto si vedano: Von Hadeln 1922; Coletti 1940; Longhi 1946; Pallucchini 1950.

⁷⁷ *Ibidem*. Nell'articolo in questione lo studioso denuncia la futilità di quella immaginaria, metaforica ed ideale barriera che Venezia istituì a protezione della città, evidenziando come questa non riuscì ad impedire la contaminazione dalle influenze artistiche centro italiane nella pittura veneziana.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Echols, Ilchman 2009, p. 92.

⁸⁰ Hochmann 2017, p. 7.

⁸¹ Romani 2018 a, p. 68. Per la tela dal titolo *Contesa di Apollo e Marsia* si veda la scheda dell'opera in Rossi 1982, p. 143; Romani 2018, p. 179.

riscontrabile, perlappunto, nella *Contesa tra Apollo e Marsia* (fig. 20).⁸² Von Hadeln, inoltre, nel suo saggio, ascriveva a tale periodo altre importanti opere, tra cui *Cristo e l'Adultera* (1547 circa), oggi conservata presso la Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda e la *Cena in Emmaus* di Budapest (1543 circa).⁸³

Riguardo quest'ultimo dipinto, Pallucchini ne evidenzia la chiara ripresa della narratività decorativa e naturalistica tipica di Bonifacio Veronese, paragonandolo con la *Cena in Emmaus* (1535 circa), eseguita da quest'ultimo ed oggi conservata alla Pinacoteca di Brera, ma destinata, in origine, alla decorazione del Palazzo dei Camerlenghi di Venezia.⁸⁴ Si veda, anche l'evidente ripresa da Bonifacio della finestra posta sopra a Gesù, nonché di alcuni modelli figurali, come, ad esempio, il servitore che porge il piatto a Cristo. Pallucchini, inoltre, ravvisa anche un movimento maggiormente sciolto e dinamico che Tintoretto è stato in grado di infondere alla scena, lontano dalla calma, staticità e solennità delle pale veneziane raffiguranti l'omonimo tema, tra le quali si annovera la *Cena in Emmaus* (1530) di Tiziano, oggi conservata al Louvre.⁸⁵ Questo aspetto risulta molto interessante per le soluzioni artistiche successive del pittore, le quali, progressivamente, conferiranno una maggiore drammaticità ed un maggior *pathos* agli episodi riprodotti.⁸⁶ Nell'opera in questione, la scena viene ad essere ulteriormente complicata grazie ad una serie di elementi, quali: il gran numero di protagonisti colti in gesti concitati e in pose avvitate, desunte, probabilmente, dai disegni salviateschi delle *Sorti*; nonché la perpendicolarità del tavolo e la posizione diagonale e reciprocamente opposta dei bastoni dei due pellegrini.⁸⁷

Altri rilevanti studi vennero condotti sulla figura del Robusti e, tra questi, fu di notevole importanza, soprattutto per il rilancio dell'importanza dell'artista, *La Mostra del Tintoretto*, curata da Nino Barbantini (1884-1952), la quale si tenne dal 25 aprile al 4 novembre del 1937 presso Ca' Pesaro, a Venezia. In questa occasione vennero esposte

⁸² Rossi 1982, p. 143; Hochmann 2017, p. 16. La serie di tavole eseguite nel 1542 per Palazzo Pisani, a San Paternian ed oggi conservate alla Galleria Estense di Modena, raffigurano le seguenti scene: *Apollo e Dafne*, *Strage dei figli di Niobe*, *Deucalione e Pirra in preghiera davanti alla statua della dea Temi*. Per maggiori informazioni si veda la scheda delle opere in Romani 2018, p. 159. Riguardo l'ultima di queste opere si veda anche Krischel 2017, p. 102; Krischel 2018, p. 104.

⁸³ Hochmann 2017, p. 7. Per maggiori informazioni riguardo queste due importanti opere, si vedano le corrispondenti schede in Rossi 1982, p. 154; Romani 2018, p. 163.

⁸⁴ Pallucchini 1950, pp. 81-82; Rossi 1982, p. 137; Romani 2018, p. 163.

⁸⁵ Hochmann 2017, p. 87; Hochmann 2018, p. 89.

⁸⁶ Rossi 1982, p. 137.

⁸⁷ Romani 2018, p. 163.

settantanove opere del Robusti di eterogenea provenienza; infatti, alcune provenivano dal territorio veneziano, altre vennero prestate da diversi musei italiani ed europei.⁸⁸ La mostra ebbe il merito di presentare un Tintoretto nella piena maturità artistica, nonché di stimolare riflessioni critiche che furono fondamentali per gli studi successivi. Il critico d'arte Giuseppe Marchiori (1901-1982), ad esempio, ravvisò nel Robusti un temperamento artistico volto a superare i tradizionali canoni rinascimentali; mentre, lo studioso George Isarlo iniziò ad interessarsi ai rapporti decorsi tra Tintoretto e Bonifacio Veronese, nonché affermò l'importanza di Jacopo Bassano nella formazione dell'artista per la ripresa di molte soluzioni artistiche.⁸⁹

Questo evento rese possibile l'avvio di importanti campagne di restauro e pulitura di alcuni dipinti, le quali vennero eseguite con la collaborazione della Soprintendenza alle gallerie e alle opere d'arte. Tuttavia, tali interventi vennero effettuati su un numero limitato di opere e, soprattutto, su quelle provenienti dalle chiese di Venezia. Tra queste, ne fece parte anche l'*Ultima Cena* di San Marcuola, alla quale vennero rimosse le ridipinture non originali.⁹⁰ Rodolfo Pallucchini, nella sua recensione della mostra pubblicata in *Meridiano di Roma* del 18 luglio 1937, afferma come questi accurati interventi restaurativi, volti a riportare le varie tele al loro stato originario, divennero, per gli studiosi, delle vere e proprie occasioni per indagare filologicamente l'arte del Robusti, nonché possono essere considerati i diretti responsabili di una nuova modalità di visione e fruizione offerta alle opere del Robusti.⁹¹

Lo studioso, in seguito a questa mostra, curò un importante volume dove venne presentato il ciclo di storie bibliche facenti parte della decorazione della Scuola Grande di San Rocco, in una modalità nuova, forte della ricca illuminazione fornita da Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) che permise una più precisa e accurata analisi dei singoli dettagli, nonché di una nuova modalità di fruizione, offrendo anche la possibilità di effettuare confronti più accurati tra le varie opere.⁹² Sarà proprio la mostra del 1937 a porre le basi per il futuro operato di Pallucchini circa la figura di Jacopo Tintoretto; egli, infatti, si pose l'obiettivo di indagare le difficili radici artistiche di questo vivace pittore in grado, già dalle prime opere, di dare prova delle sue abilità grazie ad uno stile ricco di eterogenei

⁸⁸ Marini 2018, p. 51.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 52-53.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Grosso 2019, pp. 52-53.

⁹² *Ivi*, pp. 53-54.

linguaggi e spunti artistici. Secondo Pallucchini, infatti, cimentarsi nella ricostruzione del periodo giovanile del Robusti risulta di fondamentale importanza, in quanto, lo ritenne il più brillante, autentico e sincero dal punto di vista del linguaggio artistico, rispetto alla maturità.⁹³ L'esito finale di questa riflessione e degli studi ad essa collegati fu la pubblicazione, nel 1950, del volume intitolato *La Giovinezza del Tintoretto*.⁹⁴

Prima di questo importante testo, è necessario ricordare anche il contributo del trevigiano Luigi Coletti, il quale si cimentò nello studio della maniera a Venezia e si interessò notevolmente anche alla figura di Jacopo Tintoretto; tant'è che, nel 1940, pubblicò una monografia intitolata *Il Tintoretto*. In questo testo, però, lo studioso, pur proponendo la carriera artistica di Tintoretto tramite una chiave di lettura cronologica, cita e discute solo i dipinti più importanti e certi del pittore.⁹⁵ Egli, inoltre, propose una nuova chiave di lettura circa lo stile del pittore, confermando, dapprima, che i capisaldi dello stesso siano ottenuti tramite una vivace sintesi tra il colore tizianesco e il disegno michelangiolesco, ma aggiungendo che forma e colore, pur rimanendo divisi tra loro, si stimolino a vicenda, caratterizzando, in tale maniera, la drammaticità ravvisabile nei dipinti religiosi dell'artista.⁹⁶

Nell'immediato dopoguerra Pallucchini curò la mostra veneziana che si tenne nel 1945 presso le Procuratie Nuove, dal titolo *Cinque secoli di pittura veneta*.⁹⁷ Questa mostra fu particolarmente importante, in quanto, in risposta alla stessa, Roberto Longhi, nel 1946, pubblicò il *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, nel quale, pur non riscontrando una particolare simpatia per Tintoretto, il grande conoscitore evidenziò come il periodo giovanile dell'artista fosse il più interessante della sua carriera; tant'è che, allo scopo di sottolinearne la connotazione fortemente sperimentale ed autentica, lo definì «il meno furioso».⁹⁸ Longhi, inoltre aprì l'importante questione riguardante la presenza di un pittore e mercante bergamasco di nome Giovanni Galizzi, il cui stile era molto vicino a quello del primo Tintoretto, tanto da indurre la critica a scambiare alcune opere del lombardo per delle opere giovanili del veneziano.⁹⁹ In maniera indiretta, grazie alle

⁹³ Grosso 2018, pp. 26-27; Grosso 2019, p. 54

⁹⁴ Romani 2018 a, p. 59; Echols, Ilchman 2009 p. 93.

⁹⁵ Echols, Ilchman 2009, p. 92.

⁹⁶ Grosso 2019, pp. 55-56.

⁹⁷ Romani 2018 a, p. 59. La mostra si tenne dal 21 luglio al 31 ottobre 1945.

⁹⁸ Longhi 1946, p. 60. Citazione ripresa anche in Romani 2018 a, p. 59.

⁹⁹ Romani 2018 a, p. 59.

affermazioni soprariportate, Longhi lanciò una sorta di provocazione agli studiosi denunciandone, implicitamente, la grande lacuna che gravava sulla fase giovanile del Robusti. Detto questo, quindi, il già citato volume intitolato *La giovinezza di Tintoretto*, pubblicato da Pallucchini nel 1950, lo si potrebbe leggere come una sorta di risposta implicita alla sfida che lo stesso Longhi aveva proposto nel suo *Viatico*.

Il volume si pose l'obiettivo di approfondire la giovinezza del pittore e di provare a ricostruirne le radici nella Venezia degli anni trenta e quaranta del Cinquecento. Qui lo studioso riuscì a proporre una calzante ricostruzione del molto incerto e tormentato periodo giovanile del pittore ripercorrendo, di anno in anno, la carriera artistica dello stesso ed organizzando il tutto tramite un approfondito testo accompagnato da una serie di illustrazioni, anch'esse organizzate cronologicamente, delle opere eseguite da Tintoretto fino al 1554. Nonostante il successo sortito dal volume del 1950, questo attirò a sé altrettante critiche, dovute, soprattutto, al carattere di eccessiva generosità ravvisabile nell'ascrizione di opere alla figura del giovane Tintoretto. Edoardo Arslan (1899-1968), ad esempio, respinse e si oppose fermamente al testo di Pallucchini a causa dell'erronea attribuzione al pittore di un gran numero di opere, ritenute, il più delle volte, in contrasto tra loro dal punto di vista stilistico, definendolo come un fuorviante ed inadeguato tentativo di ricostruzione dell'attività artistica giovanile del Robusti.¹⁰⁰ Trent'anni dopo, nelle sale di Palazzo Ducale a Venezia, Pallucchini curò la mostra *Da Tiziano a El Greco: per la storia del manierismo a Venezia, 1540-1590*, la quale si tenne da settembre a dicembre del 1981. In questa occasione, lo studioso ebbe la possibilità di dimostrare concretamente non solo i risultati derivanti dagli anni di studio circa la figura di Tintoretto, ma anche di quelli concernenti la più generale dimensione artistica del Cinquecento.¹⁰¹

L'intensificarsi degli studi sulla figura del Robusti e il successo che il volume del 1950 maturò nel corso degli anni, diedero la possibilità a Pallucchini di redigere un'ulteriore opera, in tre tomi, dal titolo *Tintoretto: l'opera completa* che venne pubblicata nel 1982. In questi volumi lo studioso collaborò con la storica dell'arte Paola Rossi e si pose l'obiettivo di indagare non solo la fase artistica giovanile del Robusti, ma tutta la sua carriera. L'opera finale venne a configurarsi, accostando il testo di Paola Rossi, già

¹⁰⁰ Grosso 2018, pp. 26-27.

¹⁰¹ Romani 2018 a, pp. 67-68.

pubblicato nel 1974 ed incentrato sull'attività ritrattistica di Tintoretto, ai due nuovi tomi intitolati *Tintoretto: le opere sacre e profane*. Il primo di questi due si articola in un corposa saggio introduttivo scritto di Pallucchini sull'attività giovanile del pittore, accompagnato da un catalogo delle opere, organizzato in ordine cronologico, realizzato dalla studiosa. Il secondo, invece, presenta le illustrazioni relative a ciascuna opera del catalogo.¹⁰²

Gli studi effettuati negli ultimi decenni, accompagnati parallelamente da una capillare ricerca documentaria, da nuovi restauri e puliture dei dipinti, tuttavia, hanno portato a riconsiderare l'approccio utilizzato da Pallucchini e Rossi nella monografia del 1982. Ne viene, infatti, criticato il carattere di eccessiva generosità nei confronti di opere ritenute dubbie dalla critica, le quali vengono presentate nel catalogo, invece, come autografe del Robusti, con conseguenti anacronismi nella datazione di queste.¹⁰³

In particolare, questo aspetto ha causato una sorta di distorsione circa l'identità e il profilo di Tintoretto, come anche della sua carriera artistica, in quanto,

opere rappresentative di snodi nella storia del veneziano appaiono mescolate a opere di imitatori, versioni di bottega basate su originali del maestro vengono interpretate come tappe autografe verso la definizione di una certa composizione.¹⁰⁴

Infatti, tra le principali incoerenze presenti nel volume vi è la tendenza, da parte di Pallucchini e Rossi, di attribuire al Robusti opere modeste ed incerte e di considerarle come propedeutiche al raggiungimento degli alti risultati che sono ravvisabili in opere autografe di alto pregio.

Molto importante, ma non meno controverso, fu il lavoro di revisione critica compiuto dagli studiosi Echols e Ilchman nei confronti del testo di Pallucchini e Rossi, i quali riscontrarono che nella lista di opere autografe, presente in quest'ultimo, vengano depennati e relegati alla dimensione di incertezza e di dubbia autografia molti studi di composizione che lo stesso Jacopo supervisionò, o progettò, allo scopo di essere successivamente tradotti in commissioni finite, spesso di carattere pubblico.¹⁰⁵ Questo rigido approccio, quindi, non concepisce alcun grado di sfumatura circa il parziale operato

¹⁰² Echols, Ilchman 2009, pp. 93-94.

¹⁰³ Echols, Ilchman 2009, pp. 96-97; Hochmann 2017 p. 17.

¹⁰⁴ Romani 2018 a, p. 67.

¹⁰⁵ Echols, Ilchman 2009, p. 94.

del pittore, scartando così opere non totalmente autografe, ma nelle quali l'influenza dello stesso risulta limitata, ma comunque fondamentale. Per capire meglio questo passaggio, si vedano le tre tarde pale eseguite e tutt'ora conservate presso la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia raffiguranti: *Il martirio dei santi Cosma e Damiano* (1592 circa), *l'Incoronazione della Vergine con san Benedetto, San Gregorio Papa, altri santi benedettini e i committenti* (1593-1594) e il *Martirio di Santo Stefano* (1594).¹⁰⁶

Coletti ipotizzò che la prima di queste opere fosse stata dipinta dal figlio Domenico (1560-1635) su progetto di Jacopo; mentre, per le due opere successive, la mano di Jacopo risulta, invece, meno evidente.¹⁰⁷ Essendo opere ascritte al figlio, queste vengono depennate dalla lista dei dipinti autografi del pittore, relegandole, così, alla lista di opere di dubbia ed erronea attribuzione, in quanto vengono ritenute meri prodotti di bottega. Questo rigido canone non tiene conto, però, del fatto che fosse stato lo stesso Jacopo ad accettare la commissione di queste pale tra il 1592 e il 1594 e della probabilità che avesse potuto anche concepire idealmente le soluzioni artistiche in esse contenute o che ne abbia potuto supervisionare l'esecuzione.¹⁰⁸

Gli studiosi Echols e Ilchman esclusero dalla lista di opere proposte da Rossi e Pallucchini quasi centocinquanta dipinti, ritenendoli non autografi di Tintoretto, ma frutto della collaborazione tra diverse mani o prodotti da imitatori e seguaci del pittore.¹⁰⁹ In particolare, quarantasette dipinti vennero ritenuti prodotti della bottega di Tintoretto e centouno opere provenienti dalla cerchia di artisti che imitarono Tintoretto o che trassero spunto dalle sue soluzioni. D'altro canto, questo nuovo catalogo recuperò l'autografia di sedici dipinti, che erano stati inseriti da Pallucchini e Rossi nella lista di opere dalla incerta attribuzione. Infine, nel nuovo catalogo revisionato da Echols e Ilchman, i dipinti autografi di Tintoretto vennero divisi in dipinti di carattere religioso o narrativo – comprendenti sia quelli eseguiti dallo stesso artista, sia quelli ove quest'ultimo contribuì alla fase di progettazione o esecuzione – e in dipinti mobili, ovvero, quei dipinti aventi una funzione decorativa, spesso di piccole dimensioni, che servivano a decorare il

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 103.

¹⁰⁷ Rossi 1982, pp. 253-254.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 234. Nel catalogo di Paola Rossi, riguardo all'importante commissione eseguita per il presbiterio della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, tra il 1592 e il 1594, vengono ritenute autografe le opere: *Gli ebrei nel deserto rifiutano la manna*, *l'Ultima Cena* e *la Deposizione nel sepolcro*.

¹⁰⁹ Echols, Ilchman 2009, p. 110.

mobilio.¹¹⁰ Di questa categoria fanno parte, ad esempio, le opere destinate alla decorazione di cassoni di cui si è parlato nel capitolo precedente. In realtà, Echols si era già occupato in precedenza della figura di Giovanni De Vecchi detto Galizzi, il quale, bergamasco di origine, risulta essere una delle più enigmatiche personalità artistiche, le cui opere, per vicinanza di stile e soluzioni pittoriche, indussero la critica a scambiarle come autografe del periodo giovanile del Robusti. L'ipotesi e la successiva scoperta della presenza di un altro artista che venne erroneamente confuso con Tintoretto avvennero in seguito alla compresenza di dipinti in cui emergevano i rapidi progressi artistici di quest'ultimo con dipinti più mediocri. I primi potevano essere in grado di anticipare, in qualche modo, le opere della sua maturità artistica e risultavano difficilmente accostabili, dal punto di vista stilistico, ai secondi. Robert Echols, a tal proposito, parla di:

a painter who began his career working in a conservative Bellinesque idiom and updated his repertoire of types in early 1550s by borrowing from Tintoretto's recent composition, without ever moving beyond the fundamental precepts of his early manner.¹¹¹

2.2 *Giovanni Galizzi: «l'alter ego» di Jacopo Tintoretto*

La riscoperta della figura del Galizzi fu di fondamentale importanza per tutta quella compagine di studiosi successivi a Pallucchini, i quali si posero l'obiettivo di approfondire la problematica già sollevata da Longhi nel suo *Viatico*, cercando di concretizzarla e di indagarla filologicamente.¹¹²

Riguardo la figura di Giovanni Galizzi non si conosce molto. I dati noti evinti dal suo testamento, redatto il 5 maggio 1565, pur non rivelando la data di nascita precisa, informano che quest'ultimo era leggermente più vecchio di Tintoretto, che risiedeva presso la parrocchia di San Lio a Venezia e che era figlio del bergamasco Francesco Galizzi e cugino di Francesco Rizzo da Santacroce, il quale, probabilmente, fu anche il suo maestro. La data di morte riportata nel documento è l'11 giugno 1565.¹¹³ Una volta completata la formazione presso la bottega del cugino, Galizzi si rivolse a linguaggi

¹¹⁰ Echols, Ilchman 2009, pp. 115-117.

¹¹¹ Echols 1995, pp. 73-74.

¹¹² Romani 2018 a, p. 59.

¹¹³ Hochmann 2017, pp. 11-12; Echols 1995, p. 80; Guida Conte 2016, p. 148; Donati 2016, p. 274.

artistici ben più importanti rispetto alla cultura provinciale figurativa di provincia dei Santacroce.¹¹⁴ Michele Guida Conte, ad esempio, sostiene che l'artista orientato verso l'arte di Jacopo Palma Il Vecchio (1480-1529) e, alla morte di quest'ultimo, a quella di Bonifacio Veronese, il quale ne ereditò la bottega.¹¹⁵ La sintesi tra questi due spunti artistici è ravvisabile nel *Polittico di Sombreno*, nel quale, il Galizzi riprende l'impostazione del polittico tipica di Palma, alla quale viene aggiunta la costruzione spaziale e figurale tipica di Bonifacio.¹¹⁶

La data di nascita del De Vecchi viene stimata attorno al 1500, o in un periodo immediatamente antecedente ad essa. Echols, tuttavia, la stima attorno al 1523-1525, in quanto, egli ascriveva alla figura di Galizzi il nome *Zuane de Francesco* che compariva nella lista dell'Arte dei Pittori veneziani, compilata nel 1530. Questa ipotesi risulta inverosimile, in quanto, Galizzi non avrebbe potuto essere un maestro all'età di soli sette anni.¹¹⁷ La bottega di Francesco Rizzo da Santa Croce presso la quale Galizzi vi operò era specializzata nel genere iconografico della Sacra Conversazione, meditata, perlopiù, su modelli di stampo carpacesco e belliniano e destinata ad una committenza privata.¹¹⁸ Importante è anche un altro documento datato 1564 che mostra un accordo tra un nobile di nome Ser Rado e lo stesso Galizzi per l'invio, a Messina, di una cassa contenente dipinti della Vergine aventi una cornice dorata. Questi dipinti possono essere meglio contestualizzati in un vero e proprio filone artistico di opere sacre destinate alla vendita privata e aventi una qualità perlopiù modesta, associabile ad una mediocre e semplificata replica delle soluzioni dei grandi maestri o di personalità artistiche dotate di un certo talento come Tintoretto.¹¹⁹

Sono solo due le opere firmate e datate del Galizzi, circoscrivibili geograficamente nell'area del bergamasco da cui egli proveniva. La prima di queste è il *Polittico di Sombreno* (fig. 21) (1543) realizzato per la chiesa parrocchiale dell'omonimo paese; oggi risulta smembrato ma, in origine, era costituito da nove dipinti ad olio su tavola. Attualmente rimangono solo quattro pannelli: la cimasa rappresentante *Dio Padre Benedicente* (fig. 22), conservata presso la sagrestia della chiesa di Breno, le due tavole

¹¹⁴ Guida Conte 2016, p. 148.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 149.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 154.

¹¹⁷ Guida Conte 2016, pp. 146-147; Donati 2016, p. 274.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Hochmann 2017 p. 12-13; Pallucchini 1950, p. 50.

lateralali con *San Rustico* e *San Fermo* (figg. 24-25), conservate presso la medesima chiesa, la *Vergine con il Bambino* (fig. 23), conservata, invece, presso la collezione Agliardi di Bergamo.¹²⁰ La seconda opera, rappresenta, invece, *San Marco in trono con i santi Giacomo e Patrizio* (fig. 26) (1547) conservato presso la chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta a Vertova.¹²¹

Paola Rossi, nel suo saggio *Giovanni Galizzi: un imitatore di Tintoretto* (2019) ravvisa delle notevoli somiglianze tra la figura della *Vergine con il Bambino*, che doveva costituire la parte centrale del *Polittico di Sombreno*, e l'omonima presente nell'opera *Madonna col Bambino tra i santi Felice e Fortunato* (prima metà del 1500), oggi conservata presso la chiesa di Santa Maria Assunta di Malamocco, ritenuta da Vittorio Sgarbi, negli anni novanta del secolo scorso, autentica del Robusti.¹²² Un'ulteriore conferma di tale ipotesi viene data dalla notevole somiglianza tra il gruppo di modesti ed «impacciati»¹²³ serafini presenti nell'opera veneziana con quelli presenti nella cimasa del polittico, raffigurante *Dio Padre Benedicente*.¹²⁴

Ronald Krischel, in seguito ad un'attenta analisi stilistica, propose, inoltre, un'ulteriore aggiunta al catalogo di opere del Galizzi, ovvero, quella della pala *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Giuseppe* (fig. 27) (1547 circa), oggi conservata presso la chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista a Meduna di Livenza. Anche questa

¹²⁰ Guida Conte 2016, p. 146, 149-150. Per maggiori informazioni su questo polittico si veda Guida Conte 2016, pp. 150-154. Le due tavole con raffigurati *San Rustico* e *San Fermo* erano, da inizio Ottocento, conservate presso l'Accademia Carrara di Bergamo; tuttavia, da gennaio 2024, dopo un importante restauro, sono ritornate nella loro originaria collocazione. Per maggiori informazioni si veda la risorsa online Bergamo News 2024 <https://www.bergamonews.it/2024/01/11/restauro-ultimato-san-rustico-e-san-fermo-di-giovanni-galizzi-tornano-a-sombreno/663429/> ultimo accesso: maggio 2024.

¹²¹ Echols 1995, pp. 74, 76; Hochmann 2017, p. 11; Hochmann 2017 a, p. 154; Hochmann 2018, p. 156; Guida Conte 2016, p. 146. Riguardo l'opera di Vertova, in Guida Conte 2016, p. 155, viene proposto un interessante confronto tra alcune soluzioni presenti in questa tela ed alcune presenti in altre opere del Robusti. Questo paragone è funzionale a sottolineare come Galizzi riprenda in maniera insicura e semplificata gli aggiornamenti stilistici che stava compiendo Tintoretto all'altezza della metà del Cinquecento, mostrando, ad esempio, l'incapacità da parte del bergamasco di infondere la tensione emotiva e luministica ravvisabile nelle opere del veneziano. In Hochmann 2019, p. 104 viene riportato che già Roberto Longhi, nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), vedendo questo dipinto, percepì che gran parte del *corpus* di opere attribuite al giovane Tintoretto dovettero essere ascritte, invece, al pittore bergamasco. Inoltre, Hochmann loda il Galizzi per le sue spiccate doti ravvisabili nell'esecuzione di questo dipinto, riportando che, se la tela non fosse firmata, questa sarebbe stata scambiata per un'opera giovanile del Robusti.

¹²² Rossi 2019, pp. 125-126. Per maggiori informazioni su quest'opera si veda l'apposita scheda contenuta nel catalogo online dei beni culturali in Perer 1990 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500123745> ultimo accesso: maggio 2024.

¹²³ Rossi 2019, p. 126

¹²⁴ *Ibidem*.

tela, in origine, era stata attribuita a Tintoretto.¹²⁵ Giorgio Fossaluzza, infatti, definì tale opera, assieme ad un altro telero conservato nella medesima struttura, come «spettanti a Jacopo Tintoretto»¹²⁶; egli, tuttavia, aggiunse che «il cattivo stato di conservazione, l'appartenenza ad un'area in genere trascurata dagli studi [...], ha fatto sì che di esse non giungesse alcuna vecchia testimonianza attributiva».¹²⁷ L'attribuzione di quest'opera al Galizzi venne ulteriormente confermata anche da Paola Rossi, la quale afferma che ci siano delle evidenti similitudini tra la «caratterizzazione tipologica»¹²⁸ del volto di San Giuseppe, presente nella tela di Meduna di Livenza, con l'omonimo presente nella pala *San Marco in trono con i santi Giacomo e Patrizio* (1547) di Vertova. La studiosa, inoltre, sottolinea il chiaro intento del pittore bergamasco nel voler imitare il fare artistico del Robusti; nonché nel volerlo sostituire nella realizzazione di opere destinate ad una committenza di terraferma.¹²⁹

Vediamo ora un altro calzante esempio in grado di evidenziare ulteriormente la problematica critica della sovrapposizione tra il bergamasco e il Robusti. Si prenda in analisi la *Crocifissione*, eseguita nel 1545 ed oggi conservata presso i Musei Civici agli Eremitani di Padova. Quest'ultima, nel catalogo di Paola Rossi del 1982, in accordo con Pallucchini e gli studiosi Adolfo Venturi e Giuseppe Fiocco, viene classificata come opera giovanile del Tintoretto e datata alla metà degli anni quaranta del Cinquecento. Inoltre, per quanto concerne lo stile di quest'opera, Pallucchini individua una ripresa degli stilemi artistici di Andrea Schiavone, accostandolo a quello ravvisabile nell'opera giovanile della *Conversione di San Paolo* (fig. 29) (1544 circa), oggi conservata presso la National Gallery of Art di Washington. Nel catalogo di Paola Rossi, dell'opera padovana ne vengono decantate la spiccata vivacità narrativa, la precisa scansione della composizione, nonché la presenza di lumeggiature desunte dalla tradizione bizantina, le quali seguono il drappeggio delle vesti della Vergine e di San Giovanni Evangelista.¹³⁰

Echols mise in discussione le ipotesi dei precedenti colleghi, in quanto, ritenne improbabile che le incerte soluzioni presenti nella *Crocifissione* di Padova siano opera del Robusti a quell'altezza cronologica; infatti, è da ricordare che quest'ultimo, a distanza

¹²⁵ Krischel 2018 a, pp. 48-49.

¹²⁶ G. Fossaluzza 1998, p. 664.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Rossi 2019, p. 128.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Rossi 1982, p. 145.

di pochi anni da quest'opera, sia riuscito ad ambire alle straordinarie soluzioni presenti nell'*Ultima Cena* di San Marcuola (1547) e nel *Miracolo dello Schiavo* (1548).¹³¹ Nell'opera padovana, infatti, risulta evidente l'assenza di dinamismo ravvisabile negli astanti alla scena – caratterizzati da pose rigide e goffe – la resa convenzionale e stereotipata dei volti della Vergine e delle Pie donne, nonché la sperimentale e imprecisa anatomia della Maddalena.¹³² L'ispirazione a Tintoretto è evidente nella posa della figura femminile posta all'estrema sinistra della composizione, la quale costituisce una sorta di chiasmo della figura dell'uomo con pelliccia presente nel dipinto *Ester davanti ad Assuero* (circa 1547), oggi conservata presso la Collezione Reale di Hampton Court. Inoltre, la figura maschile nella parte destra della scena, ricorda molto quella presente, nella medesima posizione, nell'opera *San Rocco risana gli appestati* (fig. 30) (1549), oggi conservata presso la chiesa di San Rocco di Venezia.¹³³ Se le figure presenti nella scena vengono ritenute da Echols come opera del bergamasco Galizzi, il paesaggio lo ritenne, probabilmente, opera del pittore fiammingo Maarten De Vos (1532-1603). Quest'ultimo aveva militato a Venezia nella prima metà degli anni cinquanta del Cinquecento e, secondo quanto riporta Ridolfi, avrebbe dovuto operare presso lo studio di Tintoretto specializzandosi, per l'appunto, nella pittura di paesaggio.¹³⁴ Un ulteriore elemento atto a sostenere l'ipotesi della realizzazione del paesaggio della *Crocifissione* di Padova a Maarten de Vos è rappresentato dall'accostamento dei toni cromatici e della resa costruttiva abbastanza instabile e poco simmetrica, dell'opera in questione, con quelli di una serie di paesaggi da lui dipinti negli anni successivi. Si veda, ad esempio, la forte somiglianza tra il paesaggio della *Crocifissione* di Padova con quello di *Labano alla ricerca di Eliezer al pozzo* (1562), oggi conservato al Musée des Beaux-Arts di Rouen.¹³⁵ Sempre grazie ad una comparazione tra il dipinto di Padova con altri eseguiti da De Vos, è possibile ascrivere a quest'ultimo, oltre al paesaggio, anche i due ladroni che si stagliano alle estremità della croce, i quali risultano ben differenti, dal punto di vista della resa anatomica, con le altre figure che popolano la scena.¹³⁶ Queste ultime, appunto, sono

¹³¹ Echols 1995, p. 69.

¹³² *Crocifissione* (1545) conservata presso i Musei Civici agli Eremitani di Padova fu oggetto di restauro nel 2012. In tale occasione vennero avviate delle campagne di studio e ricerca circa l'esecuzione pittorica ed i materiali di cui l'opera è composta. Per maggiori informazioni si veda Gatti 2017, pp. 43-55.

¹³³ Hochmann 2017, p. 11.

¹³⁴ Echols, Ilchman 2009, p. 100.

¹³⁵ Echols 1995, p. 72.

¹³⁶ *Ibidem*.

opera di Galizzi e vengono ad essere replicate in altre opere attribuite erroneamente al Tintoretto giovane.

In generale, un filo conduttore ravvisabile in quasi tutte le opere autografe di Tintoretto è il disegno caratterizzato da contorni vigorosi ed energici, atti ad evidenziare la sicura tridimensionalità delle figure. Andrea Donati, nel suo saggio *Tintoretto punto e a capo. Il problema del catalogo e un'aggiunta ipotetica a Giovanni Galizzi* (2016), evidenzia che, dal punto di vista artistico, lo stile del pittore «è sempre riconoscibile dall'esecuzione, anche quando la sprezzatura della sua pennellata è al limite della pittura compendiaria»¹³⁷. Per tale motivo quest'ultimo «difficilmente può essere l'autore di opere dal carattere prevalentemente commerciale, come nel caso di molte espunte dagli studiosi revisionisti».¹³⁸ Inoltre il Robusti, lungi da giustapporre arbitrariamente le figure nello spazio della scena, è invece interessato ad indagare e rappresentare un'interazione dinamica tra i soggetti presenti in quest'ultima. Per citare Echols, le figure di Galizzi risultano «static and compositionally uninspired»¹³⁹, a differenza di quelle del Robusti, da lui definite «powerful, inventive, dynamic works».¹⁴⁰

Quest'ultimo, inoltre, prese in esame *Madonna con Bambino, San Giovannino, le Sante Maddalena e Caterina e una dama in lutto* (1537), già conservata presso la Galerie Fischer Auktionen AG a Lucerna.¹⁴¹ Anche quest'opera, inizialmente, venne ascritta al periodo giovanile di Tintoretto, ma, in un secondo momento si ipotizzò che potesse trattarsi di un'opera del suo «alter ego»¹⁴² Galizzi. Pallucchini, nel 1950, la identifica come opera autografa di Tintoretto, pur sostenendo il fatto che la resa di alcuni brani pittorici, ad eccezione della testa di san Giovanni che risulta ridipinta, risultino impacciati e modesti e, per tale motivo, la data al 1537.¹⁴³ Anche Paola Rossi nel catalogo del 1982 evidenzia come, ad eccezione di quello del donatore in lutto, i volti della Vergine, dei santi e del bambino risultino molto stereotipati e lontani dalla vivacità che Tintoretto adoperò in successive opere concernenti lo stesso tema.¹⁴⁴ Echols, in consonanza d'intenti

¹³⁷ Donati 2016, p. 263.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Echols 1995, p. 82.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 70. Il vigore stilistico ravvisabile nelle prime opere giovanili del Tintoretto viene sottolineato anche in Donati 2016, p. 264.

¹⁴¹ Hochmann 2017, p. 15.

¹⁴² Romani 2018 a, p. 59.

¹⁴³ Pallucchini 1950, p. 73.

¹⁴⁴ Rossi 1982, p. 131.

con i colleghi, propose un accurato confronto tra la *Sacra Conversazione* in questione e la *Crocifissione* padovana. Egli evidenziò come la resa anatomica del volto della Vergine sia molto simile a quello dell'omonima del dipinto padovano, soprattutto nella resa pittorica delle sopracciglia, delle labbra, del naso e del mento; inoltre, ravvisò una tangibile somiglianza tra la pia donna che sorregge la Vergine nel dipinto padovano con la figura di Santa Caterina del dipinto ex Fischer.¹⁴⁵ Lo studioso mise in evidenza anche la somiglianza tra la resa del volto di quest'ultima e quelle del già citato *San Rustico* e di *San Vittore*, un'altra opera attribuita al bergamasco, oggi conservata presso una collezione privata a Monaco di Baviera.¹⁴⁶

La tela raffigurante *San Demetrio martire adorato da Zuan Pietro Ghisi in veste di devoto* (fig. 31) (1545 circa), conservata presso la chiesa di San Felice a Venezia, risulta utile a supportare l'ipotesi che Giovanni Galizzi abbia lavorato presso la bottega di Tintoretto. Questa pala, nel 1581, venne attribuita a Tintoretto da Francesco Sansovino (1521-1586), quando lo stesso artista risultava ancora in vita.¹⁴⁷ Tuttavia, già Roberto Longhi nel suo *Viatico*, osservando la figura di San Demetrio, avviò l'ipotesi che l'opera non dovesse essere di Jacopo, ma piuttosto di un imitatore a cui possono essere stati ascritti gran parte dei dipinti giovanili di Tintoretto.¹⁴⁸ Su questa scia Echols, subordinando la fonte storica proveniente da Sansovino all'evidenza visiva di quanto l'opera esibisce, notò che il dipinto, pur riprendendo le soluzioni che lo stesso Tintoretto aveva adottato nei dipinti eseguiti presso il Palazzo dei Camerlenghi nel 1552, presenta due figure che risultano molto stereotipate, goffe, rigide, simili a quelle della *Crocifissione* di Padova (fig. 28); lontane, quindi, dalla grande capacità ritrattistica e di resa della figura, tipiche del Robusti.¹⁴⁹

La convenzionale figura di Zuan Pietro Ghisi assomiglia molto a quella di *Dio Padre benedicente* che faceva parte del *Polittico di Sombreno*, come anche le nuvole, rese con una pennellata veloce e di scarsa qualità. Secondo Echols, l'ipotesi che vede un'errata ascrizione dell'opera a Tintoretto da parte di Sansovino, potrebbe essere il risultato di un semplice errore attributivo.¹⁵⁰ Non tutti gli studiosi, tuttavia, accettarono l'ipotesi

¹⁴⁵ Echols 1995, p. 73.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 74-76.

¹⁴⁷ Donati 2016, p. 277.

¹⁴⁸ Hochmann 2017, p. 11.

¹⁴⁹ Echols 1995, p. 93.

¹⁵⁰ Echols 1995, pp. 92-93.

avanzata da Echols. Infatti, Paola Rossi, pur ritenendo la pala in questione più modesta rispetto alle coeve opere autografe del Robusti, rilanciò poco dopo l'attribuzione originale tramandata dalle fonti, considerandola come propedeutica per il raggiungimento di risultati qualitativi maggiori, ravvisabili in opere successive. La studiosa, inoltre, evidenziò come ci sia una notevole discordanza stilistica tra il volto stereotipato e lezioso dei *santi Rustico e Fermo*, opera del Galizzi, con quello più sciolto ed elegante di San Demetrio nella pala di San Felice, il quale si staglia su uno sfondo in cui è ravvisabile la corsiva pennellata di Tintoretto.¹⁵¹ Rossi, infine, afferma che:

La tela di San Felice riflette nelle accensioni cromatiche la componente bonifacesca e quella schiavonesca nei tocchi rapidi e vaporosi della pennellata, ma tali tratti stilistici possono risultare fuorvianti quando non si tenga dovuto conto della loro persistenza, frutto di esperienze formative riaffioranti anche in altre fasi di attività.¹⁵²

Riguardo la formazione di Galizzi, Echols sostiene che quest'ultimo non si curasse molto delle novità della maniera centro-italiana sulle quali Tintoretto pose, invece, le basi per la sua arte; quanto, piuttosto, sia maggiormente interessato alla ripresa di alcuni stilemi usati dai seguaci di Giovanni Bellini (1430-1516) e di Cima da Conegliano (1459-1517).¹⁵³ Del primo, infatti, ne riprende la tipologia di Sacra Conversazione a mezzo busto, mentre del secondo ne riprende la semplificazione e la linearità nella definizione dei volti dei vari soggetti.¹⁵⁴ Lo stesso Galizzi, inoltre, alla metà degli anni quaranta del Cinquecento, si rifece molto alle novità introdotte a Venezia dall'abruzzese Polidoro da Lanciano (1515 circa – 1561); infatti, il primo riprende, chiaramente, il modo di delineare i volti del secondo, come è evidente nella Sacra Conversazione a lui attribuita, intitolata *Madonna con il bambino, Santa Caterina e Giovanni Battista*, la cui ubicazione attuale risulta sconosciuta, ma sappiamo che doveva trovarsi presso una collezione privata a Summit, in New Jersey. Non è possibile sapere se Galizzi abbia solo ripreso alcuni degli stilemi artistici di Polidoro da Lanciano o se abbia collaborato assieme a quest'ultimo. Questa seconda ipotesi potrebbe essere supportata dalla generale presenza di opere più mediocri che imitano lo stile di Polidoro; tuttavia, non si ha la certezza che tra coloro che

¹⁵¹ Rossi 2017, p. 26.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Guida Conte 2016, p. 148.

¹⁵⁴ Echols 1995, p. 86.

realizzarono questo genere di dipinti ci potesse essere anche lo stesso Galizzi.¹⁵⁵ Le modalità secondo le quali possa essere avvenuto l'incontro tra quest'ultimo ed il Robusti sono definibili solo in via ipotetica; infatti, si suppone che Galizzi, dopo l'alunnato presso la bottega del cugino, possa essere entrato, in veste di assistente, a far parte della stimolante bottega di Bonifacio Veronese, presso la quale, potrebbero aver, militato alcune importanti personalità artistiche dell'epoca, tra cui Polidoro, Jacopo Bassano e lo stesso Tintoretto.¹⁵⁶

Un'altra ipotesi vede la possibilità che Galizzi e Tintoretto si siano incontrati perché ambedue frequentavano la parrocchia di San Cassiano. Infatti, in quella zona si trovava sia la bottega del veneziano, sia quella in cui originariamente operava il bergamasco. Tintoretto risulta abitante a San Cassiano dal 1539 al 1545, nei medesimi anni in cui vi doveva risiedere anche il cugino del Galizzi, ovvero, Francesco Rizzo da Santa Croce.¹⁵⁷ Una terza ipotesi, che non escluderebbe le due precedenti, vedrebbe lo stesso Galizzi attivo nella bottega di Tintoretto alla metà degli anni quaranta del Cinquecento, in quanto, come visto nella *Crocefissione* di Padova, egli collaborò molto con il fiammingo Maarten De Vos, il quale avrebbe lavorato, a sua volta, presso la bottega del Robusti, specializzandosi nella realizzazione di brani paesaggistici. Va inoltre rammentato, come sottolinea Donati che:

i Comin, la famiglia da cui il Tintoretto discende, provenivano da Brescia. Perciò, è plausibile l'ipotesi che Giovanni Galizzi abbia collaborato con lui, fiancheggiandolo nell'esecuzione di opere commerciali, facilmente realizzabili, e mettendo a disposizione una bottega stabile e avviata.¹⁵⁸

Il periodo ipotizzato da Echols riguardo l'attività del Galizzi presso la bottega del Tintoretto, principierebbe dalla seconda metà degli anni quaranta del Cinquecento e terminerebbe alla fine degli anni sessanta.¹⁵⁹ Andrea Donati si interrogò, inoltre, su come il Robusti fosse riuscito ad avviare un'autonoma bottega pur non provenendo da un'agiata famiglia e pur non avendo alcun membro della stessa che possedesse un'attività artistica. A questo proposito, lo studioso propose un'ulteriore ipotesi rispetto a quelle anzidette, la

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Echols 1995, p. 86; Romani 2018 a, pp. 67-69.

¹⁵⁷ Donati 2016, pp. 266-267.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 272.

¹⁵⁹ Echols 1995, pp. 90-93.

quale vede la possibilità che sia stata la bottega del Galizzi ad accogliere, inizialmente, Jacopo Tintoretto. Quest'ultimo, forse, vide nella bottega del bergamasco un'opportunità lavorativa maggiormente vantaggiosa rispetto a quella offerta dalla bottega del De' Pitati; all'interno della quale, invece, militavano già un gran numero di artisti.¹⁶⁰

A titolo esemplificativo delle difficoltà poste da questo genere di dipinti, si prenda in considerazione la *Visita della Regina di Saba a Salomone* (fig. 32), attribuita da Echols al Galizzi, eseguita attorno al 1550 e conservata alla Bob Jones University di Greenville. Nel catalogo di Paola Rossi, l'opera veniva classificata come autografa e viene proposta una datazione di poco successiva alla *Crocifissione* di Padova. Rispetto a quest'ultima, dell'opera americana ne vengono esaltati il carattere più sicuro legato alla spazialità – qui maggiormente dilatata – e all'impianto compositivo generale.¹⁶¹ Roland Krischel sostiene, invece, che il Robusti si sia occupato dell'impianto prospettico e spaziale, mentre, i personaggi che popolano la scena siano opera del Galizzi. Egli evidenzia, inoltre, come il bergamasco abbia ripreso le due colonne salomoniche anche in un'altra tela attribuita allo stesso Galizzi, raffigurante *Cristo e la Maddalena in casa di Simone Fariseo* (1546-1547), conservata presso il Credito Romagnolo di Bologna, oggi Unicredit.¹⁶² Se si osserva attentamente l'opera di Greenville, si possono notare dei brani pittorici replicati da Tintoretto, il che confermerebbe la compresenza del De Vecchi nello studio di quest'ultimo. Si veda come la posa della figura di spalle adiacente al gruppo di ampolle sia simile a quella del soldato in primo piano in *Cristo e l'Adultera* (1547 circa) del Robusti, conservata presso la Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda; mentre, la posizione del braccio ricordi il Giuda dell'*Ultima cena* di San Marcuola.¹⁶³ Anche la struttura architettonica in cui la scena è calata risulta essere una ripresa mediocre e più semplificata di quella del *Miracolo dello Schiavo*.¹⁶⁴ Micheal Hochmann, invece, nel suo ultimo contributo sul tema intitolato *Il catalogo del giovane Tintoretto alla luce delle recenti esposizioni* (2019), evidenzia come ci siano degli evidenti errori nella composizione e in particolare indica l'impacciata resa dell'uomo disteso in primo piano

¹⁶⁰ Donati 2016, p. 278.

¹⁶¹ Rossi 1982, p. 148.

¹⁶² Krischel 2017, p. 119; Krischel 2018, p. 121.

¹⁶³ Echols, Ilchman 2009, pp. 94-95.

¹⁶⁴ Riguardo la concezione spaziale presente nell'opera *Miracolo dello Schiavo*, risultano di fondamentale importanza i contributi presenti in Grosso, Guidarelli 2018.

e l'improbabile prospettiva del tappeto sulla scala.¹⁶⁵

Molto interessante risulta anche la versione attribuita al Galizzi di *Cristo e l'Adultera* (fig. 33) (1547-1549 circa) conservata presso il Rijksmuseum di Amsterdam. Anche in questo caso Tintoretto, oltre a avere un ruolo di supervisore, viene ritenuto il responsabile dell'esecuzione dell'architettura, tratta probabilmente dalle tavole di Sebastiano Serlio. Il bergamasco, invece, viene ritenuto il responsabile della realizzazione delle figure, le quali vengono tratte da soluzioni del Robusti. La figura di orientale in primo piano, ad esempio, indica la protagonista della scena come nell'omonima versione di Tintoretto conservata a Dresda; oppure, le figure del gruppo posto alla destra del dipinto, raccordate dal gesto eseguito dall'uomo con il tubante e la barba, risultano simili a quelle presenti in *San Rocco risana gli appestati* (1549).¹⁶⁶ Roland Krischel nota che sebbene lo spazio del dipinto sia stato impostato secondo una prospettiva avente un punto di fuga decentrato – in grado di far cogliere lateralmente scena – la disposizione delle figure non sembra risultare coerente con tale aspetto.¹⁶⁷

Robert Echols attribuisce a Galizzi anche la tela raffigurante *Cristo e la Maddalena in casa di Simone Fariseo* (1546-1547) oggi conservata presso il Credito Romagnolo di Bologna, oggi Unicredit. Nel catalogo del 1982, Pallucchini e Rossi attribuirono quest'opera a Tintoretto, datandola alla seconda metà del quinto decennio, poco prima dell'*Ultima Cena* di San Marcuola, sostenendo che l'opera era perfettamente coerente con la vena narrativa che il pittore aveva assunto a quell'altezza cronologica. Pallucchini, inoltre, notava come i diversi brani di natura morta posti al di sopra del tavolo fossero molto simili, anche in termini pittorici, con quelli dell'*Ultima Cena*; oltre a questo, lo studioso ravvisava delle forti similitudini tra la figura della giovane donna, posta nella parte destra del dipinto, con la figura della Carità presente nel dipinto di San Marcuola.¹⁶⁸ Echols, invece, notò che le soluzioni artistiche adottate nell'opera, pur replicando quelle presenti in alte composizioni di Tintoretto, esse risultavano più mediocri ed ingenuie rispetto a quelle dello stesso Jacopo. Lo studioso, piuttosto, riscontrò una serie di somiglianze tra l'opera in questione ed altre sopracitate. Tra queste, notò come la figura femminile e la figura maschile dalle vesti orientaleggianti, presenti nella parte destra del

¹⁶⁵ Hochmann 2019, p. 105.

¹⁶⁶ Echols 1995, pp. 101-102.

¹⁶⁷ Krischel 2017, p. 121; Krischel 2018, p. 123.

¹⁶⁸ Rossi 1982, p. 152.

dipinto bolognese, ricordino rispettivamente quelle della Maddalena e del soldato stanziato alle spalle del buon ladrone nella *Crocefissione* di Padova. Echols, inoltre, notò una forte somiglianza tra la trama dell'asciugamano portato dal paggio, nella parte destra del dipinto bolognese, con lo scialle della figura femminile presente nella parte destra del dipinto padovano; nonché, tra le urne e le brocche del primo dipinto con quelle presenti in *Salomone e la regina di Saba* di Greenville.¹⁶⁹

In consonanza d'intenti con Echols, anche Michel Hochmann vide una forte somiglianza tra il dipinto di Bologna e la pala di Bagolino attribuita al Galizzi, evidenziando come lo stile del giovane Robusti compaia anche in opere tarde del bergamasco.¹⁷⁰

Una recente aggiunta al catalogo delle opere attribuite al bergamasco è quella proposta da Andrea Donati nel suo saggio del 2016, all'interno del quale lo studioso ascrive al Galizzi la *Madonna col Bambino, San Giuseppe, Santa Caterina D'Alessandria ed un donatore*, oggi conservata presso una collezione privata spagnola. Tale opera viene dapprima paragonata stilisticamente alla pala di *San Demetrio martire adorato da Zuan Pietro Ghisi in veste di devoto* (1545 circa), conservata presso la chiesa di San Felice a Venezia. Un'ulteriore spia del fatto che il dipinto in esame possa non essere autentico di Jacopo, viene ad essere la notevole differenza di stile ravvisabile tramite il confronto tra la figura di Santa Caterina e la personificazione della Fede, presente nell'*Ultima Cena* di San Marcuola (1547).¹⁷¹ Inoltre, Donati instaura un altro parallelismo tra la figura della Santa della tela spagnola e quella dell'ancella di profilo, posta in primo piano, nella parte sinistra della sopramenzionata tela con *Salomone e la Regina di Saba* di Greenville.¹⁷²

Lo studioso evidenzia ulteriori somiglianze tra la figura di Santa Caterina e quella della donna seduta, in primo piano, nella tela raffigurante *La presentazione di Gesù al Tempio* (1541-1542), eseguita dal Robusti per la Chiesa dei Carmini di Venezia.¹⁷³ Quest'ultimo dipinto, tuttavia, risulta al quanto problematico dal punto di vista attributivo, e nel corso degli anni è stato ascritto a diversi artisti, tra i quali: Andrea Schiavone, Polidoro da Lanciano e Jacopo Molino.¹⁷⁴ Lo stesso Donati riporta che questa tela non possa ritenersi

¹⁶⁹ Echols 1995, p. 82.

¹⁷⁰ Hochmann 2017, p. 14.

¹⁷¹ Donati 2016, p. 280.

¹⁷² *Ivi*, p. 281.

¹⁷³ *Ivi*, p. 282.

¹⁷⁴ Riguardo la vicenda critica circa l'attribuzione dell'opera al Robusti, si veda Rossi 1982, p. 136.

autentica del Robusti.¹⁷⁵ Tuttavia, nel catalogo di Paola Rossi, l'opera compare tra la lista delle opere autentiche del Tintoretto, in quanto, oltre al richiamo schiavonesco ravvisabile nelle pose siglate delle figure, ne viene evidenziata la «robustezza plastica»¹⁷⁶ di matrice michelangiolesca, alla quale si aggiunge un'attenzione per gli stilemi artistici utilizzati da Giulio Romano. La ripresa di tali spunti, dal punto di vista cronologico, dialoga coerentemente con le soluzioni messe in atto dal pittore nella serie di tavole eseguite nel 1542 ed oggi conservate alla Galleria Estense di Modena. Si vedano, ad esempio, *Apollo e Dafne* e *Deucalione e Pirra in preghiera davanti alla statua della dea Temi*.¹⁷⁷ L'autografia dell'opera veneziana viene invece confermata da Enrico Maria Dal Pozzolo, il quale evidenzia come Vasari avesse erroneamente attribuito l'opera allo Schiavone.¹⁷⁸ Anche nel catalogo revisionato redatto da Echols e Ilchman, l'opera viene attribuita a Jacopo e datata agli anni quaranta del Cinquecento.¹⁷⁹

Ritornando alla *Sacra Conversazione* spagnola, Donati evidenzia una forte somiglianza tra la Vergine e l'omonima presente nella tela *Madonna col Bambino, una santa, un santo* (1537), oggi conservata in una collezione privata di Cremona.¹⁸⁰ Tale opera venne ritenuta autentica di Jacopo da Pallucchini, il quale la colloca in un periodo cronologico precedente agli anni quaranta del Cinquecento, in quanto, quest'ultimo, mette in luce il forte richiamo al «colorismo timbrico»¹⁸¹ di Bonifacio Veronese, tipico dei primi anni della carriera dell'artista. Inoltre, Paola Rossi evidenzia come anche la grande capacità ritrattistica, ravvisabile nel volto del santo di sinistra, sia tipica della fase giovanile del pittore e sia presente, soprattutto, nel genere iconografico della sacra conversazione.¹⁸²

Tuttavia già Echols, nel 1995, aveva ascritto tale opera al Galizzi, riportando che «the central figures show a rather more convincing sense of facial structure than is usual for Giovanni»¹⁸³ ed ipotizzando che questo dipinto facesse parte di una serie di «routine works»¹⁸⁴ che il bergamasco aveva prodotto all'altezza del quarto decennio del Cinquecento. L'identificazione del De Vecchi come responsabile dell'esecuzione

¹⁷⁵ Donati 2016, p. 280.

¹⁷⁶ Rossi 1982, p. 136.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Dal Pozzolo 2015, p. 78.

¹⁷⁹ Echols, Ilchman 2019, p. 121.

¹⁸⁰ Donati 2016, p. 283.

¹⁸¹ Rossi 1981, p. 131.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Echols 1995, p. 89.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

dell'opera viene confermata anche nel catalogo revisionato di Echols e Ilchman, all'interno del quale, l'opera venne inserita nell'elenco intitolato *Supplemental list 3: Circle of Tintoretto and miscellaneous attributions*.¹⁸⁵

Uno degli aspetti più interessanti scaturiti dal caso Galizzi è stato quello di aver riportato l'attenzione degli studiosi sul tema della bottega di Tintoretto e su come doveva essere organizzata.¹⁸⁶ L'esistenza di una bottega diretta dal Robusti presso San Cassiano è testimoniata, in prima istanza, da un documento risalente al 1539 e rintracciato nel 1911 da Gustav Ludwig, nel quale Tintoretto era nominato con l'epiteto di «*mistro Giacomo depentor sul campo de San Chasan*».¹⁸⁷ In realtà, la data di un'indipendente attività professionale da parte dell'artista verrà anticipata di un anno, grazie alla scoperta di Vincenzo Mancini di una condizione di Decima ascrivibile al nobile Urbano Bollani, la quale indica il pagamento di un affitto, ammontante ad una somma di venti ducati, da parte di Tintoretto nei confronti di quest'ultimo.¹⁸⁸

Il lavoro di revisione critica riguardo la figura di Jacopo Tintoretto, eseguito dallo studioso Echols e affiancato poi da Frederick Ilchman, oltre ad una serie di elogi, attirò anche molte critiche. Michel Hochmann, ad esempio, riconobbe, ai due studiosi, due meriti: il primo fu quello di aver dimostrato come alcune opere giovanili del Robusti fossero, in realtà, posteriori alla datazione ascritta da Pallucchini e Rossi; il secondo fu quello di evidenziare come alcuni particolari tratti tipici della carriera artistica giovanile di Tintoretto fossero stati ripresi ed utilizzati da altri artisti, anche nelle loro opere tarde.¹⁸⁹ Tuttavia, le critiche sollevate da Hochmann nei confronti dell'approccio di Echols furono anch'esse due. La prima derivò dal fatto che nel catalogo vengono fatte coabitare opere estremamente semplici e mediocri, tipiche di un «*madonero*»¹⁹⁰ come Galizzi, con opere di una qualità ben superiore, come *Cristo e l'Adultera* (fig. 38) (1546) conservata alle Gallerie Nazionali Corsini Barberini di Roma.¹⁹¹

Si tratta di un'opera davvero emblematica di questo problema, la cui cronologia e

¹⁸⁵ Echols, Ilchman 2009, p. 145.

¹⁸⁶ Echols, Ilchman 2009, pp. 99-100.

¹⁸⁷ Romani 2018 a, p. 68; Hochmann 2017, p. 3; Guida Conte 2016, p. 145.

¹⁸⁸ Romani 2018 a, p. 68; Hochmann 2017, p. 3.

¹⁸⁹ Hochmann 2017, p. 17.

¹⁹⁰ Hochmann 2017, p. 14. Questo termine indica un artigiano che, in maniera individuale o inquadrata all'interno di una bottega, si occupava della realizzazione e della vendita di immagini raffiguranti la Vergine. Esse possono essere scolpite, dipinte o incise.

¹⁹¹ Riguardo questa importante opera, si vedano Rossi 1982, pp. 149-150; Romani 2018, p. 189.

autografia sono state più volte messe in discussione. Nel catalogo di Rossi, l'opera venne attribuita a Tintoretto, riportando, tuttavia, che già alla metà del Novecento gli studiosi Edoardo Arslan e Luigi Coletti ne rifiutarono l'autografia e ritenendola del figlio Domenico. Negli anni sessanta del Novecento, John Maxon associò tale opera alla figura di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense. Successivamente, Erasmus Weddigen, pur proponendo l'autografia dell'opera al Robusti, ne propose, ma senza successo, una datazione posteriore entro la metà del Cinquecento. Alla luce di restauri e radiografie eseguite sull'opera, lo studioso notò un'evidente derivazione, dell'impianto spaziale dell'opera, dal *Secondo libro di architettura* (1545) di Serlio, nonché una serie di pentimenti che vennero più volte sovrascritti. Sarà Echols, più avanti, ad attribuire l'opera a Giovanni Galizzi, datandola alla metà del sesto decennio del Cinquecento. L'attribuzione della tela al bergamasco viene sostenuta dallo studioso in quanto vi ravvisa un'evidente somiglianza tra le movenze leziose dell'adultera con quelle di Cristo nella *Madonna con bambino*, un tempo conservata presso la collezione Broglio di Parigi e anch'essa ascritta al Galizzi.¹⁹² Echols, inoltre, evidenzia un'ulteriore vicinanza tra il gruppo di anziani in movimento sullo sfondo del dipinto di Roma e i cavalieri in ritirata nella *Crocifissione* padovana.

Secondo lo studioso, l'opera parigina, assieme all'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, conservata presso il Palazzo Pitti di Firenze, sarebbero ascrivibili alla tarda fase artistica del Galizzi, vale a dire attorno al 1563-1565.¹⁹³ Echols, infatti, intesse una serie di parallelismi tra queste due opere, riassumibile così:

The Florence Entry into Jerusalem, the Amsterdam Adulteress and the Accademia Saints are similar in their sketchy pictorial technique and attenuated figure types to the Palazzo Barberini painting and were probably painted at about the same time.¹⁹⁴

La tela Barberini venne anche esposta alla mostra *Il Giovane Tintoretto* che si tenne presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia tra il 2018 e il 2019, con l'intento di illustrare quel vasto numero di opere che, grazie ai recenti studi, non sono più considerate autografe del Robusti, ma riconducibili a una cerchia di imitatori o collaboratori del maestro.¹⁹⁵

¹⁹² Echols 1995, p. 82.

¹⁹³ Echols 1995, p. 120; Romani 2018, p. 189; Hochmann 2017, pp. 14-15.

¹⁹⁴ Echols 1995, p. 120.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

Ritornando alla critica di Hochmann nei confronti dell'operato di Echols, egli afferma che quest'ultimo presenta la figura di un Galizzi artista, avente caratteristiche abbastanza contrastanti tra loro; da un lato, vengono presentate le mediocri doti di un semplice «madonero», dall'altro ne viene decantata la straordinaria capacità di imitare un artista affermato come il Robusti, tanto da portare la critica ad errori di autografia.¹⁹⁶ In maniera indiretta, un'ipotesi risolutiva a questo aspetto dicotomico potrebbe essere evinta già nel *Viatico* di Roberto Longhi, nel quale, lo studioso riportò che il periodo giovanile artistico di Tintoretto fu il più sperimentale e autentico della sua carriera e che, quindi, poteva essere pressoché simile, in termini di tematiche e modelli, a quello praticato dai «madoneri» come il bergamasco Galizzi.¹⁹⁷ Facendo riferimento al catalogo proposto da Echols e Ilchman, Hochmann fa presente, inoltre, che, escludendo un gran numero di opere giovanili ritenute non autografe – così come propone la revisione critica avanzata dai due studiosi – l'esordio della carriera artistica di Tintoretto venga considerato più vivace e brillante rispetto a quello proposto da Pallucchini e Rossi. Per contro, tuttavia, Hochmann evidenziò come, nel catalogo revisionato, vengano ascritte a Tintoretto anche alcune opere di scarsa qualità e dalle soluzioni molto incerte e banali, ritenuti dallo studioso di dubbia autografia.¹⁹⁸

Per concludere questo excursus sull'annoso problema della relazione tra Tintoretto e Galizzi, si segnalano le tre mostre allestite tra il 2017 e il 2018 a Colonia, Parigi e a Venezia. La prima, intitolata *Tintoretto. A Star was born*, si tenne dall'ottobre 2017 al gennaio 2018 e venne ospitata al Walfarff-Richartz Museum di Colonia, mentre la seconda gemella, intitolata, *Tintoret. Naissance d'un génie*, venne tenuta da marzo a luglio del 2018 al Musée du Luxembourg a Parigi.¹⁹⁹ In tale circostanza, la figura del Galizzi venne presentata esibendo l'*Assunta* della parrocchiale di Vertova, la quale costituisce una delle poche opere autografe del pittore. Inoltre, all'interno di ambedue le mostre vi era una sezione dedicata alla problematica questione inerente alla bottega del Robusti, all'interno della quale, veniva sostenuta l'ipotesi che il Galizzi avesse militato presso la bottega del Robusti per dieci anni, dal 1544 al 1554 circa.²⁰⁰ In queste due

¹⁹⁶ Hochmann 2017, pp. 14-15.

¹⁹⁷ Longhi 1946, p. 26; Romani 2018 a, p. 59; Pallucchini 1950, p. 50.

¹⁹⁸ Hochmann 2017, p. 17.

¹⁹⁹ Per il catalogo della mostra di Colonia si veda Krischel 2017 a. Invece, per quello della mostra di Parigi si veda Krischel 2018 b.

²⁰⁰ Hochmann 2019, p. 102.

esposizioni, al catalogo del bergamasco vennero aggiunte altre due opere, quali, la *Madonna col Bambino* (fig. 39) (1543-1544), oggi conservata al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam e la *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino* (fig. 40) (1542-1543 circa), oggi conservata presso il Walfarff-Richartz Museum di Colonia.²⁰¹ Riguardo quest'ultima tela, Ronald Krischel notò una certa somiglianza tra la figura di San Giuseppe e quella di San Giacomo, presente nella pala della parrocchiale di Vertova; inoltre, «si può anche trovare nelle due opere la stessa tipologia di bambino, che Krischel considera come caratteristica di Galizzi, con questa specie di ciuffo che divide la fronte».²⁰² Molto importanti risultarono queste esposizioni, in quanto, si posero l'obiettivo di indagare gli aspetti più problematici legati alla bottega del pittore e di individuare, tra il catalogo delle opere giovanili dell'artista, i prodotti da essa realizzati o ritenuti frutto di modesti imitatori.²⁰³

La terza mostra fu quella che si tenne presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, dal settembre 2018 al gennaio 2019. In tale occasione, pur riprendendo alcune opere delle due precedenti, non venne presentata alcuna opera del Galizzi; anzi, venne messa in dubbio l'ascrizione al bergamasco delle due opere soprariportate. Riguardo la prima di queste, Vittoria Romani si orientò maggiormente verso l'ascrizione della stessa al Robusti; mentre, riguardo la seconda, la studiosa, attribuì l'opera a Jacopo Tintoretto, pur affermando che potrebbe trattarsi di un prototipo che avrebbe dovuto essere più volte replicato all'interno della bottega del pittore.²⁰⁴ La mostra veneziana, a differenza delle due precedenti, poneva maggiormente l'attenzione verso quel nucleo di opere giovanile ritenute autentiche del Robusti.²⁰⁵

Una riflessione riguardo all'attività giovanile del Robusti e alla problematica sovrapposizione dell'attività dello stesso con quella del Galizzi, a margine di queste esposizioni, è quella proposta dal saggio di Michel Hochmann intitolato *Il catalogo del giovane Tintoretto alla luce delle recenti esposizioni* (2019). Qui lo studioso afferma che per poter risolvere il problema inerente all'ascrizione di gran parte dei dipinti giovanili del Robusti al pittore bergamasco, sarebbe necessario attribuire questi ultimi ad una più

²⁰¹ Per maggiori su queste due opere, si vedano le schede nei cataloghi delle due mostre in Krischel 2017, p. 158; Hochmann 2017 a, p. 159; Krischel 2018, p. 160; Hochmann 2018, p. 161.

²⁰² Hochmann 2019, p. 104; Krischel 2017, p. 158; Krischel 2018, p. 160.

²⁰³ Hochmann 2019, p. 103.

²⁰⁴ Romani 2018, p. 169.

²⁰⁵ Hochmann 2019, p. 104.

generica esecuzione di bottega. Tuttavia, lo stesso Hochmann confuta tale soluzione affermando l'impossibilità di negare gran parte delle somiglianze ravvisate da Echols tra le tre opere autografe del Galizzi ed alcune ritenute autografe del giovane Tintoretto.²⁰⁶

²⁰⁶ Hochmann 2019, p. 106. In tale saggio, lo studioso instaura una serie di ulteriori parallelismi tra le opere autografe del Galizzi e quelle del periodo giovanile ascritte al Robusti o di dubbia autografia.

III.

LA MADONNA CON IL BAMBINO APPARE A SAN VITTORE E A SAN NICOLA PER LA CHIESA DI OGNISSANTI A FELTRE

3.1 Storia dell'opera attraverso le testimonianze archivistiche e a stampa, tra XVI e XX secolo

Nel capitolo precedente ho affrontato, soprattutto dal punto di vista critico, il tema della problematica carriera giovanile del Robusti, ripercorrendo e presentando i punti salienti del corposo percorso di studi inerenti a questo argomento, nonché evidenziando le numerose riconsiderazioni e revisioni attributive sulle opere ascritte a tale periodo.

In questo terzo e ultimo capitolo, invece, approfondirò un'opera nello specifico, ovvero, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola* (fig. 71). Si tratta di un'importante, ma meno nota, opera giovanile del pittore datata 1545, proveniente dalla chiesa di Ognissanti di Feltre (figg. 41-42) e oggi conservata presso il Museo Diocesano di Belluno Feltre. Il dipinto in questione, come sopra riportato, venne eseguito da Jacopo Tintoretto nel 1545 circa mediante la tecnica dell'olio su tela; misura 187 cm di altezza e 119,5 cm di lunghezza e, attualmente, risulta di proprietà dell'Azienda U.L.S.S. n.1 Dolomiti - Feltre - Regione Veneto.²⁰⁷

Oggi l'opera è esposta nella sala numero 13 del Museo Diocesano di Belluno Feltre, definita Sala delle Udienze, più precisamente nella parete di destra rispetto alla porta di ingresso, in una porzione di spazio compresa tra due grandi finestre. In questo ambiente, posto nella parte occidentale del vecchio palazzo vescovile, sono esposti sei dipinti su tela eseguiti tra il XVI e il XVII secolo – di cui l'opera in esame risulta essere la più antica – ma anche due risalenti al XVIII secolo. Nel primo decennio del Cinquecento, tuttavia, all'interno di questa sala venivano ospitate le udienze vescovili, come indica, per l'appunto, il nome che le venne attribuito.²⁰⁸

²⁰⁷ Per le misure in questione, ho fatto riferimento a quelle fornitemi dal Museo Diocesano di Belluno Feltre, le quali, a mio avviso, risultano maggiormente attendibili ed aggiornate. In Rossi 1982, p. 146 le misure sono 185 x 120 cm; mentre, in Pedrocco 2004, p. 308, queste risultano di 189 x 122 cm.

²⁰⁸ Conte 2018, p. 139; Manera 2008, p. 157. L'attuale sede del museo diocesano era l'antico Palazzo del Vescovado di Feltre a partire dal Duecento. Il complesso isolato, ma incluso nelle mura cittadine, ha visto, nel corso dei secoli, numerosi rimaneggiamenti e, nel 1510, il palazzo subì un grande incendio per mano delle truppe asburgiche. Negli anni successivi al primo decennio del Cinquecento, quest'ultimo vedrà degli interventi di ristrutturazione, incentrati soprattutto nel primo e nel secondo piano della parte ovest. L'attuale Sala delle Udienze risale proprio a tale periodo ed è dislocata, per l'appunto, nell'estremità occidentale del

In origine la tela occupava il secondo altare di sinistra (fig. 45), il quale era di giuspatronato della Scuola dei Notai di Feltre, intitolato a San Nicola di Bari.²⁰⁹ Questa informazione è confermata da un documento datato 1584, che viene qui trascritto per la prima volta, e che rappresenta la più antica testimonianza della pala di Tintoretto all'interno della chiesa feltrina²¹⁰. Il documento, conservato presso l'Archivio Diocesano di Feltre, contiene un passaggio delle disposizioni promulgate il 29 agosto 1584 da Cesare de Nores, vescovo di Parenzo e delegato apostolico, per interventi migliorativi e di riforma da apportare alle varie chiese della città, tra cui quella di Ognissanti²¹¹. De Nores era stato incaricato da papa Gregorio XIII di visitare negli anni 1584-1585 tutte le diocesi suffraganee di Aquileia: Treviso, Concordia, Belluno e Feltre, per vedere a che punto era giunta l'applicazione dei decreti del Concilio di Trento.²¹² Il visitatore apostolico giunse a Feltre il 10 agosto 1584, accolto dal vescovo Rovellino, dal clero e da molti nobili della città; nel corso del soggiorno risiedette nel convento dei padri conventuali di Santa Maria del Prato²¹³. Nel percorso della visita della chiesa di Ognissanti, il vescovo descrive gli altari laterali, tra cui quello di San Nicola con la sua pala, che definisce consona ai nuovi dettami tridentini: «*palla decenti*». Sebbene il vescovo non trascriva il nome dell'autore, deve con ogni probabilità trattarsi proprio della tela di Tintoretto; la descrizione continua con l'elenco delle altre suppellettili presenti nella chiesa e nella sacrestia:

c. 27 recto

Pro ecclesia et Monasterio fratrum Heremitarum

Omnium Sanctorum

Provideatur de pixide argentea inaurata [...]

Item de conopeis quatuor ex serico coloris

palazzo. Tutt'ora essa presenta una decorazione pittorica che prevede un'alternanza di cariatidi e telamoni dipinti, intervallati da ariosi paesaggi racchiusi da finte cornici; nonché, risulta ancora visibile la traccia del grande camino quattrocentesco. In tale sala, oltre all'opera in esame, sono presenti anche: *Madonna con bambino*, *San Michele arcangelo e San Mamante* di Nicolò de Stefani (seconda metà del Cinquecento), *San Girolamo penitente* di Luca Giordano (1652-53), *San Mamante* di Francesco Frigimelica Il Vecchio (1609), *Giacobbe riconosce le vesti insanguinate di Giuseppe* di Gaspare Diziani (1740-50), *Madonna della cintola con il Bambino*, *Santa Ermagora*, *San Fortunato*, *Sant'Agostino e Santa Maria Maddalena* di Nicola Grassi (1739-41), una copia da Tintoretto di *Comunione degli Apostoli* (fine del Cinquecento) e *Annunciazione* attribuita a Cesare Vecellio (terzo quarto del Cinquecento).

²⁰⁹ Conte 2018, p. 139; Pallucchini 1969, p. 36; Rossi 1982, p. 146; Pedrocchi 2004, p. 308.

²¹⁰ Feltre, Archivio Diocesano, Chiesa di Belluno-Feltre, *Acta Varia*, vol. 59, cc. 27r-28r.

²¹¹ Sulla visita apostolica del 1584-1585, si veda il fondamentale volume di Socol 1986. Si vedano anche: Zanetto 1972; Drandić 2022 pp. 66-117; Marin 2007, pp. 121-135.

²¹² Su Cesare de Nores: Socol 1986, pp. 35-56.

²¹³ Cambruzzi 1875, III, pp. 91-92; Socol 1986, pp. 57-60.

ecclesiastici videlicet albi viridi violacei et rubri.

Altare Sanctae Catherinae, item Sancti Gottardi et Beatae Virginis
amoveantur, previa [...] sint [...] reliquiae vero signatur et qua decet
veneratione recipiantur, et reponantur

in aliquo loco decenti arbitrio Administratoris Patris Prioris dicti Monstarij.

Altare Sancti Nicolai, item Sanctae Monacae, item illud Sancti Joannis vel
instruatur infrascripti rebus videlicet, palla decenti
cruce [...] lignea cum Sacra Crucifixi imagine

c. 27 verso

Pallis, mappis duabus minoribus, mappa una
maiori, tabella Secretorum tela stragula, scabello
ligneo, candelabris duobus ex aurichalico, item
lampade ex aurichalico et septis sepiantur
infra sex menses, vel, amoveantur.

Altare Crucifixi amoveatur et transfeatur in
pariete ecclesiae a latere claustri arbitrio
Reverendi Superioris.

Unum quodque altare habeat infrascripta videlicet:
cruce unam ligneam cum sacra crucifixi imagine

Item mappas duas minores.

Item Mappam unam maiorem

Item Pallium

Tabellam Secretorum

Lampades ex aurichalio

Item candelabra duo pariter ex aurichalio
scabellum ligneum

Telam stragulam

Altare portatile

Item cancellis sepiatur (?)

Amoveantur insignia sive vexilla militaria
existentia appensa in pariete ipsius Ecclesiae.

Ecclesia dealbetur.

Construatur pavimentum ipsius Ecclesiae.

Altare maius reducatur ad ingressum capellae maioris et post ipsum construatur
chorus, sublato et amoto choro antiqua pensili.

c. 28r

Pro sacristia

Calices inaurentur

Provideatur de alijs corporalibus duodecim.
Item de purificatorijs triginta
Item de planeta et tunicellis cum suis stoliis et [...] ex serico coloris violacei
Item de Pluviale nigri coloris ex ciambellotto.
In claustris nemo sepelliatur nisi habeat monumentum
laipideum.²¹⁴

Dalla descrizione di Cesare de Nores, si evince che la chiesa di Ognissanti di Feltre rispondeva in maniera quasi completa alle direttive emanate dal visitatore apostolico, in particolare in riferimento alle norme per gli altari: quelli indecenti andavano aggiustati, quelli mal sistemati tolti, quelli troppo piccoli ingranditi. Nelle chiese più ricche gli altari dovevano essere forniti con una croce, con l'immagine del Crocifisso dipinta, due candelabri e una lampada, almeno di ottone, un pallio, due tovaglie piccole e una grande, la «*tabella Secretorum*», un coprialtare di tela verde; ogni altare laterale doveva essere allineato contro le pareti laterali. Anche la sacrestia doveva essere sufficientemente fornita e ordinata.²¹⁵ La fonte di queste direttive sembrano essere le *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*, un trattato di architettura liturgica voluto da Carlo Borromeo e pubblicato a Milano nel 1577²¹⁶.

Dalle notizie riportate da Antonio Vecellio, sappiamo che a partire dal primo decennio del Cinquecento, periodo nel quale Feltre subì due impattanti incendi, sino al 1545, il Collegio dei Notai feltrini designò come propria sede il convento di Ognissanti (fig. 43). Al termine di questo periodo, il Collegio notarile si spostò presso la Concattedrale cittadina di San Pietro Apostolo.²¹⁷

Risulta importante precisare che coloro i quali esercitavano la professione di notai, nel territorio di Feltre, erano inquadrati in un Collegio o Scuola, ovvero, un'associazione di categoria nata nel 1406 che si occupava di delineare l'insieme di norme alle quali ciascun membro doveva sottostare per poter esercitare tale professione. I membri del Collegio notarile, a partire dalla metà del Quattrocento, arrivarono anche ad essere insigniti di alte funzioni governative nella città di Feltre, fino a poter ricoprire la carica di cancellieri amministrativi della comunità. Questo, nel corso degli anni, divenne un motivo di frizione

²¹⁴ Feltre, Archivio Diocesano, Chiesa di Belluno-Feltre, *Acta Varia*, vol. 59, cc. 27r-28r.

²¹⁵ Socol 1986, pp. 115-117.

²¹⁶ Si veda in *Trattati d'arte del Cinquecento* 1962, III, pp. 3-113.

²¹⁷ Vecellio 1898, p. 316.

con il Consiglio dei Nobili feltrini, nonché con il podestà cittadino, soprattutto in materia di rivendicazione delle prerogative e competenze spettanti a ciascuna di queste istituzioni.²¹⁸

Ripercorrendo brevemente le tappe fondamentali che hanno interessato la storia della Chiesa di Ognissanti, della quale mi occuperò in maniera più approfondita nel paragrafo seguente, ricordiamo l'atto notarile del 1235, da cui si evince come il convento agostiniano fosse un convento-ospedale retto da frati e suore che erano in grado di sostenersi grazie ai proventi ricavati da possedimenti immobiliari o dalle richieste di carità.²¹⁹ Un'interruzione di queste funzioni avvenne, tuttavia, a partire proprio da tale atto; mentre, nel 1356, un altro importante documento riporta che, unito alla chiesa di Ognissanti, vi era il convento appartenente ai frati Eremitani di Sant'Agostino, i quali ressero tale istituzione sino alla sua soppressione avvenuta nel XVIII secolo.²²⁰ Sotto l'egida di questi ultimi, il convento vide i maggiori interventi di ristrutturazione dovuti all'aumento esponenziale del livello di ricchezza, soprattutto in seguito alla sostituzione delle attività assistenziali con quelle di accoglienza di giovani rampolli provenienti da famiglie facoltose.²²¹

Altra importante tappa per la storia di Ognissanti è il decreto del 7 settembre 1768, il quale sancì la soppressione del convento con la conseguente messa all'asta dei beni concernenti il patrimonio agostiniano. Inoltre, è utile ricordare il documento del 17 settembre 1775 che testimonia l'acquisto del convento, avvenuto nell'anno precedente, da parte dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato, con la conseguente mutazione in funzione unicamente ospedaliera dell'intero complesso.²²² Nello specifico, venne mantenuta e restaurata la chiesa di Ognissanti, assieme al campanile e alla sacrestia; tuttavia, la restante parte del complesso venne trasformata in un centro psichiatrico.²²³

Ultima tappa fondamentale per la storia della chiesa di Ognissanti fu il 1995, anno in cui, quest'ultima, assieme all'ex complesso psichiatrico, vennero acquisiti dall'Azienda U.L.S.S. di Feltre. Questo ente, inoltre, tra il 1994 e il 1997, richiese alla Soprintendenza

²¹⁸ Marzotti 2017, <https://sias.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=80056> ultimo accesso: aprile 2024

²¹⁹ Fiorino 2008, p. 217; Conte 1990, pp. 5-6.

²²⁰ Fiorino 2008, pp. 217-218; Conte 1990, pp. 5-6.

²²¹ Fiorino 2008, p. 218.

²²² Fiorino 2008, p. 219. La data di acquisto viene ulteriormente confermata in una nota contenuta nell'Inventario dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato di Feltre, risalente agli anni 1967/68.

²²³ Fiorino 2008, p. 219.

per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Veneto Orientale di eseguire un'importante campagna di restauro sulla struttura, ormai versante in precarie condizioni, in seguito al dissesto strutturale della volta della sacrestia.²²⁴ Attualmente, a causa del cattivo stato strutturale e conservativo in cui versa la chiesa di Ognissanti, essa risulta chiusa e inaccessibile alle visite e questo viene sottolineato dall'aspra polemica riportata da un articolo pubblicato il 9 ottobre del 2016 sul *Corriere delle Alpi*.²²⁵

Se dal punto di vista dei documenti d'archivio o delle fonti a stampa antecedenti il XIX secolo le notizie sulla pala di Tintoretto risultano essere scarse e poco parlanti, dalla metà del secolo scorso è possibile rintracciare un interesse maggiore dal punto di vista storico-artistico, in particolare grazie a un articolo di Rodolfo Pallucchini apparso su *Arte Veneta* nel 1969, dove lo studioso riscopriva l'opera integrandola nel catalogo di Tintoretto. La pala di Feltre, di cui Pallucchini segnalò correttamente un primo intervento di restauro datato 1905, veniva presentata con queste suggestive parole: «ritornata nell'ombra del suo altare, fu presto dimenticata: nessuno degli esegeti moderni del Tintoretto ne fa più parola».²²⁶ Pallucchini, recandosi presso la chiesa di Ognissanti nel maggio del 1966, accompagnato da un gruppo di assistenti dell'Istituto di Storia dell'arte di Padova, rimase colpito dal peculiare effetto che la pala sortiva in presenza di fasci luminosi provenienti dalla finestra posta nella controfacciata, i quali, oltre a risaltare i colori della tavolozza e l'aspetto formale delle figure, erano in grado di conferire una più chiara leggibilità dell'opera.²²⁷ Lo studioso, infatti, scrisse:

Tornando nella chiesa nelle prime ore pomeridiane del maggio 1966, assieme ad un gruppo di assistenti dell'Istituto di storia dell'arte di Padova, ebbi la fortuna di vedere la paletta lambita dai raggi di luce provenienti dalla finestra della facciata, che rendevano pienamente leggibile la sua struttura coloristica e formale. Non vi erano più dubbi, quel mio vecchio sospetto che si trattasse di un'opera giovanile di Jacopo Tintoretto prendeva sostanza, come del resto confermava la scritta TENTOR, che si poteva chiaramente leggere accanto alla gamba del Santo guerriero.²²⁸

Pallucchini, tuttavia, iniziò ad interessarsi del dipinto già diversi anni prima, come viene

²²⁴ *Ivi*, p. 221.

²²⁵ Milano 2016,

https://corrierealpi.gelocal.it/belluno/cronaca/2016/10/09/news/il_comune_di_feltre_vuole_la_chiesa_di_ognissanti-5975646/ ultimo accesso: aprile 2024.

²²⁶ Pallucchini 1969, p. 37.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*

testimoniato da questa frase: «Da parecchi anni tenevo sotto osservazione una pala di non grandi dimensioni, esposta sul secondo altare di sinistra della chiesa di Ognissanti di Feltre».²²⁹

Come riportato in precedenza, Pallucchini, tre anni prima della pubblicazione del suo saggio, affermò di aver visto la pala del Robusti nel secondo altare di sinistra della navata.²³⁰ La medesima informazione viene confermata anche nel catalogo di Paola Rossi del 1982.²³¹ Inoltre, nel sito del *Catalogo generale dei Beni Culturali*, nella sezione dedicata alla chiesa di Ognissanti, compilata inizialmente nel 1989 ed aggiornata nel 2006, viene riportato che il secondo altare di sinistra della navata centrale doveva esibire la pala, ancor oggi centinata, del Robusti; nonché, viene riferito che l'altare cinquecentesco fu sostituito con uno risalente al 1937-1940, il quale conservò, però, la predella originale.²³²

Tuttavia, in *Ricerche storiche sulla Chiesa di Ognissanti in Feltre*, facente parte della *Relazione Storica della chiesa di Ognissanti*, redatta nell'ottobre del 1990 e consegnatami dall'Ufficio Tecnico del Comune di Feltre, viene indicato che, rivolgendo le spalle alla porta d'ingresso ed iniziando il conteggio degli altari a partire dall'abside, l'opera doveva trovarsi nel primo altare di destra.²³³ Effettuando il conteggio degli altari a partire dalla porta d'ingresso – come avevano eseguito Pallucchini e, in anni più recenti, il soprintendente Fabrizio Magani – l'altare indicato nella *Relazione Storica* della chiesa dovrebbe essere il secondo della parete destra della navata e non il secondo della parete sinistra. Nel secondo altare di destra, secondo quanto riporta il *Catalogo dei Beni Culturali*, doveva trovarsi, a partire dal 1937, la *Madonna con il Bambino, sant'Agostino, santa Monica e tutti i santi e la Trinità*, detta anche *Madonna di Ognissanti* (fig. 47) (terzo decennio del XVI secolo), attribuita a Vittore Belliniano (1456 circa - 1529) e oggi conservata presso il Museo Civico di Feltre.²³⁴ Nella pianta della chiesa contenuta nella

²²⁹ *Ivi*, p. 36.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Rossi 1982, p. 146

²³² Magani 1989, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071617> ultimo accesso: aprile 2024

²³³ Conte 1990 a, p. 2.

²³⁴ Magani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071615-0> ultimo accesso: aprile 2024. Questa importante opera, come spiegherò in seguito, venne spostata, nel 1937, dall'altare maggiore della chiesa, al secondo altare di destra. Tale spostamento compare anche in Ericani 1994, p. 246. Tuttavia, la scheda dell'opera riporta che quest'ultima venne spostata nel primo altare di destra della navata. Questa discrepanza tra il Catalogo Online dei Beni Culturali ed il testo del 1994 potrebbe essere spiegata dal differente utilizzo del criterio di numerazione degli altari. Infatti, se si inizia il

Relazione Storica della stessa (fig. 46), l'opera del Belliniano è collocata nel secondo altare di sinistra, al posto della pala del Robusti. In realtà, tale differenza di posizione, presente nei documenti comunali inerenti alla chiesa, viene risolta grazie alle foto della navata centrale della stessa (fig. 48), nelle quali risulta chiaramente visibile come nel secondo altare di destra sia presente una tela raffigurante dei fiori di colore bianco (fig. 49). Quest'ultima venne realizzata in seguito allo spostamento della *Madonna di Ognissanti* del Belliniano e risulta visibile anche nella fotografia presente nel volume *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e Territorio*.²³⁵ Inoltre, dalle medesime foto, è possibile notare come l'edicola marmorea, che originariamente inquadrava la pala del Robusti, sia la medesima presente nel secondo altare di sinistra (fig. 50). In tale immagine (figg. 50-51) sono chiaramente visibili i due blocchi rettangolari sui quali si innestano i fusti delle colonne; nonché risulta evidente l'assenza di una centinatura al di sopra del timpano dell'edicola, la quale è presente, invece, nel secondo altare di destra. In conclusione, l'inversione di posizione dei due altari dirimpettai, ravvisabile nella pianta della chiesa presente nella *Relazione Storica*, risulta, perlopiù, frutto di un errore.

In merito al tema dei restauri che la pala ha subito nel corso del Novecento, è possibile fare riferimento a due documenti conservati anch'essi nell'Ufficio Tecnico feltrino. Il primo (fig. 52) risale al 25 novembre del 1937 ed elenca una serie di dipinti restaurati di proprietà dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato di Feltre per una somma di 230.000 lire spettanti al restauratore, Mora Angelo, in seguito al lavoro compiuto.²³⁶ Tra la lista di opere è possibile leggere: «Pala d'Altare su tavola d'autore cinquecentesco rappresentante la Vergine col Putto in trono, due santi laterali e in alto il Paradiso».²³⁷ Se in un primo momento tale descrizione sembrerebbe riferirsi all'opera del Robusti, sulla base dell'errore rilevato sopra, rispetto alla collocazione originale della pala, è probabile

conteggio di questi a partire dall'abside, anziché dalla porta d'ingresso, la posizione della pala presente nella scheda di Giuliana Ericani coinciderebbe con quella presente nel catalogo online. La collocazione effettiva di tale opera viene testimoniata anche dalle foto dell'interno della navata inviatemi dall'Ufficio Tecnico del Comune di Feltre. L'ingresso dell'opera del Belliniano presso il Museo Civico di Feltre, nonché i restauri che questa ha attraversato, vengono riportati anche in E.S. 2020 https://www.ilgazzettino.it/pay/belluno_pay/feltre_sara_restaurata_la_pala_raffigurante_la_madonna_con_bambino_e_santi-5614838.html ultimo accesso: aprile 2024.

²³⁵ Magani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071615-0> ultimo accesso: aprile 2024. L'immagine della tela collocata nel secondo altare di destra è la numero 7 contenuta in Fiorino 2008, p. 219.

²³⁶ Si veda il documento *Specifica delle somme dovute al restauratore Mora Angelo per il restauro di alcuni dipinti di proprietà dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato in Feltre 1937*, s.n.p.

²³⁷ *Ibidem*

che si tratti, invece, della *Madonna di Ognissanti*, attribuita a Vittore Belliniano.²³⁸ In questa pala sono presenti, infatti, un trono su cui la Vergine è seduta e, nella parte alta, vi è la rappresentazione del Paradiso con Dio Padre ed una moltitudine di santi.²³⁹

Il secondo documento (fig. 53), conservato negli archivi del Comune di Feltre, mostra un elenco di opere che vennero esposte presso il Museo Civico feltrino in occasione della mostra *Pietro de Marascalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, tenutasi dal 10 settembre all'11 dicembre del 1994.²⁴⁰ Tra queste, è possibile leggere un riferimento a quest'opera: «Artista veneto del sec. XVI. Madonna di Ognissanti».²⁴¹ Nella scheda dedicata alla pala, si legge che essa avrebbe dovuto trovarsi, in origine, nell'altare maggiore della chiesa di Ognissanti e che, nel 1937, forse in seguito al restauro sopraelencato, venne spostata nel primo altare della navata di destra.²⁴²

Nello stesso catalogo viene anche fornita una singolare informazione sull'opera del Robusti, di cui ne riporto il passo: «gioverà ricordare anche una tela del giovane Tintoretto a me nota purtroppo solo attraverso documentazione fotografica perché rubata [...] nel 1981, la *Madonna con il Bambino, San Vittore e San Nicola di Bari* della chiesa di Ognissanti».²⁴³ Stando a queste informazioni si evince che l'opera del Robusti era stata trafugata e che, all'altezza del 1994 non era ancora stata tracciata. Tale notizia, su cui ho tracciato ulteriori approfondimenti, venne smentita poco dopo da Lucco (1995):

Nel catalogo, a p. 133, si legge, relativamente a quest'opera: “a me nota purtroppo solo attraverso documentazione fotografica perché rubata... nel 1981”. Il dipinto, in realtà, è stato solo spostato, per ragioni di conservazione, dalla chiesa al convento durante i lavori che hanno coinvolto la prima, ma assolutamente mai è stato rubato, né mai è uscito dal perimetro della chiesa e del convento di Ognissanti. Per chiunque voglia verificare *in loco*, esso è dunque perfettamente visibile nella sua collocazione originaria.²⁴⁴

Ritornando all'opera del Robusti, come si evince dal saggio di Mauro Lucco intitolato *Quindi, da come si evince dal saggio di Lucco, l'opera, nel 1981, per ragioni di sicurezza,*

²³⁸ Per maggiori informazioni su quest'opera si veda Conte 1998, p. 99.

²³⁹ Conte 1990, pp. 2, 6, 12. Si veda, inoltre, la descrizione dell'opera in Conte 1998, pp. 99-100.

²⁴⁰ Si veda il documento *Pietro de Marascalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino: Elenco delle opere presenti in mostra*, s.n.p.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Ericani 1994, p. 246. La corretta posizione viene riportata, invece, in Magani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071615-0> ultimo accesso: aprile 2024.

²⁴³ Ericani 1994 a, p. 133.

²⁴⁴ Lucco 1995, p. 126.

venne spostata dalla chiesa di Ognissanti al convento e, nel 1995, anno di pubblicazione di questo testo, la tela risultava perfettamente visibile nella sua posizione originaria.²⁴⁵

Una data sicura è, invece, quella che sancisce l'entrata della pala al Museo Diocesano Belluno Feltre; la quale, secondo quanto riportato in un documento inviatomi dalla professoressa Tiziana Conte, risulta essere il 6 ottobre del 2007. In tale documentazione viene riportato che l'opera fu concessa in comodato d'uso al museo da parte dell'U.L.S.S. feltrino.²⁴⁶

Più problematica è la questione della committenza, su cui sono state avanzate alcune ipotesi. Il fatto che un pittore veneziano come il Robusti avesse potuto ricevere l'incarico per la realizzazione di un'opera in territorio extra lagunare in un momento assai alto della giovane carriera, venne spiegato da Pallucchini. Dapprima, rifacendosi al testo *Storia di Feltre* (1875) di Antonio Cambruzzi, lo studioso fornisce alcune notizie utili inerenti al contesto storico-politico coevo alla data di realizzazione della tela, riportando che, a partire dall'ottobre del 1545, la carica podestarile di Feltre venne ricoperta dal veneziano Alessandro Barbo, il quale, inviò a Venezia, il mese successivo, una delegazione di quattro nobili ambasciatori feltrini, allo scopo di celebrare il neo eletto doge Francesco Donato.²⁴⁷ I nomi dei quattro uomini – presentati nel testo di Cambruzzi – sono: Giulio Villalta, Iacopo Villabruna, Francesco Castaldi e Iacopo Bovio.²⁴⁸ Pallucchini, dunque, ritenne questo importante evento, l'occasione propizia per un incontro con Tintoretto e per la commissione della pala, nonché un'opportunità per l'avvio di nuovi rapporti di committenza e scambio artistico tra Feltre e Venezia.²⁴⁹

I santi Vittore e Nicola, presenti nella pala del Robusti, risultano essere particolarmente importanti nell'ambito del culto locale; si vedano, ad esempio, i diversi luoghi di culto ad essi dedicati, tra i quali, il santuario dei santi Vittore e Corona, oppure, la chiesa dedicata

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Informazione ricavata dalla scheda dell'opera curata dalla prof.ssa Tiziana Conte nel 2015 ed inviata da quest'ultima.

²⁴⁷ Pallucchini 1969, p. 39; Cambruzzi 1875, pp. 2-3. Per maggiori informazioni relative alla figura di Francesco Donà si veda la relativa voce in Gullino 1991, pp. 724-728. La conferma della presenza di nobiluomini in occasione dell'elezione del Doge, oltre al volume di Cambruzzi, viene fornita anche alla voce relativa a questo doge presente nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, in Gullino 1991, p. 726. Viene, infatti, riportato che Donà: «Salì [...] al trono ducale qualche anno più tardi, il 24 nov. 1545, e l'elezione fu salutata da letterati, uomini di cultura, fautori del rinnovamento religioso come l'inizio di un'epoca di pace e sviluppo civile».

²⁴⁸ Cambruzzi 1875, pp. 2-3.

²⁴⁹ Pallucchini 1969, p. 39; Pedrocchi 2004, p. 308; Rossi 1982, p. 146.

a San Nicola, entrambi situati a Feltre.²⁵⁰ Inoltre, è importante ricordare che, nel bellunese, quest'ultimo santo viene venerato anche come patrono degli zattieri.

Rodolfo Pallucchini, data la presenza di San Nicola all'interno dell'opera, ipotizza che «il committente da individuare portasse proprio questo nome».²⁵¹ Tuttavia, dalle ricerche da me condotte presso l'Archivio di Stato di Belluno, non è stato possibile individuare fondi di notai relativi a questo momento della storia feltrina aventi questi nomi.

Le prime notizie a stampa riguardo la pala di Tintoretto risalgono a Ottone Brentari (1852-1921) che, nella *Guida storico - alpina di Belluno - Feltre* edita nel 1887, riporta: «Nella annessa chiesa di tutti i Santi osservinsi: sulla facciata di fianco alla porta il sarcofago della famiglia Rainone (fig. 63); nell'interno alcuni quadri di Vittore Ridolfi, una pala del Tintoretto ed una del Muranesi; nella sacrestia un affresco del Morto».²⁵² L'ascrizione dell'opera a Tintoretto avanzata dallo studioso, molto probabilmente, era dovuta alla presenza della firma a caratteri capitali che recita: «TENTOR» (fig. 54), la quale doveva essere all'epoca essere molto più leggibile rispetto ad oggi. Quest'ultima è collocata in basso a sinistra, nella piccola porzione di spazio compresa tra l'elmo piumato e l'asta del gonfalone di San Vittore.²⁵³ L'epistolario di Pietro Aretino e il *Dialogo di pittura* di Paolo Pino (1548) confermano che questa specifica iscrizione veniva usata dal pittore per firmare le sue prime opere.²⁵⁴ Si veda, ad esempio, il *Miracolo dello Schiavo* (1548) in cui si legge lo stesso epiteto, ma in una forma più estesa: «JACOMO TENTOR F.».²⁵⁵

Undici anni dopo la testimonianza del Brentari, si colloca quella di un altro importante studioso locale, ovvero, Antonio Vecellio che, nel suo scritto *I Conventi di Feltre* edito nel 1898, afferma che la Chiesa di Ognissanti, tra il XVI e il XVII secolo, accolse una serie di prestigiose pale d'altare di importanti maestri, quali: Carlo Ridolfi, Natalino da Murano e Jacopo Robusti detto il Tintoretto, il quale viene lodato per la propria arte, nonché gli viene attribuito il ruolo di «uno dei capi della scuola veneziana».²⁵⁶

Anche la *Guida d'Italia del Touring Club Italiano: Veneto* del 1969 ascrive l'opera in

²⁵⁰ Per maggiori informazioni sul santuario dedicato ai santi Vittore e Corona, si veda Vecchione 2008, pp. 225-248

²⁵¹ Pallucchini 1969, p. 39.

²⁵² Brentari 1887, p. 42.

²⁵³ Pallucchini 1969, p. 36; Claut 2008, p. 103; Pedrocco 2004, p. 308.

²⁵⁴ Romani 2018 a, p. 68.

²⁵⁵ Grosso, Guidarelli 2018, pp. 158-159; Pallucchini 1969, p. 37; Caputo 2012, p. 76. Come ricordato in Pezzolo 2018, p. 30, l'epiteto presente nella pala si riferiva alla professione praticata dal padre Battista Comin a Venezia, la quale prevedeva la produzione di specifiche tinture atte alla colorazione di tessuti.

²⁵⁶ Vecellio 1898, p. 310.

questione al Robusti. Essa, infatti, riporta «la chiesa di Ognissanti, di origine assai antica, come il retrostante campanile [...] INTERNO: al 2° altare sin., Madonna in trono con i Ss. Vittore e Nicola di Bari, pala firmata da Iacopo Tintoretto».²⁵⁷

Inoltre, l'Ufficio Tecnico del Comune di Feltre mi ha fornito alcune note tratte dall'inventario dell'Ospedale civile Santa Maria del Prato risalenti agli anni 1967/1968, nelle quali viene chiaramente testimoniato l'acquisto del complesso conventuale nel 1774, nonché, viene notificata la presenza della pala del Robusti. La nota corrispondente a tale informazione, recita: «Nella chiesa di Ognissanti trovasi una grande pala del Tintoretto raffigurante la “Vergine col Putto che appare in cielo e due Santi che La guardano”» (fig. 55).²⁵⁸ Un altro atto inviati dallo stesso ufficio feltrino mostra una valutazione monetaria degli oggetti d'arte dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato, redatto nel 1968 dalla professoressa Anna Paola Zugni Tauro e dall'antiquario Carlo Conzada (fig. 56).²⁵⁹ In tale documento, nella sezione riferita alla Chiesa di Ognissanti, è possibile leggere, in fondo alla lista di opere, «Dipinto “Madonna con Angeli e Santi” del Tintoretto»²⁶⁰ stimata per un totale di venti milioni di lire.

Dalla documentazione novecentesca, inoltre, si apprende, che l'opera subì due restauri: il primo, nel 1905 ad opera di Giacomo Andolfatto e il secondo, nel 1967 ad opera di Antonio Lazzarin.²⁶¹ In merito al primo, si sono rivelate utili le ricerche compiute dalla professoressa Anna Paola Zugni Tauro presso l'Archivio dell'Ospedale Civile di Feltre, grazie alle quali sono emersi quattro importanti documenti che hanno reso possibile un'accurata ricostruzione dell'intervento. Il primo si riferisce al verbale dell'assemblea tenutasi il 5 dicembre del 1904 presso l'Amministrazione dell'Ospedale feltrino, nella quale si disquisì circa la necessità di effettuare un'operazione di restauro della pala. L'incarico venne affidato al professore Giacomo Andolfatto, su direttive del pittore veneziano Luigi Nono e sotto la presenza del sindaco della città Ferruccio Bonsembiante e dell'ingegnere Pietro Bonsembiante, in qualità di ispettore locale agli scavi e ai monumenti.²⁶²

Un secondo documento mostra il preventivo di restauro, eseguito l'anno successivo, in

²⁵⁷ Touring Club Italiano 1969, p. 540.

²⁵⁸ *Inventario attivo dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato in Feltre* 1967, s.n.p.

²⁵⁹ *Ospedale civile Santa Maria del Prato di Feltre: valutazione oggetti d'arte e preziosi* 1968, s.n.p.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Rossi 1982, p. 146; Pallucchini 1969, pp. 36-37.

²⁶² Pallucchini 1969, pp. 37, 53.

data 23 maggio 1905, firmato sia da Andolfatto, sia dall'ispettore locale Bonsembiante. Da questo documento è anche possibile capire quali furono gli interventi proposti dal responsabile. L'opera, infatti, presentava dei fori nella parte inferiore e, in alcune porzioni, il colore si staccava dall'imprimitura. Una soluzione a tali problemi fu quella di foderare nuovamente il dipinto, di realizzare un nuovo telaio e di trattare, a tinta neutra, le varie lacune.²⁶³ Il penultimo documento è un verbale datato 7 settembre 1905 che dimostra la consegna della pala ad Andolfatto previa autorizzazione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Regione Veneto. Risulta molto interessante riportare come, in tale documento, fosse stata messa in dubbio l'autografia del dipinto da parte dell'Ufficio regionale dei Monumenti di Venezia, con la conseguente ascrizione dell'opera ad un modesto seguace del Robusti.²⁶⁴ Ventidue giorni dopo l'emissione di quest'ultimo, vi è la lettera di consegna della pala restaurata, nella quale è presente una somma da pagare ammontante a 116 lire. Erano state scattate accurate fotografie delle condizioni in cui versava la pala sia prima del restauro che dopo lo stesso, le quali sono state allegate agli atti soprariportati, oggi non più consultabili. Nel documento in analisi, Andolfatto, smentì l'erronea attribuzione dell'opera ad un artista imitatore del Robusti, considerandola, invece, autografa. Questo elemento lascerebbe ipotizzare che, prima della foderatura, la pala subì un processo di pulitura che fu in grado di riportare alla luce la firma a lettere capitali, probabilmente annerita e nascosta all'altezza dei primi anni del XX secolo.²⁶⁵ Al termine di questo primo intervento di restauro, l'opera venne ricollocata nel secondo altare di sinistra della navata centrale. Il secondo intervento di restauro, condotto nel 1967, invece, venne progettato dal soprintendente del Veneto e di Venezia Francesco Valcanover e affidato poi al restauratore padovano Antonio Lazzarin.²⁶⁶ Si ricordi che Antonio Lazzarin, nel 1965, restaurò anche il *Miracolo dello Schiavo* (1548).²⁶⁷ Una volta terminato l'intervento, la pala venne esibita alla mostra di dipinti restaurati che si tenne nella primavera del 1968

²⁶³ *Ivi*, p. 37.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 53.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 36. Nella ricerca da me condotta in merito a questo restauro, non sono riuscito a trovare alcun fascicolo, né ulteriori informazioni riguardo a questo restauro. Per maggiori informazioni sull'attività di Antonio Lazzarin ed, in particolare, sugli interventi di restauro da lui eseguiti nei confronti di alcune importanti opere del Robusti, si veda Guadagnini 2022.

²⁶⁷ Caputo 2012, p. 76.

presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.²⁶⁸

Nel 2004 l'opera venne esposta alla mostra curata da Vittorio Sgarbi, *Natura e Maniera. Le ceneri violette di Giorgione tra Tiziano e Caravaggio*, la quale si tenne tra l'autunno del 2004 e l'inverno del 2005 presso le sale di Palazzo Te a Mantova.²⁶⁹

La pala di Ognissanti, assieme all'opera *Comunione degli Apostoli* (fig. 57) (copia da Tintoretto dell'opera originale, realizzata nel 1574-75, per la chiesa di San Polo a Venezia) sono state oggetto di un convegno intitolato *Arte sacra ed Eucarestia in Tintoretto*, tenutosi il tre maggio 2019 presso il Museo Diocesano Belluno Feltre, in occasione del cinquecentesimo anniversario della morte del Robusti.²⁷⁰

3.2 Storia e descrizione della chiesa di Ognissanti a Feltre

La chiesa di Ognissanti di Feltre sorge nel Borgo Ruga (fig. 44), un importante quartiere dislocato al di fuori delle mura cittadine, denominato, un tempo, Borgo Venzolini. Le origini di tale zona, posta ad est della città, vengono ascritte al periodo altomedievale paleocristiano e vengono associate a funzioni di tipo cimiteriale.²⁷¹ In realtà, studi recenti condotti nel territorio in questione non hanno portato alla luce sufficienti e sicure testimonianze volte a confermare tale informazione.²⁷² Le origini della chiesa di Ognissanti, quindi, risultano perlopiù legate ad una dimensione ipotetica, in quanto non si hanno dati certi che possano attestarne l'effettivo anno di fondazione.²⁷³ Tra le diverse congetture, è utile ricordare quella formulata dall'architetto bellunese Adriano Alpago Novello (1932-2005). Lo studioso avrebbe stabilito una possibile sovrapposizione tra l'antico spazio dell'attuale sagrestia della chiesa (fig. 59) ed un sacello funebre di epoca paleocristiana, inquadrato in un complesso di edifici, che doveva essere dislocato in

²⁶⁸ Pallucchini 1969, p. 36.

²⁶⁹ Pedrocco 2004, p. 308.

²⁷⁰ Tale convegno, tenuto da don. Gianmatteo Caputo, direttore del Museo diocesano di Venezia, venne registrato ed è tutt'ora visualizzabile in differita in Museo Diocesano Belluno Feltre 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=wIVmnMRBLTM> ultimo accesso: aprile 2024.

²⁷¹ Conte 1990, p. 2.

²⁷² Fiorino 2008, p. 214.

²⁷³ Conte 1990, p. 2.

quella che, un tempo, costituiva la strada romana Claudia Augusta Altinate.²⁷⁴ Questa identificazione, ritenuta poi errata, venne proposta tenendo conto sia delle discrete dimensioni della struttura, nonché della presenza di semplici elementi strutturali. Tra questi, vennero presi in analisi due semplici capitelli presenti nell'ambiente in questione e facenti parte di una coppia di colonne realizzate con materiali sedimentari locali di color bianco (fig. 58). Il primo di questi è decorato con motivi vegetali che avvolgono una figura antropomorfa, mentre l'altro presenta un intreccio di elementi fitomorfi. Questi elementi hanno indotto ad affiancare, dal punto di vista temporale e stilistico, il presunto sacello con il tempietto longobardo di Cividale del Friuli, risalente all'VIII secolo. Studi successivi sono riusciti a dimostrare, invece, che tali elementi decorativi e strutturali presi in esame fossero, in realtà, dei materiali di riuso, databili stilisticamente in un periodo meglio accostabile al XI secolo.²⁷⁵

Molto più accertata è la presenza della chiesa nel periodo tardo gotico, soprattutto per la presenza di due finestrelle polilobate poste nella parete est della sacrestia. Da questo elemento è stato possibile ipotizzare che, in tale periodo, dovesse esserci stata una struttura precedente a quella attuale, avente una pianta quadrangolare, della quale ne rimane, unicamente, la parete nord-est della sacrestia. Proprio in prossimità di quest'ultima, al di sotto di uno strato carbonioso, sono state rinvenute venti monete argentee risalenti al XIII secolo. Tale scoperta lascia ipotizzare, quindi, che la struttura precedente potesse essere collocabile temporalmente a tale periodo.²⁷⁶

Ulteriori elementi, riferibili alla storia successiva della chiesa, provengono dal ritrovamento di due tombe all'interno del perimetro attuale dell'edificio e, in una in particolare, accanto alla salma deposta, sono state rinvenute delle altre monete databili in maniera sicura. Si trattava di una cospicua somma ammontante a quattro ducati genovesi e cinquanta monete della Repubblica di Venezia, risalenti, ambedue, alla metà del XV

²⁷⁴ Fiorino 2008, p. 215. La via Claudia Augusta Altinate era un'antica strada romana che collegava la Pianura Padana all'attuale Baviera, attraversando le Alpi. Essa collegava tra loro due importantissimi fiumi, quali il Po ed il Danubio. Per l'importante parallelismo soprariportato si consulti Alpagò Novello 1969, pp. 81-95. In tale saggio vengono prese in analisi, oltre alla sacrestia della chiesa di Ognissanti, anche una cappella di San Donato – Zumelle a Mel e la cappella inferiore del Castello di Zumelle, a Borgo Valbelluna, le quali, a detta dello studioso, presentano tratti architettonici riconducibili cronologicamente ai modelli paleocristiani di matrice bizantina.

²⁷⁵ Fiorino 2008, p. 215. Tale informazione è contenuta anche in Conte 1990, p. 3. Per maggiori informazioni sulle due colonne ed i relativi capitelli, si veda Rugo 1974, pp. 28-30. L'ipotesi che accostava cronologicamente la sacrestia di Ognissanti con il Tempietto di Cividale è stata smentita da una campagna di scavo eseguita, nel 2003, dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto.

²⁷⁶ Fiorino 2008, p. 216.

secolo.²⁷⁷

La torre campanaria (fig. 61) adiacente al presbiterio della chiesa, invece, viene datata tra il IX e X secolo, utilizzando come paradigma comparativo il confronto tra le finestre della cella e quelle presenti in Santa Maria della Croce a Pavia.²⁷⁸

Tra i documenti più importanti che hanno interessato la chiesa di Ognissanti, ricordiamo che, all'anno 1179, risale il primo diploma imperiale in cui viene menzionata. In tale atto, infatti, Federico Barbarossa conferma, al vescovo di Feltre Drudo, i privilegi di cui la chiesa beneficiava.²⁷⁹ In un altro documento, di cinque anni più tardo rispetto al primo, il pontefice Lucio III, rivolgendosi al medesimo vescovo, oltre a convalidare nuovamente tali prerogative, menziona «il dazio del mercato di Ognissanti»²⁸⁰ ed elenca i beni di proprietà, i possedimenti e le entrate monetarie spettanti alla struttura. Dai documenti risalenti all'XII secolo è possibile desumere che, all'altezza del 1142, non vi fosse ancora traccia della dogana di Ognissanti presso la città di Feltre. Questa testimonianza compare indirettamente in un atto rilasciato dalla chiesa all'imperatore Corrado III, nel quale, invece, veniva riportata la presenza attiva della dogana della città di Feltre e di quella dei Santi Vittore e Corona.²⁸¹

Altre testimonianze, ricavabili da documenti risalenti al secolo successivo, mostrano come la chiesa di Ognissanti avesse una vocazione di carattere assistenziale e ospedaliero, soprattutto nei confronti di viandanti, pellegrini e orfani. Questa particolare declinazione principiò, nella città di Feltre, proprio a partire dalla prima metà del XIII secolo e si affermò, a pieno titolo, al termine di esso.²⁸²

Nel 1208, in un documento oggi conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, dedicato al complesso di Ognissanti, è contenuto un contratto di compravendita per un podere riservato all' «ecclesia et ospital»²⁸³, mostrando chiaramente la predisposizione

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ivi*, pp. 216-217. Per maggiori informazioni sul parallelismo instaurato tra il campanile adiacente alla Chiesa di Ognissanti e Santa Maria della Croce di Pavia, si veda Salmi 1952, pp. 473-475.

²⁷⁹ *Ivi*, 217.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Conte 1990, p. 3.

²⁸² Iniziative di tipo assistenziale nella città di Feltre vengono ad essere ricondotte al primo ventennio del Duecento e venivano svolte in appositi rifugi. L'espansione del fenomeno, tuttavia avvenne al termine del XIII secolo e tale esito viene, perlopiù ricondotto alla fondazione dell'«Hospedal de la Scuola di Missier Sancto Vettoreto» presso la frazione feltrina di Anzù, da parte del nobile Fiobono de' Bovi. L'eco di tale iniziativa portò alla successiva fondazione dell'ospedale dei Battuti presso la chiesa di Santa Maria del Prato e di quello di San Lazzaro presso la chiesa di San Paolo. Per maggiori informazioni su tale argomento si consulti Biasuz 1958, p. 117.

²⁸³ Conte 1990, p. 4.

nosocomiale della struttura.²⁸⁴ Nello paragrafo precedente si è fatto riferimento, inoltre, ad un altro atto conservato nel medesimo fondo, ma databile ventisette anni dopo quest'ultimo, il quale riporta che, coloro i quali si occupavano della gestione del complesso, nonché di svolgere funzioni assistenziali, erano, unitamente, suore e frati.²⁸⁵ Un'interruzione delle funzioni ospedaliere la si ebbe in un lasso di tempo compreso tra il 1235, anno di redazione del documento citato sopra, e il 1356, anno in cui viene attestata la presenza dell'ordine dei frati agostiniani dediti alla gestione dell'intero complesso.²⁸⁶ Questa informazione risulta essere in accordo con quanto riporta Antonio Vecellio in *I conventi di Feltre* (1898), il quale ipotizzò che, nel 1420, « il Convento stesso sorgesse sullo scorcio del Secolo XVI, e propriamente qualche lustro prima che la città di Feltre si concedesse spontanea alla Repubblica Serenissima». ²⁸⁷ A partire da tale periodo, sino alla sua soppressione, il convento accumulò una cospicua ricchezza dovuta al cambiamento della tipologia di attività svolte dai confratelli agostiniani, le quali non avevano più una declinazione di tipo assistenziale, bensì, prevedevano l'accoglienza e l'istruzione nei confronti di giovani rampolli provenienti da facoltose famiglie.²⁸⁸

Nel 1487, ci fu un grande incendio che colpì la chiesa, metà del convento di Ognissanti e l'area limitrofa. Di questo evento ci viene data una testimonianza molto accurata da Vecellio, il quale, nel suo testo, raccontò che le fiamme si propagarono in maniera molto rapida, giungendo sino alla Porta Oria, per arrestarsi nei pressi delle mura.²⁸⁹ Quest'ultimo fatto venne ritenuto, dagli abitanti di Feltre, un vero e proprio miracolo ascrivibile a San Vittore, protettore della città, al quale, tramite preghiere e invocazioni, chiesero protezione al fine di riuscire a salvare Feltre da tale catastrofe. Lo studioso riporta, inoltre, che, nonostante la distruzione totale del soffitto ligneo, metà del convento venne risparmiato dalle fiamme grazie alle preghiere rivolte dai frati a Sant'Agostino,

²⁸⁴ Oltre a quanto contenuto presso l'Archivio di Stato di Venezia, riguardo alla chiesa e al convento di Ognissanti vi è un ulteriore fondo consultabile presso l'Archivio di Stato di Belluno. L'indice di quest'ultimo è consultabile anche online all'indirizzo: Bartolini 2007 <https://sias.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=421499&RicSez=complessi&RicFrmRicSemplice=OGNISSA.NTI&RicProgetto=as%2dbelluno&RicVM=ricercasemplice> ultimo accesso: aprile 2024.

²⁸⁵ Fiorino 2008, p. 217. Anche quest'ultimo atto vede come oggetto principe un terreno; tuttavia, non si tratta di un contratto di acquisto, bensì di un affitto congiunto della metà di quest'ultimo, situato nei pressi di Asolo, da parte di suore e frati. Tale informazione è presente anche in Conte 1990, p. 4.

²⁸⁶ Fiorino 2008, p. 217.

²⁸⁷ Vecellio 1898, p. 300; Cambruzzi 1873, p. 90.

²⁸⁸ Vecellio 1898, p. 303; Fiorino 2008, p. 218.

²⁸⁹ L'antica Porta Oria, oltre a costruire l'importante ingresso orientale di Feltre, accoglieva anche notevoli personalità della Serenissima Repubblica che si recavano in visita presso la città bellunese.

assegnandoli una funzione salvifica pari a quella ricoperta da San Vittore.²⁹⁰

Nel secolo seguente, altri due incendi colpirono il convento, a causa delle vicende derivate dalla guerra della Lega di Cambrai (1508-1516); il primo si verificò nell'agosto del 1509 ed il secondo a luglio dell'anno successivo.²⁹¹ In ambedue i casi, oltre ai danni prodotti dall'incendio, la chiesa di Ognissanti venne profanata per mano dei soldati tedeschi, con il conseguente massacro di tutti quei coraggiosi monaci che osarono opporsi a tale razzia. In particolare, il predicatore e teologo Girolamo Damino riuscì a preservare gran parte delle ricchezze e dei paramenti liturgici della chiesa e del convento, traslandoli e nascondendoli in un luogo sicuro.²⁹² Inoltre, sempre a quest'ultimo, venne attribuito il merito, nel 1510, di coordinare gli ingenti restauri e le ricostruzioni che interessarono il complesso, a seguito dei saccheggi subiti. Come riportato nel paragrafo precedente, saranno proprio questi lavori di sistemazione a permettere il trasferimento della sede della Scuola dei Notai di Feltre presso la chiesa di Ognissanti.²⁹³

Prima di procedere alla descrizione artistica della chiesa di Ognissanti, è utile ripercorrere, per sommi capi, gli eventi storici più importanti che la struttura vide sino alla sua soppressione, avvenuta, come accennato precedentemente, il 7 settembre 1768. Tra questi, ricordiamo che, nel 1562, il Capitolo Provinciale dell'ordine degli agostiniani trasferì presso Ognissanti la propria sede ufficiale. Questo evento incrementò l'importanza ricoperta dal convento; nonché comportò un aumento delle entrate fiscali provenienti non solo dalla sede stessa, ma anche dal Maggior Consiglio della città e da quelle nobili famiglie che annoveravano, tra i loro componenti, membri dell'ordine agostiniano.²⁹⁴

Nel suo testo, Antonio Vecellio, riferendosi al XVII secolo, non presenta eventi particolarmente rilevanti, ma menziona una serie di figure che si sono contraddistinte rispetto ad altre, oppure, che hanno avuto un contatto diretto con il convento di Ognissanti.²⁹⁵ Alcune notizie vengono riportate dallo studioso riguardo l'esiguo numero di membri che il convento di Ognissanti vantava nel XVIII secolo. Egli, infatti, indica che,

²⁹⁰ Vecellio 1898, pp. 303-304.

²⁹¹ *Ivi*, pp. 304-306; Fiorino 2008, p. 218. Tale informazione viene riportata anche in Conte 1990, p. 7. In questa sanguinosa guerra, saranno i contingenti tedeschi del Sacro Romano Impero ad essere i maggiori responsabili delle razzie compiute.

²⁹² Vecellio 1898 pp. 305-306.

²⁹³ Fiorino 2008, p. 218

²⁹⁴ Vecellio 1898, pp. 317-318; Fiorino 2008, p. 219.

²⁹⁵ Vecellio 1898, pp. 318-324; Fiorino 2008, p. 219.

in tale periodo, ci fossero solo dieci confratelli, provenienti, perlopiù, da famiglie locali; nonché, sostiene che la struttura godeva di un'entrata di mille ducati e che fosse economicamente sostenuta dai nobili feltrini e dal Maggior Consiglio.²⁹⁶ Tale informazione viene confermata dalla minuziosa relazione datata 15 maggio 1702 che Vincenzo da Rivà, rettore di Feltre, inviò al Senato veneziano.²⁹⁷

Arrivando ora ad informazioni a noi già note dal precedente paragrafo, ricordiamo, oltre al 1768, anno di soppressione della struttura, anche il 1775, ovvero, l'anno di acquisto della stessa da parte dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato con la conseguente trasformazione della stessa, al fine di perseguire la nuova vocazione sociale e ospedaliera alla quale venne destinata.²⁹⁸ Questi lavori, iniziati sul sorgere del XVIII secolo, proseguirono, in maniera intermittente, per tutto il corso dell'XIX secolo ed interessarono sia la chiesa che il convento.²⁹⁹

Gli ultimi interventi sulla struttura principiarono negli anni settanta del secolo scorso e furono orientati alla preservazione della struttura, la quale versava in condizioni alquanto precarie. Il progetto definitivo fu quello dell'architetto Francesco Doglioni e venne approvato solo nel 1991 sotto la coordinazione della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Veneto Orientale. Teatro di tali restauri fu, nuovamente, il campanile, fortemente lesionato in tutta la sua struttura verticale, nonché le coperture risalenti al periodo immediatamente successivo all'incendio avvenuto nella prima decade del Cinquecento.³⁰⁰ Per concludere, gli ultimi interventi sulla struttura vennero eseguiti, a tre riprese, tra il 1994 e il 1997, su richiesta esplicita da parte dell'U.L.S.S. di Feltre e condotti sotto l'egida della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Veneto Orientale, come riportato nel paragrafo precedente. I provvedimenti adottati interessarono il rafforzamento della struttura della

²⁹⁶ Vecellio 1898, pp. 325-326.

²⁹⁷ Centa 2018, p. 81.

²⁹⁸ Tra questi interventi, ricordiamo che, nel 1782, vennero avviati gli interventi strutturali che interessarono il campanile, eseguiti sotto l'egida di Vettor De Nato di Arten, descritti minuziosamente in *La progettata demolizione dell'antico campanile di Ognissanti*, redatto da Giuseppe Biasuz, nel 1995. Si veda, quindi, Biasuz 1995, pp. 13-16.

²⁹⁹ Una panoramica di tali interventi volti all'adattamento della struttura alla nuova funzione ricoperta, viene offerta dalla *Relazione storica sulla chiesa di Ognissanti*. Importante è ricordare che i progetti degli interventi principiarono nel 1824, ma solo nel 1837 venne approvato quello dell'ingegner De Bosio, il quale portò al collaudo definitivo dell'intervento nel 1841. Ricordiamo anche i rimaneggiamenti della struttura risalenti al 1893, i quali, su progetto dell'ingegner Norcen, riguardarono la costruzione di padiglioni e locali di servizio, tra cui una lavanderia a vapore, snaturando e ampliando definitivamente, la struttura originaria.

³⁰⁰ Per maggiori dettagli sull'intervento novecentesco del campanile, si veda l'accurata e tecnica spiegazione fornita da Fernando Fiorino in Fiorino 2008, pp. 220-221.

volta della sagrestia, la quale versava in un preoccupante stato strutturale e vennero descritti con minuzia tecnica da Fernando Fiorino nel capitolo dedicato alla chiesa e al convento di Ognissanti, presente nel volume *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese. Feltre e Territorio* (2008).³⁰¹

Attualmente, la facciata della chiesa a doppio spiovente (fig. 60) risulta perlopiù spoglia a causa dei numerosi rimaneggiamenti a cui è stata sottoposta attraverso i secoli. Nonostante questo, è ancora possibile osservare alcune tracce degli affreschi esterni che la decoravano; infatti, si possono intravedere «fasce di finto bugnato nella parte bassa e fasce bicrome in quella alta».³⁰² Questi affreschi, fino al XVI secolo, dovevano esibire temi non religiosi, ma, probabilmente, desunti dalla mitologia pagana, i quali vennero completamente rifatti su richiesta del Beato Bernardino Tomitano, in seguito alle spiacevoli vicende causate dagli incendi coevi.³⁰³ Il modesto rosone che caratterizza la facciata è stato leggermente spostato rispetto alla sua originaria collocazione ed intercala due lunghe e strette finestre, le quali, inizialmente, dovevano avere una terminazione arcuata. Molto più tardo è, invece, il portale centrale della chiesa, il quale risale al IX secolo; inoltre, molto suggestivo risulta il sarcofago in pietra calcarea che venne murato alla sinistra di quest'ultimo. Questo monumento funebre, sorretto da una coppia di mensole e sormontato da un'edicola lapidea, risale al XVI secolo ed apparteneva a Rainone Rainoni, il quale proveniva da una nobile famiglia feltrina e venne insignito del titolo di vicario dell'imperatore Lotario.³⁰⁴ Vecellio riporta che: «il sarcofago è pregevole nei riguardi dell'arte e dell'archeologia; ed è evidente che non uscì tutto da un solo scultore, poiché esso è formato anche di frammenti che risalgono ai tempi che precedettero alle irruzioni dei popoli barbari».³⁰⁵ Sappiamo, per certo, che tale cenotafio venne restaurato il secolo scorso dall'architetto Alpago Novello, il quale lo ricoprì con delle lastre in pietra.³⁰⁶

Dal punto di vista strutturale, la chiesa presenta una semplice ma ampia aula ad una sola navata, la quale misura tredici metri di larghezza, venticinque metri e mezzo di lunghezza

³⁰¹ Fiorino 2008, p. 221.

³⁰² *Ivi*, p. 220.

³⁰³ *Ivi*, p. 218

³⁰⁴ Diocesi di Feltre 1964, p. 20; Fiorino 2008, p. 218; Vecellio 1898 pp. 310-311. Per maggiori informazioni sul sarcofago e sulla famiglia Rainoni si veda Gaggia 1936 a, pp. 707-746.

³⁰⁵ Vecellio 1898, p. 311.

³⁰⁶ Diocesi di Feltre 1964, p. 20; Fiorino 2008, p. 220.

e quasi quindici metri di altezza.³⁰⁷ Il soffitto presenta delle capriate lignee risalenti al quindicesimo secolo, mentre l'abside, posta in una posizione sopraelevata e raggiungibile grazie ad una scalinata, presenta tre altari, inquadrati in nicchie. L'altare centrale o altare maggiore, risalente al XVIII, è realizzato in marmo policromo; tuttavia, la predella originale è stata sostituita con una in legno.³⁰⁸ Su di esso, fino al 1937, doveva trovarsi *Madonna con Bambino, Sant'Agostino, Santa Monica, tutti i Santi e la Trinità* (anni trenta del Cinquecento) attribuita a Vittore Belliniano.³⁰⁹ L'altare maggiore ospita, inoltre, un prezioso tabernacolo (fig. 62), anch'esso in marmo, risalente al primo ventennio del Settecento, il quale presenta: una coppia di putti che si ergono in ambedue i lati, la colomba dello Spirito Santo che campeggia al centro, nonché una decorazione a motivi vegetali intervallati da cherubini.³¹⁰ Nella calotta posta dietro l'altare, oltre agli imponenti stalli lignei della seconda metà del XVII secolo, vi è un affresco seicentesco, ascrivito al pittore Marco Da Mel, raffigurante *La Deposizione di Cristo* (fig. 64), il quale fu riportato alla luce nel 1941 in pessime condizioni conservative, a causa delle corpose lacune che presentava la superficie dello stesso.³¹¹ Il pittore, inoltre, è stato sepolto proprio nella chiesa di Ognissanti, come testimoniato da un'apposita lapide in laterizio posta nella parete perimetrale destra dell'edificio.³¹²

Nel presbiterio, inoltre, vi sono altri due altari in legno: quello di sinistra, rivolgendo le spalle alla porta di ingresso, presentava il crocefisso ligneo del frate agostiniano Andrea Sandi (fig. 65) (seconda metà del Seicento) e, dietro allo stesso, vi era il dipinto di Paolo Pozzo raffigurante *Santa Caterina e San Carlo Borromeo* (fig. 65) (prima metà del Seicento).³¹³

³⁰⁷ Tali misure vengono riportate in Fiorino 2008, p. 220.

³⁰⁸ Per maggiori informazioni sull'altare ed i materiali di cui era costituito si consulti Magani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071612> ultimo accesso: aprile 2024.

³⁰⁹ Per questa importante opera si veda l'apposita scheda in Ericani 1994, pp. 246-251, nella quale è presente una minuziosa descrizione tecnica degli interventi di restauro che l'opera ha visto nel 1984 e nel 1993-1994. Molto interessante risulta anche la scheda dell'opera realizzata da Tiziana Conte in Conte 1998, p. 99. In quest'ultima, oltre alla descrizione della pala, viene instaurato un parallelismo tra tale opera e l'*Assunta* dei Frari di Tiziano (1516); nonché, vengono evidenziate le influenze artistiche derivanti dal bresciano Alessandro Bonvicino detto il Moretto e da Giovanni Bellini, proponendo, così, l'autografia dell'opera ad un collaboratore di quest'ultimo, ovvero, Vittore Belliniano.

³¹⁰ Per maggiori informazioni sul tabernacolo si veda Mangani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071613> ultimo accesso: aprile 2024. In Diocesi di Feltre 1964, p. 20, tuttavia, l'oggetto liturgico viene datato al Seicento.

³¹¹ Tale informazione è presente in Diocesi di Feltre 1964, p. 20; Conte 1990 a, p. 2.

³¹² Fiorino 2008, p. 219. Per la lapide di Marco Da Mel si veda Mangani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071622> ultimo accesso: aprile 2024.

³¹³ Diocesi di Feltre 1964, p. 20. Tale informazione è presente anche in Conte 1990 a, p. 2.

Il crocefisso è oggi conservato presso il deposito dell'ex ospedale civile di Feltre e venne restaurato nel 2005 con fondi ministeriali.³¹⁴

L'altro altare, posto alla destra del presbiterio, ospitava il dipinto di Agostino Ridolfi, raffigurante la *Santissima Trinità con i santi Tommaso da Villanova, Chiara da Montefalco e Rita da Cascia* (fig. 66), ascrivibile ad un largo periodo cronologico, inquadrabile tra gli anni settanta del Seicento e il primo trentennio del Settecento.³¹⁵

Disposti a coppie, lungo lati delle pareti della navata, vi sono quattro altari. Il primo di sinistra risale al secolo scorso, è realizzato in legno, ma sostituisce un probabile altare marmoreo seicentesco. Questa informazione può essere desunta dalla presenza della predella originaria in materiale lapideo, nonché di una lapide che riporta la data 1676, la quale potrebbe essere la medesima a cui doveva risalire l'altare originario.³¹⁶ Su di esso, doveva essere collocata la tela, della prima metà del 1900, eseguita da Carlo Dossena, ma commissionata dal vicario generale Attilio Minella, la quale raffigurava *Santa Bartolomea Capitano di Lovere e santa Vincenza Gerosa* (fig. 67). Queste ultime erano due importanti sante contemporanee dedite ad attività assistenzialistiche ed ospedaliere che furono canonizzate nel 1950. Inoltre, entrambe vengono considerate le fondatrici dell'ordine delle suore di Carità, dette anche di Maria Bambina.³¹⁷

Prima del 1950, in questo altare, secondo quanto riporta la pianta della chiesa di

Per informazioni sul crocefisso sopramenzionato si veda Carboni 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071635> ultimo accesso: aprile 2024. Nel sito viene anche descritta la problematica attribuzione a Fra Andrea Sandi di cui Giuseppe Biasuz si occupò nel ventennio 1948 – 1988. Il crocefisso di Ognissanti viene accuratamente spiegato anche in Majoli 2008, p. 124. In tale testo, tuttavia, l'autografia dell'opera non viene attribuita all'agostiniano Sandi, bensì ad uno scultore oltremontano, probabilmente Seifer. Per maggiori informazioni sul dipinto di Dal Pozzo, invece, si veda l'apposita scheda nel Catalogo dei Beni Culturali al sito Carboni 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071634-0> ultimo accesso: aprile 2024.

³¹⁴ Majoli 2008, p. 125.

³¹⁵ Conte 1990 a, p. 2. Informazione contenuta anche in Diocesi di Feltre 1964, p. 20. Per maggiori informazioni sul dipinto di Ridolfi si veda Carboni 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071632> ultimo accesso: aprile 2024.

³¹⁶ Per maggiori informazioni sull'altare si veda Magani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071605> ultimo accesso: aprile 2024.

³¹⁷ Diocesi di Feltre 1964, p. 20. Per maggiori informazioni sull'opera si veda anche Magani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071639> ultimo accesso: aprile 2024. La posizione dell'opera, riportata nell'apposita scheda nel Catalogo dei Beni Culturali, corrisponde anche con quanto viene riportato nelle *Ricerche storiche sulla Chiesa di Ognissanti*, facenti parte della *Relazione storica* della stessa. Inoltre, dalle uniche due foto reperibili della navata interna della chiesa, risulta chiaramente visibile che l'altare tripartito sia, rivolgendo le spalle alla porta d'ingresso, a destra della stessa. In seguito, infatti, riporterò la presenza di due tavole, ciascuna della quali era posta in un lato dello scomparto centrale, ovvero, quello ospitante la pala del Dossena.

Ognissanti, doveva trovarsi una statua lignea raffigurante *San Giuseppe*.³¹⁸ Nello scomparto laterale sinistro dell'altare, tra due colonne, si trovava un dipinto mal conservato raffigurante *Sant'Antonio*, risalente agli anni novanta del Novecento ed attribuito da Giovanni D'Antona.³¹⁹ Nello scomparto laterale destro, sempre tra due colonne, doveva trovarsi, invece, un dipinto con *San Bonaventura*; tuttavia, non si possiedono altre informazioni a riguardo.³²⁰

Il primo altare della parete di destra, fino al 1976, ospitava una statua lignea dell'altezza di un metro e venti centimetri, firmata da Giacomo Piazzetta, intitolata *Madonna del Rosario* (fig. 68) (anni ottanta del Seicento) ed oggi conservata presso il Museo Diocesano di Belluno Feltre. Tale scultura lignea venne commissionata dal conte feltrino Giovanni Bellati e rappresenta la Vergine con in braccio il Bambino, sorretta da una coltre di nubi e da due cherubini.³²¹ A partire dal 1976, questo altare ospitò la pala *Madonna Assunta tra i Santi Pietro e Paolo*, detta anche *Madonna della cintura* (fig. 69). Tale opera venne eseguita da Paolo Pozzo nel 1645 per la Chiesetta feltrina di San Paolo e converse presso la chiesa di Ognissanti dopo essere stata restaurata.³²²

Uno dei maggiori capolavori della chiesa di Ognissanti è, sicuramente, l'affresco con *Apparizione di Cristo tra Santa Lucia e Sant'Antonio Abate* (fig. 70), eseguito nel 1522 da Lorenzo Luzzo detto il Morto da Feltre.³²³ Esso si trova nella parete di fondo della sacrestia, la quale venne ristrutturata negli anni trenta del Cinquecento dagli Agostiniani, snaturandone, così, il suo originario aspetto medievale. Tale ambiente, inoltre, venne arredato, alla fine del Seicento, con un prezioso mobilio ligneo costituito da dossali, armadi, panche ed una cassetiera, tutti decorati con delfini e figure zoomorfe.³²⁴

³¹⁸ Conte 1990 a, p. 6.

³¹⁹ Per maggiori informazioni sull'opera si veda Magani 1989 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071638> ultimo accesso: aprile 2024. Tale informazione è presente anche in Conte 1990 a, p. 6.

³²⁰ Tale informazione è stata ricavata dalla pianta della chiesa di Ognissanti, inviatami dall'Ufficio Tecnico del Comune di Feltre. Essa è presente in Conte 1990 a, p. 6.

³²¹ Majoli 2008, p. 131. Per maggiori info si veda anche Conte 2018, p. 118.

La posizione di tale statua, secondo quanto riportato in Conte 1990 a, pp. 6, 10, venne confermata dalle suore del Convento. Inoltre, sempre in tale documento viene offerta un'accurata descrizione della statua lignea. Per maggiori informazioni sull'opera si veda l'apposita scheda virtuale in Carboni 1990 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071597> ultimo accesso: aprile 2024.

³²² Conte 1990 a, p. 11.

³²³ Fiorino 2008, p. 221; Conte 1998, pp. 97-98.

³²⁴ *Ivi*, pp. 221-222. In tale testo vengono approfonditamente trattati i restauri che la sacrestia ed il mobilio annesso ad essa hanno subito alla fine del secolo scorso. Inoltre, per maggiori informazioni sul mobilio della sacrestia, si veda Carboni 1989

L'affresco del Morto da Feltre risulta particolarmente importante, in quanto, è in grado di restituire un semplice, nonché illusionistico aspetto prospettico con effetti pittorici desunti sia dall'ambito veneto, ma anche dalla pittura di Raffaello Sanzio e Sebastiano dal Piombo.³²⁵ Lo spunto artistico locale è ravvisabile, soprattutto, nella figura di Sant'Antonio abate, il quale risulta, perlopiù, desunto dalla celeberrima xilografia tizianesca rappresentate il *Trionfo di Cristo* o il *Trionfo della Fede* (1508: intaglio dei legni e 1545 circa: tiratura) oggi conservata alla Bibliothèque nationale de France.³²⁶ I riferimenti alla cultura classica romana si rilevano, invece, nella figura di Santa Lucia, nonché nella vivace ricerca luministica di cui la scena viene permeata, come sottolineato da Claut:

Nel 1522, dopo una probabile esperienza romana per vedervi l'opera di Raffaello e di Sebastiano Luciani, il pittore feltrino data l'opera sua più nota che è l'affresco nella sacrestia della Chiesa conventuale degli agostiniani di Ognissanti dove è dipinto Cristo risorto fra Sant'Antonio Abate e Santa Lucia. L'affresco vive dell'emozionante contrasto tra il Cristo che si materializza nel bagliore accecante di un giorno pieno di luce e la consistenza petrigna del vecchio accigliato con la giovane donna fiorente dentro le pieghe falcate del mantello dorato, ritagliati nelle tenui ombre del piano.³²⁷

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071627-0> ultimo accesso: aprile 2024.

³²⁵ Conte 1998, pp. 98-99; Ericani 1994, p. 365. In Ericani 1994, p. 365 viene riscontrata una particolare somiglianza tra le volumetrie di Santa Lucia del Luzzo con quelle presenti nella pala di *San Crisostomo*, eseguita, nel 1511, da Sebastiano dal Piombo e conservata presso la chiesa di San Giovanni Crisostomo a Venezia. Riguardo quest'ultima importante opera si veda Pattanaro 1993, pp. 353-354. Riguardo l'affresco e la figura del Luzzo si veda anche Gaggia 1936, pp. 753-757.

³²⁶ Originariamente, tale xilografia risultava divisa in dieci blocchi; tuttavia, attualmente, questi sono stati uniti a coppia, in maniera tale da formare cinque fogli. Per maggiori informazioni sull'opera si veda Mazzotta 2023, pp. 124-135.

³²⁷ Claut 2008, p. 98. Tali influenze vengono sottolineate anche in Diocesi di Feltre, 1964, p. 20, in cui viene riportato che: «nella sacrestia, dotata di antichi e artistici armadi, vi è l'affresco della *Trasfigurazione* giudicato il capolavoro del Morto: bellissima la figura del Cristo, degna del pennello di Sanzio».

3.3 *La pala di Feltre: problemi di attribuzione e di cronologia*

Veniamo ora a una descrizione più dettagliata delle componenti stilistiche e iconografiche relative alla pala, in relazione ai problemi attributivi e cronologici che sono stati indicati in apertura. Partiamo, dunque dalla figura di San Nicola di Bari (fig. 73), che appare in sontuosi abiti vescovili, costituiti da un piviale rosso dalle bordature laminate in oro, decorate con figure antropomorfe e motivi vegetali. Le estremità di tale paramento liturgico vengono tenute assieme da un prezioso fermaglio aureo dalla forma poligonale, il quale risulta adornato, ai margini, da quattro borchie circolari e, nella parte centrale, da un rubino incastonato su un montante d'oro quadrilobato (fig. 77). Sotto al piviale, il santo indossa un lungo rocchetto bianco³²⁸, le cui sfumature tendono al grigio nelle zone in ombra; inoltre, le mani di quest'ultimo sono ricoperte da delle chiroteche aventi un colore più scuro rispetto alla veste.³²⁹ La composizione presenta altri elementi iconografici che sottolineano la carica vescovile da lui ricoperta: il pastorale dall'estremità in oro ricurva e decorata con motivi fitomorfi, la mitra³³⁰ sostenuta da una coppia di angeli colti nell'atto di cingergli il capo.³³¹

Nella figura di San Nicola, Tintoretto rispetta letteralmente la tradizione iconografica, illustrando tutti gli attributi del caso; inoltre, egli conferisce all'episcopo una posa inarcata e protesa in avanti, cogliendolo in una sorta di profonda meditazione sul libro aperto che tiene nella mano destra.³³² Il santo, quindi, non sembra accorgersi dell'apparizione divina in corso al di sopra di esso.³³³ Le tre sfere d'oro adiacenti ai piedi di quest'ultimo (fig. 78) rappresentano, per antonomasia, l'attributo identificativo della figura di San Nicola e fanno riferimento ad un episodio di carità da lui compiuto, prima di essere insignito della carica vescovile, nei confronti di tre giovani fanciulle. La vicenda fa riferimento ad un ausilio economico offerto dal santo nei confronti di una famiglia nobile caduta in miseria,

³²⁸ Il rocchetto è la veste di color bianco indossata dal sacerdote celebrante, ma anche dai ministranti e da tutti coloro che officiano nella liturgia cattolica. Esso possiede delle lunghe dimensioni in grado di ricoprire, chi lo indossa, dalle spalle alle caviglie.

³²⁹ Le chiroteche sono dei particolari guanti dalle lunghe dimensioni, spesso decorati ed ornati, che possono essere indossati dai vescovi, dai cardinali e dal pontefice, in determinate circostanze.

³³⁰ La mitra è un copricapo alto e rigido, formato da due pentagoni dalle forme irregolari e appiattite, aventi ambedue i lati arcuati e appuntiti nella parte sommitale. Questo particolare paramento liturgico è atto a decantare la prestigiosa carica vescovile ricoperta da un prelado.

³³¹ Pallucchini 1969, p. 36. In Claut 2008, p. 103, invece, viene riportato che la coppia di putti alati stia prelevando la tiara dal capo di San Nicola.

³³² Claut 2008, p. 103; Rossi 1982, p. 146.

³³³ Claut 2008, p. 103.

all'interno della quale, il padre di famiglia, al fine sopperire alla mancanza di denaro, decise di avviare le sue tre figlie verso la strada della prostituzione. L'aiuto provvidenziale si concretizzò mediante la furtiva consegna, da parte del santo, di tre sfere d'oro alla famiglia caduta in miseria; così facendo, le fanciulle disposero di una rigogliosa dote matrimoniale e si poterono sposare in maniera dignitosa.³³⁴

San Vittore (fig. 72), invece, rivolge lo sguardo verso la Vergine e viene rappresentato in un precario equilibrio; egli, infatti, piegando di poco le ginocchia, sembra indietreggiare leggermente con il busto, compiendo un movimento aggraziato, opposto a quello di San Nicola.³³⁵ Una frase riassuntiva delle peculiari posizioni assunte dai due santi ci viene proposta da Sergio Claut, il quale afferma che «I due patroni sembrano ridestarsi da sonnolente e improbabili positure».³³⁶

Dal punto di vista agiografico, ricordiamo che San Vittore era un soldato di origine nordafricana che si spostò a Milano, in quanto arruolato nell'esercito dell'imperatore Massimiano. Fu proprio in tale città che il futuro santo si convertì al cristianesimo. Tuttavia, nel corso delle persecuzioni cristiane compiute durante il regno dell'imperatore Diocleziano, Vittore, assieme ad altri due soldati, decisero di mantenere la loro fede e di non convertirsi al paganesimo. Questo fatto comportò loro un atroce martirio che si concluse con la decapitazione. Jacopo Tintoretto, nella pala, rappresenta il santo guerriero abbigliato in maniera assai elegante; egli, infatti, indossa una veste gialla chiusa da borchie d'oro e bordata, all'altezza delle ginocchia, con frange d'argento. Evidenti sono anche il mantello di color azzurro, broccato con fili d'oro; nonché le lunghe calze di color rosso terminanti con scarpe dorate, le quali vengono impreziosite, a loro volta, da una decorazione nella parte dello sperone. Sotto la veste, San Vittore indossa una maglia di ferro che risulta visibile nella parte del collo.³³⁷ Inoltre, è possibile notare la presenza di una spada inserita all'interno di un fodero e di un grande gonfalone di color rosso, chiuso e stretto dalla mano destra (fig. 79). Nel vessillo è impresso lo stemma della città di Feltre,

³³⁴ Tale informazione è desunta dalla *Legenda Aurea di Jacopo Da Varazze* (compilata dal 1260 al 1298) presente in Vitale, Vitale 1995, pp. 26-27. Si veda anche Conte 1998, pp. 100-101; Giorgi 2002, p. 282. Il Museo Diocesano di Belluno Feltre propone, tramite la scansione di un codice QR, un'audioguida che rimanda al sito IZI.TRAVEL, nella quale vengono presentati, in maniera accattivante, i due santi protagonisti della pala. Tale audioguida è riproducibile in Museo Diocesano Belluno Feltre 2018 <https://izi.travel/it/browse/e9aa4a01-163b-41c4-9cf8-46cfe7a7efb0?lang=it> ultimo accesso: aprile 2024.

³³⁵ Pedrocco 2004, p. 308; Rossi 1982 p. 146; Claut 2008, p. 103; Claut 1998, p. 717.

³³⁶ Claut 1998, p. 717; Claut 2008, p. 103.

³³⁷ Claut 2008, p. 103.

ovvero, il castello di Alboino, del quale sono visibili soltanto il corpo centrale con la torre maggiore e la torretta laterale di destra.³³⁸

Rodolfo Pallucchini rimase molto colpito dalla peculiare e vivace reinterpretazione cromatica che il pittore fu in grado di conferire alle vesti di San Vittore, affermando che il giallo della veste viene ad essere tradotto come un giallo oro «che risalta manieristicamente»³³⁹ in rapporto allo stendardo rosso, avente la tonalità della lacca di garanza, e al manto «azzurro cupo».³⁴⁰ Inoltre, la peculiare scelta dei colori per i costumi dei due santi sembra essere determinata dalla volontà di creare un rapporto ed uno scambio cromatico tra le tonalità dell'oro e dell'argento. Pallucchini paragonò la figura di San Vittore a quella del San Demetrio presente nella già citata pala raffigurante *San Demetrio martire adorato da Zuan Pietro Ghisi in veste di devoto*, che lo studioso riteneva autografa.³⁴¹ Egli, infatti, evidenziò delle affinità stilistiche, soprattutto nella resa cromatica delle vesti tra i due santi, ma anche nel paesaggio retrostante.³⁴² Tuttavia, alla luce della revisione critica che ha interessato il catalogo del Robusti, l'opera veneziana venne espunta dal catalogo del pittore, e ascritta al Galizzi, come ampiamente spiegato nel capitolo precedente. Il confronto proposto da Pallucchini, quindi, non può essere più considerato valido, in quanto risulta evidente la differenza tra la maniera più abbreviata del bergamasco e quella più raffinata del Robusti.

Un ulteriore elemento che contribuisce, per contrasto, ad accreditare l'ipotesi di autografia della pala feltrina è il «gustoso»³⁴³ e naturalistico brano pittorico del cimiero piumato, adiacente ai piedi di San Vittore, il quale venne realizzato tramite una singolare delicatezza nell'accostamento del rosa e dell'azzurro. Quest'ultimo è inserito alla sommità di un elmo della tipologia morione, il quale, assieme all'armatura posta al di sotto di esso, è atto a sottolineare la professione militare del personaggio (fig. 80).³⁴⁴

Le opposte pose assunte dai due santi sembrano creare una sorta di sipario, oltre il quale, il pittore, tramite delle pennellate molto veloci, squaderna in profondità un malinconico paesaggio dalle luci fredde, caratterizzato da una spontanea vegetazione e sormontato da

³³⁸ Pallucchini 1969, p. 36.

³³⁹ Pallucchini 1969, p. 38

³⁴⁰ *Ibidem*. La lacca di garanza, oltre ad essere un pigmento pittorico, è anche una tonalità molto intensa di rosso.

³⁴¹ Pallucchini 1969, p. 38.

³⁴² Pallucchini 1969, p. 38; Rossi 1982, p. 146; Pedrocco 2004, p. 308.

³⁴³ Pallucchini 1969, p. 38.

³⁴⁴ Rossi 1982, p. 146.

nubi scure (fig. 93). Pallucchini, infatti, lo definì «freddo e velato [...] con le alberature evocate con una pennellata lieve ed incalzante»³⁴⁵.

Nella parte superiore della pala, invece, avviene l'apparizione della Madonna con il Bambino, la quale, contornata da un'aura di luce dorata, è posta in gloria al di sopra della coltre di nuvole (fig. 81).³⁴⁶ Questa indossa un velo bianco ed una veste di color rosso scuro che viene a schiarirsi, in alcune zone, grazie all'incidenza della luce; inoltre, è ben visibile il manto azzurro scuro che viene a ripiegarsi su sé stesso, ricoprendo, così, le ginocchia della Vergine, nelle quali, avvolto da un panno bianco, è steso il Bambino (fig. 82). La probabile sovrapposizione semantica tra tale tessuto e la Sacra Sindone, con la quale sarebbe stato avvolto il corpo di Cristo in vista della successiva deposizione nel sepolcro, potrebbe essere testimoniata dal gesto benedicente che il bambino rivolge all'angelo ripreso in posizione scorciata, il quale, spalancando le braccia, emulerebbe una sorta di croce (fig. 85).³⁴⁷

Molto evidenti sono, inoltre, le espressioni pervase di soffusa malinconia riscontrabili, oltre che nella Vergine e nel Bambino, anche nei quattro serafini della parte superiore e nei sei putti alati del registro centrale. Questa forma di predisposizione emotiva è dovuta alla ricezione, da parte della Vergine, della profezia di Simeone il Vecchio, il quale avrebbe annunciato la partecipazione della stessa alle dolorose vicende della passione del figlio Gesù.³⁴⁸ Si prenda in analisi, ora, il gruppo dei sei angioletti colti in vivaci gesti. Oltre al putto che, spalancando le braccia, emula una sorta di croce e ai due putti con il capo chinato che si accingono a sostenere la mitra di San Nicola, ve ne sono altri due, posti nella parte superiore della pala, che si sporgono a mezzo busto e osservano il figlio disteso nel grembo della madre (fig. 83). Inoltre, è possibile notare un'altra coppia colta nell'atto di stringere il panno bianco sul quale è avvolto il Bambino. Molto particolare è l'angelo posto alla sinistra della Vergine, il quale, compiendo un gesto di tenerezza, si accascia dolcemente ai piedi di Gesù (fig. 84).

La collocazione spaziale dei putti alati non risulta casuale, in quanto, essi vengono

³⁴⁵ Pallucchini 1969, pp. 36, 38.

³⁴⁶ Pallucchini 1969, p. 38; Rossi 1982, p. 146; Claut 2008, p. 103.

³⁴⁷ Tale informazione viene riportata nel cartellino esplicativo dell'opera, presente nel museo; nonché, viene ribadita in un contributo virtuale fornito da Mons. Giacomo Mazzorana, direttore del Museo Diocesano Belluno Feltre. Quest'ultimo è consultabile in Museo Diocesano Belluno Feltre 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=coqS0JVKW3U> ultimo accesso: aprile 2024.

³⁴⁸ Anche quest'ultima informazione viene riportata nel cartellino esplicativo dell'opera, presente nel museo.

disposti al fine di creare una sorta di catena che si svolge in diagonale, da sinistra a destra della composizione, e di cui il corpo del Bambino funge da legante. Si tratta di un anticipo delle soluzioni più monumentali e affollate che l'artista metterà in opera, poco dopo, nell'*Assunzione della Vergine* (1553-1556) oggi conservata presso Obere Pfarrkirche di Bamberg (fig. 86) e nell'*Assunzione della Vergine* (fig. 87) (1554-1555), oggi conservata presso la chiesa dei Gesuiti di Venezia ed in molte altre opere della piena maturità.³⁴⁹

Nella pala feltrina è ravvisabile, inoltre, il carattere tradizionale della composizione piramidale, la quale risultava assai consona alla richiesta di una committenza di Terraferma. La stessa tipologia di composizione era messa in pratica, per esempio, da Jacopo Bassano nelle pale degli anni quaranta.³⁵⁰ In questo caso, tuttavia, Tintoretto sviluppa il tema della sacra conversazione attraverso una concezione aerea dello spazio, che si apre su uno squarcio di paese circoscritto entro una sorta di triangolo rovesciato, il quale crea una suggestiva e tutt'altro che scontata profondità alla scena.

Come già rilevato dalla critica, dal punto di vista stilistico è possibile osservare una dicotomia tra il registro superiore della pala e il registro inferiore, caratterizzato dall'apertura sul paesaggio. La parte inferiore della pala, infatti, presenta una pittura molto analitica e naturalistica, i cui toni vengono ad essere variati, in maniera delicata, dall'incidenza della luce che proviene, in maniera assolutamente insolita, dall'apertura su paesaggio. Questo particolare *modus operandi* è tipico del periodo giovanile del Robusti, il quale opera una sorta di rinnovamento, da un lato, delle soluzioni di Tiziano Vecellio e, dall'altro, di quelle di Bonifacio Veronese. Si veda, ad esempio, il dettaglio della barba di san Nicola che presenta «una materia pittorica tizianesca, ma più fluida e corsiva»³⁵¹; inoltre, «la pittura è ancora preziosissima nelle candide trine, nei velluti bordati d'oro, nei metalli rutilanti, condotta con quella precisione e sensibilità che erano state i canoni della

³⁴⁹ Per maggiori informazioni sull'opera di Bamberg si veda Rossi 1982, p. 167. In Rossi 1982, p. 168, vi è, invece, la descrizione dell'opera di Venezia.

³⁵⁰ Si vedano, ad esempio, le pale eseguite da Jacopo Bassano nel territorio bellunese. La prima è *Madonna in trono tra i santi Martino ed Antonio Abate* eseguita tra il 1542-43 per la chiesa parrocchiale di Rasai, oggi conservata alla Alte Pinakothek di Monaco. La seconda, invece, è *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giacomo Maggiore e Giovanni Battista*, eseguita nel 1548 per la chiesa parrocchiale di Tomo (Feltre) ed oggi conservata presso il medesimo museo della precedente. Per maggiori informazioni sulla prima delle due opere si vedano: Humfrey 1999, p. 1132; Ballarin 1967, p. 105; Zampetti 1964, op. n. VI, s.n.p.

³⁵¹ Pallucchini 1969 p. 38; Pedrocco 2004, p. 308, Rossi 1982 p. 146.

cultura figurativa veneziana».³⁵²

Si veda, ad esempio, come il peculiare effetto ottenuto nella veste del santo vescovo sia molto vicino a quello ottenuto da Tiziano nella tela di *San Giovanni Elemosinario* (fig. 88) (1548 circa), dipinta per l'omonima chiesa veneziana. Quest'ultimo, tornato a Venezia in seguito al soggiorno romano effettuato nel 1545-1546, sembra aver superato la crisi manieristica che lo aveva dirottato verso i linguaggi di Michelangelo e Raffaello:

La condotta pittorica così vibrante del rocchetto bianco plissettato, e della mantellina violacea sgranata nella luce rievocano la resa più mossa della materia e degli effetti di colore screziato de *Ritratto di Paolo III Farnese senza camauro* dipinto a Bussetto nel 1543, oggi a Capodimonte; mentre l'idea di scorciare il santo contro un cielo stracciato di nubi, sembra derivare dall'impostazione monumentale delle figure e del fermento atmosferico del *Paliotto Vendramin* (1543-1547 c.) della National Gallery di Londra.³⁵³

Il richiamo a Tiziano è avvertibile anche nella materia pittorica del santo, ottenuta mediante sferzate di colore, molto simili a quella che definisce il manto rosso scuro e foderato con pelliccia indossato da Gabriele Vendramin nel *Paliotto Vendramin* (fig. 92) (1543-1547), oggi conservato presso la National Gallery di Londra.³⁵⁴ Se si osserva il brano del cimiero piumato posto ai piedi del santo guerriero, esso viene rappresentato in maniera analitica e con dovizia di particolari; un aspetto certamente più tipico dell'attività giovanile del Robusti. Il pittore è molto attento ad indagare l'incidenza della luce su tale oggetto; infatti, tramite un tocco di biacca quasi a rilievo è in grado di restituire il naturale riflesso dato dall'azione di quest'ultima sul metallo. Questo espediente tecnico lo ritroveremo, poco dopo, anche nelle armature dei soldati presenti nel *Miracolo dello schiavo* (fig. 91). Si veda, inoltre, la capacità di Tintoretto nello sfumare gli incarnati, i quali risultano ricchi di un colore che varia tra il rosa e il verde usato nella preparazione; singolare risulta anche l'inserimento di punti luminosi sulle nocche della mano che San Vittore porta al petto (fig. 76). Il naturalismo tipico della pittura veneziana rinascimentale, tuttavia, viene ad essere contrastato da alcuni stilemi desunti dalla maniera toscoromana. Infatti, il peculiare cromatismo degli abiti di San Vittore e le poco stabili e dinamiche posizione assunte da ambedue i santi, dimostrano come lo stile del Robusti sia stato permeato da spunti manieristi provenienti dall'Italia centrale. Questo aspetto viene

³⁵² Claut 1998, p. 717.

³⁵³ Grosso 2019 a, p. 222. Per maggiori informazioni su quest'opera si veda Grosso 2019 a, pp. 220-222.

³⁵⁴ Per maggiori informazioni su questa tela si veda Penny 2008, p. 206.

sottolineato anche da Tiziana Conte che evidenzia come «l'opera, pur presentando un'iconografia tradizionale, introduce nel panorama artistico feltrino elementi aggiornati sugli sviluppi dell'inquieto manierismo veneto».³⁵⁵

Pallucchini, in effetti, aveva già evidenziato come, nell'opera di Tintoretto, fosse presente anche quel peculiare «pittoricismo aperto dello Schiavone, dove s'era filtrata la ritmica parmigianinesca».³⁵⁶ Un rimando al Meldolla – con il quale Tintoretto, in gioventù, ebbe fruttuosi rapporti artistici – è ravvisabile, ad esempio, nel brano paesaggistico alle spalle dei due santi, reso con una pennellata molto sciolta.³⁵⁷

Il paesaggio realizzato con una compendiaria pennellata in grado di restituire folte alberature tramite macchie di colore verde, azzurro e oca risulta presente anche nella *Contesa di Apollo e Marsia* (fig. 106); un dipinto eseguito dal Robusti tra il 1544 ed il febbraio 1545 ed oggi conservato presso l'Atheneum Museum of Art di Wadsworth.³⁵⁸

In quest'opera, infatti, risulta evidente la ripresa del velato, corsivo e sciolto brano paesistico della tela di Feltre, il quale, pur presentando la medesima resa pittorica, viene però a dilatarsi spazialmente.³⁵⁹ Un certo grado di affinità, inoltre, lo si può riscontrare tra l'elegante, ma lievemente instabile posizione del San Vittore feltrino e quella dell'Apollo nella tela veneziana, ambedue di gusto prettamente manierista.³⁶⁰ Tale raffinatezza decorativa viene a permeare anche il vivace dettaglio del cimiero piumato, posto alla base del santo guerriero, nonché le preziose bordature dorate del piviale di San Nicola.³⁶¹

Tintoretto, tuttavia, nell'opera Feltrina sembra mitigare i pregiati e raffinati stilemi tipici della maniera, ravvisabili «nelle candide trine, nei velluti bordati d'oro, nei metalli rutilanti»³⁶² tramite una resa pittorica «condotta con quella precisione e sensibilità che

³⁵⁵ Conte 1998, p. 101.

³⁵⁶ Pallucchini 1969 p. 38

³⁵⁷ Pallucchini 1969 p. 38; Pedrocco 2004, p. 308, Rossi 1982 p. 146.

³⁵⁸ Di fondamentale importanza risulta questo dipinto per la carriera artistica giovanile di Tintoretto, in quanto, rappresenta una tappa sicura e, talvolta, ambiziosa per l'artista. Egli, infatti, era riuscito a trarre la committenza del letterato che, per antonomasia, intratteneva fiorenti rapporti epistolari con le maggiori personalità artistiche del Cinquecento. Sarà proprio mediante una lettera datata febbraio 1545 che Aretino loderà e ringrazierà il Robusti, soprattutto per la rapidità di esecuzione pittorica che sembrava superare la concezione stessa dell'opera, affermando che, a quest'ultimo, egli aveva affidato due commissioni per il soffitto della sua residenza veneziana: «una in la favola di Apollo e Marsia e l'altra in la novella di Argo e Mercurio». Per tale citazione si veda Camesasca 1957, pp. 52-53.

Dell'ultima opera menzionata, tuttavia, non è stata ritrovata alcuna opera che corrispondesse a tale descrizione.

³⁵⁹ Pallucchini 1969, p. 38; Rossi 1982, p. 144.

³⁶⁰ Rossi 1982, p. 146.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Claut 1998, p. 717.

erano state i canoni della cultura figurativa veneziana»³⁶³, tanto praticata dalla monumentale figura di Tiziano. Se si osserva l'opera destinata ad Aretino, invece, per la realizzazione della figura del Dio greco, Tintoretto adoperò una pennellata molto corsiva, rapida e abbozzata che lascia trasparire alcuni pentimenti avvenuti in corso d'opera.³⁶⁴ Inoltre, il rimando schiavonesco nell'opera di Wadsworth è riscontrabile, oltre che nella sciolta pennellata, anche nella resa delle figure e nelle posizioni da loro occupate. Il Robusti, infatti, riprese questi stilemi dai dipinti a cassone di carattere religioso e narrativo, traslandoli in dipinti di maggiori dimensioni ed importanza.³⁶⁵ Si vedano, ad esempio, la serie di dipinti per cassoni, realizzati tra il 1542-1543 circa conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna; in particolare, il *Convivio di Baldassarre* (figg. 36-37), il *Trasporto dell'Arca Santa* (fig. 95) e la *Predilezione di David*.³⁶⁶ In queste opere, come anche nella *Conversione di San Paolo* (figg. 29-94), oggi alla National Gallery di Washington, e nell'*Erezione del vitello d'oro* (1545), oggi conservata in una collezione privata di Torino, la resa pittorica della vegetazione risulta analoga a quella della pala di Feltre.³⁶⁷

Anche il volto di San Nicola (fig. 75), come sottolinea Sergio Claut (1998), presenta delle fattezze tipiche del pittore dalmata.³⁶⁸ Si veda, ad esempio, come sia possibile instaurare un parallelismo tra l'espressione del santo vescovo, nella pala feltrina, con quella del

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Romani 2018, p. 179.

³⁶⁵ Rossi 1982, pp. 143-144. In Romani 2018, p. 179 viene notata una somiglianza stilistica che prevede una ripresa di eleganti soluzioni di stampo salviatesco e raffaellesco tra la parte sinistra dell'opera e la scena di *David e Betsabea* (1542-1543), facente parte della serie di dipinti per cassoni oggi conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Per maggiori informazioni su tale opera si veda Romani 2018, p. 165.

³⁶⁶ Per maggiori informazioni su tali dipinti si veda Rossi 1982, p. 138. La produzione di dipinti a cassone, nella prima metà degli anni quaranta del Cinquecento, era una pratica a cui anche il Meldolla era solito dilettarsi; infatti, in quest'ultima vi si possono riscontrare somiglianze formali e stilistiche tra le soluzioni del dalmata e quelle del veneziano. A tal proposito in Romani 2018, p. 165 viene riportato che «la velocità e spontaneità esecutiva erano un aspetto in certa misura implicito nel genere [...]: una pratica che, assieme a quella dell'affresco e della familiarità con Schiavone, avrebbe favorito l'attitudine alla «prestezza»».

³⁶⁷ Per maggiori informazioni sull'opera di Washington si veda Echols, Ilchman 2018, p. 151. In tale scheda, gli studiosi riportano come il moto concitato della natura circostante sia desunto da *La conversione di Saulo* (1545) di Francesco Salviati, oggi conosciuto solo tramite una stampa di Enea Vico. Per maggiori informazioni su tale incisione si veda Savy 2018, p. 181. Inoltre, gli elementi che popolano il paesaggio, nonché la modalità di scalare quest'ultimo in profondità derivano dalla *Battaglia di Cadore* che Tiziano, nel 1538, aveva eseguito per la Sala del Maggior Consiglio a Venezia. Questa tela venne distrutta nel 1577, a seguito di un incendio; tuttavia, oggi è conservato al Louvre uno studio di composizione autografo. Per maggiori informazioni si veda l'apposita scheda in Grosso 2018 a, p. 153. Riguardo l'*Erezione del vitello d'oro* si veda Rossi 1982, p. 146.

³⁶⁸ Claut 1998, p. 717.

magio barbuto proteso in avanti allo scopo di offrire l'incensiere al Bambino, presente nell'*Adorazione dei magi* (fig. 96) (1547 circa) dello Schiavone.³⁶⁹ In quest'ultima opera, conservata oggi presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano, è possibile ravvisare ulteriori somiglianze fisionomiche tra il volto del santo episcopo e quello del magio inginocchiato, in primo piano, nella tela milanese.

L'adesione alle soluzioni schiavonesche, nonché l'allontanamento stilistico dalla monumentalità ispirata a Pordenone, presente nelle prime opere dell'artista – come, ad esempio, la tela raffigurante la *Madonna con Bambino tra i santi Giacomo, Elisabetta, Giovannino, Zaccaria, Caterina D'Alessandria e Francesco* (fig. 19) del 1540 – portano la critica a datare tale opera alla metà del quarto decennio del XVI secolo.³⁷⁰

Ulteriori confronti possono essere instaurati tra la figura di San Nicola della pala feltrina con quella di San Marziale (fig. 104) presente in *San Marziale in gloria tra i Santi Pietro e Paolo* (fig. 103) (1549-1550), oggi conservata presso l'omonima chiesa veneziana, e con quella di Sant'Agostino presente in *Le nozze mistiche di Santa Caterina* (fig. 108) (1550), oggi conservata presso il Museo delle Belle Arti di Lione.³⁷¹

Nella figura del santo in gloria, facente riferimento alla tela conservata presso la chiesa di San Marziale, è possibile avvertire una forte influenza tizianesca, ravvisabile soprattutto nell'utilizzo di un colore dalla consistenza pastosa, avente una tonalità calda.³⁷² Questo approccio, tendente maggiormente alla tradizione pittorica veneziana,

³⁶⁹ Per maggiori informazioni sull'opera di Andrea Schiavone si veda Borean 2015, p. 70; Rossi 1981, pp. 130. Si veda la scheda dell'opera in Rossi 1981 a, p. 132.

³⁷⁰ Claut 1998, p. 717. Il dipinto *Madonna con Bambino tra i santi Giacomo, Elisabetta, Giovannino, Zaccaria, Caterina D'Alessandria e Francesco* (1540) venne commissionato da Jacopo di Alvise dei Molin ed è oggi conservato presso una collezione privata degli Stati Uniti d'America.

Il punto di partenza per questa Sacra Conversazione è la ripresa dei tradizionali modelli usati da Bonifacio Veronese nelle tele raffiguranti omonime tematiche; tuttavia, questi vengono ad essere dinamizzati grazie all'adozione di stilemi manieristici e di un peculiare utilizzo della gamma cromatica. L'artista a cui Tintoretto fa riferimento, in questo caso, è sicuramente Michelangelo, e tale approccio risulta ravvisabile, soprattutto, nelle possenti volumetrie dei personaggi, nonché nella peculiare posa della Vergine, la quale viene desunta da un modello dell'omonima che il Buonarroti stesso realizzò, tra il 1521 e il 1534, nella Sacrestia nuova di San Lorenzo, a Firenze. Il monumentalismo michelangiolesco viene, tuttavia, filtrato, dalla sinuosità tipica di Francesco Salviati, nonché da evidenti influssi pordenoniani ravvisabili nella vivacità conferita alla scena, corroborata dal moto circolare prodotto dalle pose dei personaggi; nonché nella violenza cromatica, ricca di stacchi netti, in grado di giustapporre tra loro i diversi toni al fine di creare evidenti chiaroscuri. Per ulteriori informazioni su quest'opera si vedano Romani 2018, p. 157; Rossi 1982, pp. 132-133; Rossi 2017, pp. 19-30; Cottrell 2009, p. 53.

³⁷¹ Riguardo la datazione della prima opera, in Rossi 1982, p. 158; Pallucchini 1950, pp. 124-125, viene riportato che quest'ultima venne ultimata nel 1549, in quanto, il 12 dicembre dello stesso anno, il Robusti ne riceverà il saldo finale. In Echols, Ilchman 2009, p. 121, nel catalogo revisionato, tale opera viene considerata autografa di Jacopo ed ascritta al 1549, confermando, quindi, quanto riportato da Pallucchini.

³⁷² Pallucchini 1950, pp. 124-125; Rossi 1982, p. 158.

risulta evidente anche nella figura del santo vescovo della pala di Feltre, come testimoniato anche da Rodolfo Pallucchini (1969); il quale afferma che «la stupenda figura di San Nicola, che china il capo ornato di una soffice barba bianca sul libro, sembra tessuta in una materia pittorica ancora tizianesca»³⁷³. Tuttavia, come visto in precedenza, lo studioso evidenzia come tale carattere venga mitigato dalla corsiva e sciolta pennellata desunta da Andrea Schiavone. Inoltre, risulta visibile una forte somiglianza tra la figura del santo vescovo feltrino e quella di San Marziale, sia nella resa della fisionomia dei volti, ma anche in quella degli abiti indossati. Entrambi, infatti portano una lunga veste bianca ricca di pieghe che si propagano verticalmente per tutta la lunghezza della stessa; inoltre, molto simile è anche il piviale rosso dalle bordature dorate e chiuso alle estremità da un fermaglio con incastonata una pietra preziosa. Nella pala veneziana, tuttavia, risulta evidente la presenza di uno spiccato monumentalismo nella struttura della stessa, il quale sembra appiattire la vivacità conferita dall'artista nelle opere precedenti per virare verso una maggiore adesione a canoni accademici.³⁷⁴

La seconda opera sopracitata, oggi conservata a Lione, rappresenta un silenzioso dialogo tra la Vergine con il Bambino, Santa Caterina – posta al centro della composizione con la palma del martirio e l'attributo iconografico della ruota dentata – San Marco, San Giovanni Evangelista e Sant'Agostino.³⁷⁵ La scena viene inserita in uno spazio prospettico e ricco di luce, nel quale, il colloquio tra le monumentali figure sembra essere vivacizzato dal movimento in avanti eseguito dal bambino, nonché dal moto ondulatorio promanato dalle pose dei tre santi. Molto interessante, per il nostro confronto, è la figura di Sant'Agostino (fig. 110), la quale risulta abbigliata con paramenti vescovili, identificabili in un piviale dorato, dotato di una luminescenza quasi fosforica, e in un lungo rocchetto bianco a pieghe, ricco di cangiantismi. Quest'ultimo, infatti, in funzione dell'incidenza della luce, viene reso tramite un bianco acceso, nella parte inferiore, e da un grigio scuro nella parte superiore. Il volto del santo barbuto, nonché lo sguardo ribassato dello stesso, in osservazione del Bambino, risulta molto simile a quello del San Nicola vescovo, colto in una sorta di profonda meditazione nei confronti del libro che

³⁷³ Pallucchini 1969, p. 38.

³⁷⁴ Tale aspetto viene riportato in Pallucchini 1950, p. 125; Rossi 1982, p. 158.

³⁷⁵ Rossi 1982, p. 160. La datazione proposta da Pallucchini, alla metà del secolo scorso, tuttavia, venne discussa dalla critica d'arte a lui coeva. Luigi Coletti ed Erich Von der Beken, ad esempio, avevano posticipato la cronologia di tale opera al settimo decennio del Cinquecento. In Echols, Ilchman 2009, p. 121 viene confermata la datazione della pala di Lione al 1545.

tiene tra le mani. Riguardo la figura di Sant'Agostino, inoltre, si è riusciti a risalire al disegno preparatorio, il quale venne realizzato con matita nera su carta azzurra e parzialmente ripassato con penna ad inchiostro bruno (fig. 111).³⁷⁶ In tale disegno, oggi conservato agli Uffizi, il santo, pur essendo abbigliato in abiti vescovili, non possiede la barba.

Molto peculiare è, inoltre, la non proporzionalità della testa di San Nicola rispetto alle dimensioni del corpo; tale espediente è riscontrabile anche in altre opere giovanili dell'artista, tra cui l'*Allegoria della Fortuna* (fig. 97) (1544-1545), oggi conservata alla Pinacoteca di Brera di Milano.³⁷⁷ Questo elemento potrebbe rappresentare una spia del fatto che la pala feltrina risalgia alla metà degli anni quaranta del Cinquecento.

Dal punto di vista compositivo, la parte superiore della tela appare più tradizionale e canonica rispetto a quella inferiore; inoltre, anche dal punto di vista stilistico, in questa porzione di dipinto, si riscontra «una certa durezza di risalti formali»³⁷⁸, i quali sembrerebbero, quindi, attenuare la fluidità e la vivacità riscontrabile, invece, nel registro inferiore.³⁷⁹ Pallucchini, a tal proposito, sembra avanzare due ipotesi distinte: la prima di queste vede, nei due interventi di restauro – eseguiti rispettivamente nel 1905 e nel 1968 – la causa di tale differenza stilistica ravvisabile nella parte alta della tela. Egli spiega, infatti, che questi, avendo il primario obiettivo di ripristinare l'originale potenza espressiva della tavolozza del Robusti, sarebbero intervenuti in maniera troppo aggressiva.³⁸⁰

La seconda ipotesi proposta dallo studioso vedrebbe, invece, la realizzazione della porzione superiore della pala, da parte del Robusti, in un periodo successivo di circa un decennio rispetto a quella inferiore, come suggerirebbe una ridipintura successiva identificabile nella coltre di scure nubi su cui siede la Vergine.³⁸¹ Facendo riferimento al gruppo della Vergine con il Bambino, risulta necessario, Pallucchini proponeva un confronto con altre quattro opere giovanili.³⁸² La prima è *Madonna col Bambino* (1543-

³⁷⁶ Tale disegno, catalogato come n. 12983 f. r. è visibile anche online tramite tale risorsa in Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12983+F+r.+di+%C2%ABRobusti+Jacopo+detto+il+Tintoretto%C2%BB> ultimo accesso: aprile 2024.

³⁷⁷ Per maggiori informazioni su quest'opera si veda Rossi 1982, p. 144.

³⁷⁸ Pallucchini 1969, p. 38; Rossi 1982, p. 146.

³⁷⁹ Rossi 1982, p. 146.

³⁸⁰ Pallucchini 1969, p. 39; Rossi 1982, p. 146; Pedrocco 2004, p. 308.

³⁸¹ Pallucchini 1969, p. 39; Rossi 1982, p. 146; Pedrocco 2004, p. 308.

³⁸² Pallucchini 1969, p. 38; Rossi 1982, p. 146.

1544), oggi conservata al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam.³⁸³ La fisionomia del volto della Vergine risulta simile a quella dell'omonima feltrina; tuttavia, la prima di queste, colta con in una sorta di preoccupata meditazione, rivolge lo sguardo a terra, nella direzione opposta rispetto al Bambino (figg. 112-113). Inoltre, rispetto a quella del 1545, essa compie un avvistamento manieristico su sé stessa, schiarito dalla presenza di lumeggiature.³⁸⁴ Pallucchini descrive l'abbigliamento della Vergine, dicendo che «il rosso lampone della veste è tutto giocato su passaggi di toni più scuri, tanto tipici per l'artista».³⁸⁵

Una tela analoga a quella di Rotterdam, dal punto di vista stilistico, è *Madonna col Bambino* (1543-1544) conservata presso la Collezione Curtis di Palazzo Barbaro a Venezia.³⁸⁶ Tale opera, però, pur esibendo il medesimo tema della precedente, risulta molto più progredita dal punto di vista delle soluzioni adottate. Si veda, ad esempio, come il pittore inserisca, accanto alla Vergine, un pavimento quadrettato che si staglia in profondità e al termine del quale è possibile notare un arioso paesaggio di ispirazione bonifacesca.³⁸⁷ Grazie a questo espediente, Tintoretto riesce a rendere più monumentali le forme ed i volumi della Madonna, mostrando, inoltre, una più spiccata padronanza nella resa dei chiaroscuri, ottenuti grazie all'attenta modulazione dell'incidenza della luce in relazione ai colori della veste. Andrea Donati, inoltre, afferma come la *Madonna col Bambino* della collezione Curtis sia una perfetta sintesi tra la spazialità e la resa paesaggistica tipica di Bonifacio Veronese e la monumentalità desunta dallo scultore Jacopo Sansovino; punto di riferimento molto importante per l'attività artistica di Tintoretto.³⁸⁸

Un'ulteriore versione del tema, molto più vicina a quella della pala feltrina, risulta essere la *Madonna allattante il bambino* (1545), oggi conservata presso il Museo di

³⁸³ In Pallucchini 1950, p. 154 la tela venne datata al 1550; tuttavia, negli anni venti del secolo scorso, gli storici Von Erich Von Der Bercken e August L. Mayer sostennero una cronologia precedente al 1548. Per questa informazione si veda Rossi 1982, p. 133. La studiosa, inoltre, colloca cronologicamente l'opera tra il 1540-1541, in consonanza d'intenti con quanto riportato in De Vecchi 1970, p. 86. In Echols, Ilchman 2009, p. 120., invece, viene confermata sia l'autografia dell'opera che la datazione al 1540-41.

³⁸⁴ Rossi 1982, p. 133.

³⁸⁵ Pallucchini 1950, p. 77.

³⁸⁶ In Rossi 1982, p. 133 e De Vecchi 1970, p. 87 viene riportato che tale opera venne acquistata dai Curtis alla fine del 1800. L'autografia e la datazione di tale opera vengono confermate anche dal catalogo revisionato di Echols e Ilchman in Echols, Ilchman 2009, p. 120.

³⁸⁷ Rossi 1982, p. 133, Pallucchini 1950, p. 77.

³⁸⁸ Donati 2016, p. 275.

Castelvecchio, a Verona.³⁸⁹ In tale opera, la Vergine risulta molto meno monumentale rispetto a quelle anzidette; infatti, le pieghe del manto della stessa, seppur ricche di lumeggiature, come quelle dei due dipinti precedenti, vengono rese in maniera molto più morbida e meno stilizzata. Inoltre, è possibile riscontrare un sentimento di profonda tenerezza ed intimità, scaturito sia dalla sensibilità dell'artista, ma anche dalla tematica stessa.³⁹⁰ Le soluzioni raggiunte in questo dipinto sembrano essere molto vicine a quelle ravvisabili nella registro superiore della pala di Feltre, il quale, seppur permeato da una certa «durezza di risalti formali»³⁹¹, non presenta, nel gruppo della Vergine con il bambino, il monumentalismo e gli spiccati volumi riscontrabili nelle opere sopraelencate, ma, piuttosto, esibisce una salda composizione dotata di una plasticità più attenuata. Paola Rossi (1982), riferendosi all'opera veneziana, riportò che: «certamente l'opera rivela una disinvoltura e un'abilità più consumate che documentano un momento sempre giovanile, ma più avanzato dell'artista che coincide con quello della paletta di Feltre».³⁹²

L'ultima delle quattro opere sopraelencate è *Madonna col bambino* (1545), un tempo presente in una collezione privata tedesca, ma oggi conservata presso la Collezione Silvano Lodi a Campione d'Italia, in provincia di Como.³⁹³ Il primo studioso ad attribuire l'opera al Robusti fu Otto Benesch, il quale, nel saggio *Some unknown early works by Tintoretto*, pubblicato in *Arte Veneta* del 1956, la associa ad una committenza di tipo matrimoniale.³⁹⁴ Lo studioso loda la bilanciata composizione piramidale messa in atto da Tintoretto, osservando come i movimenti opposti della Vergine e del bambino, la pennellata sciolta e poco marcata, nonché il peculiare accordo cromatico – ravvisabile negli indumenti della Vergine – siano degli stilemi frequenti nelle opere più precoci dell'artista, cariche di elementi manieristici.³⁹⁵ Per tale motivo, Benesch propose il 1550

³⁸⁹ Pallucchini 1969, p. 38.

³⁹⁰ Rossi 1982, p. 146.

³⁹¹ Pallucchini 1969, p. 38; Rossi 1982, p. 146.

³⁹² Rossi 1982, p. 146.

³⁹³ Questa tela venne acquistata a Venezia, a inizio Ottocento, da una nobile famiglia austriaca.

³⁹⁴ Benesch 1956, p. 102. Lo studioso associa lo stemma, presente a destra della poltrona lignea dove siede la Vergine, alla famiglia Cappello, mentre quello di sinistra, esibente una tripla onda continua, lo associa alla famiglia Pisani.

³⁹⁵ *Ibidem*. Benesch, a tal proposito, mette in relazione la tipologia del volto della Vergine lombarda con quella dell'omonima presente in *Madonna con Bambino e san Giovannino* – oggi perduta, ma che si doveva trovare presso la collezione Benedict di Berlino – collocando stilisticamente l'opera della famiglia Cappello tra quest'ultima e la più tarda *Vergine col Bambino* (1570-1572), oggi conservata al The Cleveland Museum Of Arts. La prima delle due opere venne considerata autografa in Pallucchini 1950, p. 78. Tuttavia, in Rossi 1982, p. 240, essa viene catalogata tra l'elenco di opere di errata o incerta attribuzione, in quanto, non si dispongono delle giuste prove o testimonianze per poter accertare e confermare le tesi dei due precedenti

come anno di realizzazione dell'opera, affermando che la tensione drammatica, solitamente ravvisabile nelle opere del Robusti, sia tradotta, in quest'opera, in un sentimento di compartecipata delicatezza ed intimità riscontrabile nella Madre con il Bambino.³⁹⁶ Tuttavia, nel catalogo di Paola Rossi, tale datazione che venne anticipata di cinque anni proprio per la vicinanza stilistica tra la Vergine lombarda con quella veronese e feltrina.³⁹⁷ La studiosa, inoltre, evidenzia che, rispetto alle prime opere raffiguranti il medesimo tema, in tutte e tre queste opere sia presente, invece, una certa morbidezza nella resa delle diverse variazioni luministiche e cromatiche.³⁹⁸ Anche Pallucchini, in *Inediti di Tintoretto* (1969), afferma che: «la più vicina alla Madonna di Feltre è quella di collezione privata viennese pubblicata dal Benesch in questa rivista: col bambino adagiato in grembo in direzione opposta».³⁹⁹ Entrambe, infatti, possiedono la medesima fisionomia; nonché, gli abiti da loro indossati sembrano essere molto simili tra loro.

Dal punto di vista iconografico, anche il gruppo di putti alati, presenti nella parte superiore della tela feltrina, venne ripreso dall'artista in opere successive. Egli, ad esempio, sembra adoperare la figura dell'angelo con le braccia aperte anche in un'opera tarda di tema profano, ovvero *Origini della Via Lattea* (1575-1580), oggi conservata presso la National Gallery di Londra.⁴⁰⁰ Si veda, infatti, una notevole somiglianza con il putto che irrompe nella scena a partire da sinistra. Inoltre, anche il gruppo di serafini, disposti quasi a creare una mandorla attorno alla Vergine, venne utilizzato dal pittore in opere non ascrivibili alla sua attività giovanile; si veda, ad esempio, l'opera *Madonna con Bambino* (1570-1572), oggi conservata presso le Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli.⁴⁰¹

La tela di Feltre è stata oggetto di interesse anche da parte di Echols e Ilchman, nel corso della loro opera di revisione del catalogo giovanile del Robusti. Nella *Revised Checklist* pubblicata, i due studiosi, oltre a non confermare l'autografia della pala, rivedono la datazione proposta da Pallucchini, posticipandola di trentacinque anni. Come riportato nel capitolo precedente, essi volevano proporre un'alternativa più aggiornata e dai tratti

studiosi. In De Vecchi 1970, p. 134, la tela non viene considerata autentica del Robusti, in quanto, viene inserita tra l'elenco intitolato *Altre opere attribuite al Tintoretto*. Per maggiori informazioni sull'opera di Cleveland si veda Rossi 1982, p. 195.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ Benesch 1956, p. 103; Rossi 1982, p. 146.

³⁹⁸ Rossi 1982, p. 146.

³⁹⁹ Pallucchini 1969, p. 38; Rossi 1982, p. 146.

⁴⁰⁰ Per maggiori informazioni su quest'opera si veda Rossi 1982, p. 212; De Vecchi 1970, pp. 125-126; Falomir 2012, p. 130; Valcanover 1985, p. 140.

⁴⁰¹ Per maggiori informazioni su quest'opera si veda Rossi 1982, p. 195.

meno inclusivi rispetto a quanto avevano realizzato, nel secolo scorso, Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi. La pala di Feltre, quindi, la si trova collocata nella sezione dell'elenco intitolata *Supplemental list 2: Other paintings from the Tintoretto studio c. 1550-1594* e, come si può evincere dal nome di tale sezione, l'opera, anche se firmata, non viene ritenuta autografa, bensì viene degradata ad un prodotto di bottega.⁴⁰²

Anche Pallucchini era consapevole del fatto che la sola firma dell'artista non poteva bastare per risolvere il problema attributivo, infatti, egli afferma che:

Evidentemente dalla scritta TENTOR, non appare sufficientemente accettabile la paternità di Jacopo; ma non si può dimenticare che il «Miracolo dello Schiavo» è, firmato, per intero, JACOMO TENTOR / F. Non abbiamo del resto altre prove che una tale iscrizione limitata al soprannome sia stata un marchio della bottega; proprio quando l'opera era licenziata in gran parte come prodotto di bottega, l'artista poneva il sugello: Jacomo Tintoretto Inventor, come nel caso della «Resurrezione di Lazzaro» di Lubecca.⁴⁰³

Lo studioso; tuttavia, continua la sua riflessione affermando che a confermare l'autografia dell'opera sia l'alta qualità della pittura, la quale risulta un dato imprescindibile che non può essere dimenticato.⁴⁰⁴

Ritornando al catalogo di Echols e Ilchman, oltre a quanto anzidetto, la tela viene confrontata con altre risalenti agli anni ottanta del Cinquecento, ovvero, la *Natività* (fig. 98) (1583), oggi conservata presso il Nuevos Museos dell'Escorial e *Il Doge Alvise Mocenigo con San Marco e altri santi di fronte al Redentore*, (fig. 99) (1581-1582) conservata presso la Sala del Collegio del Palazzo Ducale di Venezia.⁴⁰⁵ I due studiosi affermano che i putti del registro superiore dell'opera feltrina ricordino, per i loro gesti e le loro pose, quelli presenti nella pala madrilena, la quale, nel catalogo rivisitato, viene inserita nella lista intitolata *Checklist: The religious and narrative paintings of Jacopo Tintoretto* ed ascritta alla studio del Robusti, evidenziandone, in primo luogo, la mano del figlio Domenico. La presenza di quest'ultimo nella realizzazione dell'opera viene sottolineata anche nella relativa scheda della stessa presente nella monografia di Pallucchini e della Rossi del 1982. La tela viene, infatti, inserita nella lista intitolata *Opere di incerta o erronea attribuzione*, ascrivendo il merito della rimozione della stessa dalla

⁴⁰² Echols, Ilchman 2009, p. 143.

⁴⁰³ Pallucchini 1969, p. 37.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ Echols, Ilchman 2009, p. 133.

lista di opere autografe di Jacopo a Pierluigi de Vecchi (1970).⁴⁰⁶ In tale scheda, inoltre, Rossi evidenzia, come sia presente, da parte di Domenico, una ripresa delle soluzioni presenti nell'*Adorazione dei Magi* (1578-1581), conservata alla Scuola Grande di San Rocco; tuttavia, in questo dipinto viene conferita alla scena una connotazione maggiormente realistica, nonché vengono introdotte alcune novità iconografiche rispetto alla tela del padre.⁴⁰⁷

La relazione tra la pala di Feltre e quella dell'Escorial risulta poco credibile, in quanto, viene preso con termine di confronto un'opera problematica dal punto di vista attributivo; inoltre, sebbene ci siano similitudini iconografiche tra le figure dei due santi, ciò non risulta sufficiente per stabilirne anche una vicinanza stilistica.

Facendo riferimento al catalogo di Echols e Ilchman, essi affermano ci sia anche una forte somiglianza tra il San Nicola della pala di Feltre e l'omonimo santo presente nella pala di Palazzo Ducale sopramenzionata (fig. 101.), databile agli anni ottanta del Cinquecento. L'esecuzione di quest'ultima viene ascritta, sia da Echols e Ilchman, ma anche da Pallucchini e Rossi, alla bottega del Robusti e, in particolar modo, alla figura di Domenico. Tuttavia, la progettazione generale viene ritenuta di Jacopo, in quanto, essa rispecchia, per certi versi, quella presente nel bozzetto raffigurante *Il Doge Alvise Mocenigo di fronte al Redentore* (fig. 100) (1571-1574), oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York.⁴⁰⁸ L'ipotesi di una datazione più tarda, sebbene lecita alla luce della discontinuità stilistica già messa in evidenza da Pallucchini, deve fare i conti con le conoscenze, purtroppo scarse e ancora poco chiare, che abbiamo della bottega di Tintoretto, e in particolare della prima fase di collaborazione con il figlio Domenico rintracciabile nel telero di Palazzo Ducale. Tanto più se si riflette su quella componente di solidità formale, caratterizzata da contorni netti e da un luminismo tutto ad effetto e in controluce, che contraddistingue la maniera di Domenico Tintoretto, a fronte di un tizianismo esplicito e atmosferico con cui vengono sviluppate le figure della pala di Feltre. D'altra parte, come già evidenziato dalla critica, tali fenomeni di disomogeneità stilistica possono in parte essere giustificati anche dal forte carattere sperimentale che

⁴⁰⁶ Si veda De Vecchi 1970, p. 134. L'opera viene inserita nella lista di opere ritenute parzialmente autografe o escluse completamente dal catalogo di Jacopo Tintoretto, nel gruppo tematico intitolato *Vita di Cristo*.

⁴⁰⁷ Rossi 1982, p. 244. Per maggiori informazioni relative all'opera *Adorazione dei Magi* (1578-1581), conservata alla Scuola Grande di San Rocco, si veda la scheda dell'opera in Rossi 1982, p. 225. Molto interessante risulta anche il saggio in De Tolnay 1960, pp. 341-376.

⁴⁰⁸ Echols, Ilchman 2009, p. 133. Per maggiori informazioni su quest'opera si veda Rossi 1982, p. 198.

contraddistingue questo momento del percorso artistico del pittore, già definito «spirale» da Luigi Coletti.⁴⁰⁹

Un ulteriore e fondamentale elemento da cui non si può prescindere, e che in qualche modo giustifica una cronologia più alta della pala di Feltre, è il fatto che non sembra essere intervenuta ancora quella componente michelangiotesca che, dopo il *Miracolo dello schiavo* (1548), Tintoretto non abbandonerà mai più. A riprova di questa riflessione si veda anche il già citato *San Marziale in gloria tra i Santi Pietro e Paolo* (1549-1550), nel quale risulta evidente la ripresa di uno schema compositivo piramidale prelevato dal gruppo centrale del *Giudizio Universale* sistino (1536-1541).⁴¹⁰

Infine. Come si è tentato di dimostrare con questa ricerca, la pala feltrina continua a rappresentare uno dei casi più stimolanti per affrontare il problema della giovinezza di Jacopo Tintoretto, sia dal punto di vista delle fonti che da quello stilistico. Tuttavia ad eccezione di Echols e Ilchman, la critica, anche la più recente, continua a ritenere l'opera autografa, in accordo con la datazione ipotizzata da Pallucchini, confermando, quindi, che si tratti di un'opera giovanile, realizzata quando il pittore aveva circa ventisei anni.⁴¹¹ Di questo parere è anche Filippo Pedrocco, autore di uno degli ultimi e più significativi interventi dedicati al dipinto, che definisce la pala: «un'opera giovanile di Jacopo, da datare [...] circa alla metà del quinto decennio».⁴¹²

⁴⁰⁹ Coletti 1940, p. 3; Grosso 2017, p. 185.

⁴¹⁰ Battaglia 2018 a, p. 97.

⁴¹¹ Pallucchini 1969, p. 38-39; Rossi 1982, p. 146, Pedrocco 2004, p. 308; Claut 1998, p. 717; Claut 2008, p. 103; Conte 1998, p. 100-101 ascrivono cronologicamente l'opera al 1545.

⁴¹² Pedrocco 2004, p. 308.

TAVOLE



Fig. 1. Giovanni Antonio Pordenone, *San Martino a cavallo e San Cristoforo*, 1527-1528 circa, Venezia, Chiesa di San Rocco



Fig. 2. Tiziano Vecellio, *Incoronazione di spine*, 1540-1543, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 3. Francesco Salviati, *Compianto su Cristo morto*, 1539-1540, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 4. Francesco Salviati, *Madonna con il bambino in trono tra i santi Cristina di Bolsena, Giovanni Battista, Filippo, Nicola di Bari, Romualdo e la beata Lucia di Stifonte*, 1539-1540, Bologna, Chiesa di Santa Cristina della Fondazza



Fig. 5. Francesco Salviati e Giovanni da Udine, volta del *Camerino di Apollo*, 1539, Venezia, Palazzo Grimani.



Fig. 6. Francesco Salviati, *Apollo che insegna la danza alle muse*, particolare, 1539, Venezia, Palazzo Grimani.



Fig. 7. Michelangelo Buonarroti, *Aurora*, Firenze, Chiesa di San Lorenzo, Sacrestia Nuova.



Fig. 8. Jacopo Tintoretto, *Miracolo dello schiavo*, 1548, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 9. Bonifacio Veronese, *Madonna con Bambino e San Giovanni tra i santi Omobono e Barbara*, 1533, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 10. Bonifacio Veronese e bottega, *Adorazione dei magi*, 1536, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 11. Andrea Schiavone, *Ratto di Elena*, 1547, Londra, British Museum.



Fig. 12. Andrea Schiavone, *Scipione l'africano*, 1558, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 13. Paris Bordon, *Consegna dell'anello al doge*, 1533-1535, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 14. Jacopo Tintoretto, *Studio su calco del Giorno di Michelangelo*, L.3 verso, Oxford, Christ Church Library.



Fig. 15. Jacopo Tintoretto, *Studio su calco di Giuliano De' Medici di Michelangelo*, L.2 recto, Oxford, Christ Church Library



Fig. 16. Francesco Salviati, su disegno di *Nascita della Vergine*, 1539, xilografia per *La Vita di Maria Vergine*, di Pietro Aretino, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

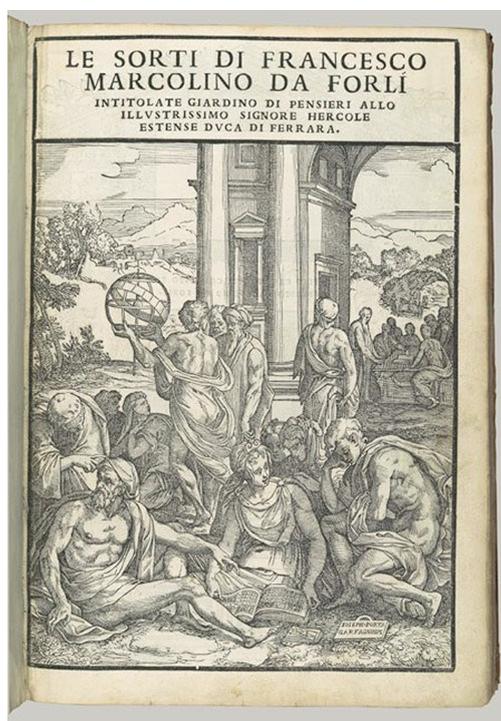


Fig. 17. Giuseppe Porta Salviati, su disegno di, *Antiporta*, in *Le Sorti* di Francesco Marcolini, 1540, xilografia.



Fig. 18. Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, 1547, Venezia, Chiesa di San Marcuola.



Fig. 19. Jacopo Tintoretto, *Madonna con Bambino tra i santi Giacomo, Elisabetta, Giovannino, Zaccaria, Caterina D'Alessandria e Francesco*, 1540, U.S.A, Collezione privata.



Fig. 20. Jacopo Tintoretto, *Contesa tra Apollo e Marsia*, 1544-1545, Hartford, Wadsworth Atheneum.



Fig. 21. Giovanni Galizzi, *Polittico di Sombreno* (parti superstiti), 1543.

Fig. 22. In alto: *Dio Padre Benedicente*, parte superstite del *Polittico di Sombreno*, 1543, Breno, Sacrestia chiesa parrocchiale.

Fig. 23. Al centro: *Madonna con Bambino*, parte superstite del *Polittico di Sombreno*, 1543, Bergamo, Collezione Agliardi.

Fig. 24. A destra: *San Rustico*, parte superstite del *Polittico di Sombreno*, 1543, Breno, Sacrestia chiesa parrocchiale.

Fig. 25. A sinistra: *San Fermo*, Breno, parte superstite del *Polittico di Sombreno*, 1543, Sacrestia chiesa parrocchiale.



Fig. 26. Giovanni Galizzi, *San Marco in trono con i santi Giacomo e Patrizio*, 1547, Vertova, chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta.



Fig. 27. Giovanni Galizzi, *Madonna con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Giuseppe*, 1547 circa, Meduna di Livenza, chiesa di parrocchiale di San Giovanni Battista.

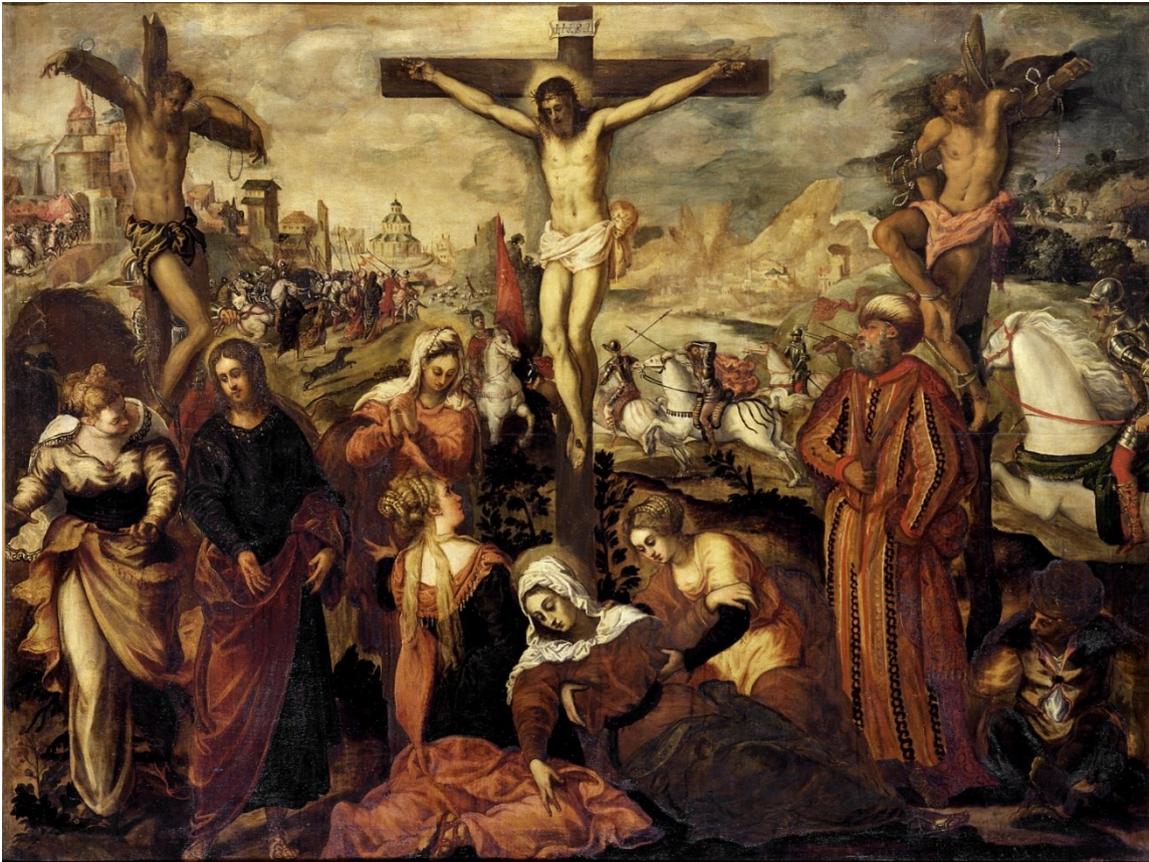


Fig. 28. Giovanni Galizzi, *Crocefissione*, 1545 circa, Padova, Musei Civici agli Eremitani.



Fig. 29. Jacopo Tintoretto, *Conversione di San Paolo*, 1544 circa, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 30. Jacopo Tintoretto, *San Rocco risana gli appestati*, 1549, Venezia, Chiesa di San Rocco.



Fig. 31. Giovanni Galizzi, *San Demetrio martire adorato da Zuan Pietro Ghisi in veste di devoto*, 1545 circa, Venezia, Chiesa di San Felice.



Fig. 32. Giovanni Galizzi, *Visita della Regina di Saba a Salomone*, 1550, Greenville, Bob Jones University.



Fig. 33. Giovanni Galizzi, *Cristo e l'Adultera*, 1547-1549, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 34. Jacopo Tintoretto, parte sinistra di *Visita della Regina di Saba a Salomone*, 1542-1543 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 35. Jacopo Tintoretto, parte destra di *Visita della Regina di Saba a Salomone*, 1542-1543 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 36. Jacopo Tintoretto, parte sinistra di *Convivio di Baldassarre*, 1542-1543 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 37. Jacopo Tintoretto, parte destra di *Convivio di Baldassarre*, 1542-1543 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 38. Giovanni Galizzi, *Cristo e l'adultera*, 1546 circa, Roma, Gallerie Nazionali Corsini Barberini.



Fig. 39. Jacopo Tintoretto, *Madonna col Bambino*, 1543-1544, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.



Fig. 40. Attribuito a Jacopo Tintoretto, *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino*, 1542-1543, Colonia, Walfarff-Richartz Museum.



Fig. 41. Facciata della Chiesa di Ognissanti, Feltre (BL).



Fig. 42. Facciata della Chiesa di Ognissanti, Feltre (BL)



Fig. 43. Ex convento di Ognissanti, Feltre, veduta del chiostro.



Fig. 44. Feltre, Borgo Ruga, veduta aerea del complesso di Ognissanti negli anni 70 del XX secolo.



Fig. 45. *Altare di San Nicola*, secondo altare di sinistra di giuspatronato della Scuola dei Notai di Feltre. Feltre, Chiesa di Ognissanti. L'originale risaliva al XVI secolo, ma subì dei rimaneggiamenti nel XX secolo.

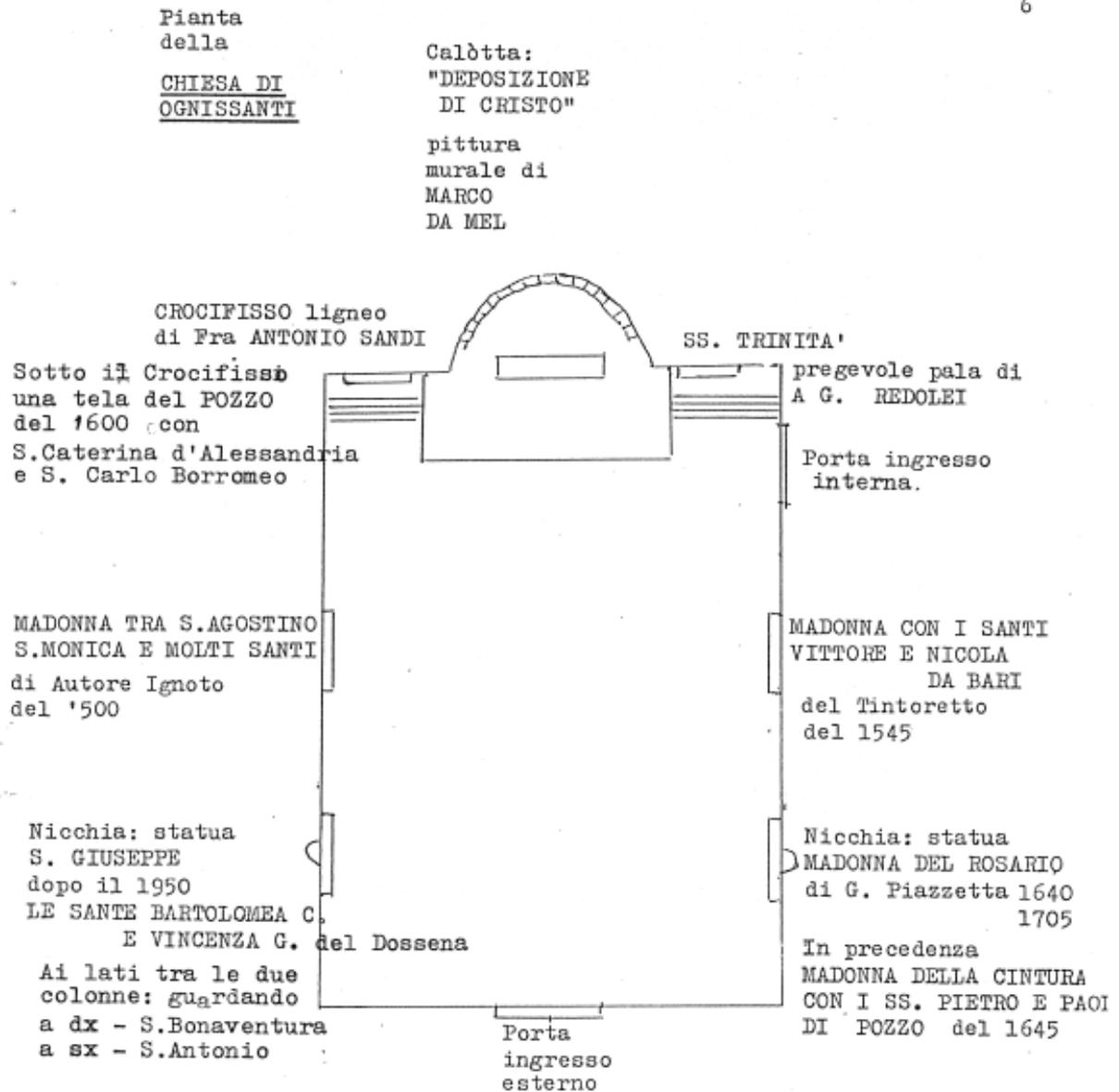


Fig. 46. Pianta interna della Chiesa feltrina di Ognissanti presente nella *Relazione Storica* (1990) della stessa



Fig. 47. Vittore Belliniano (attribuita a), *Madonna con il Bambino, Sant'Agostino, Santa Monica e tutti i Santi e la Trinità*, terzo decennio del XVI secolo, Feltre, Museo Civico, ma proveniente dalla Chiesa feltrina di Ognissanti



Fig. 48. Chiesa di Ognissanti, Feltre, veduta della navata.



Fig. 49. Chiesa di Ognissanti, Feltre, secondo altare di destra.



Fig. 50. Chiesa di Ognissanti, Feltre, veduta della navata.



Fig. 51. Chiesa di Ognissanti, Feltre, secondo altare di sinistra.

OSPEDALE CIVILE DI S. MARIA DEL PRATO IN FELTRE

*Specifica delle somme dovute al sottoscritto per restauro
dei seguenti quadri di proprietà dell'Ospedale.*

<p>Grande tela, dipinto dell'Autore Volpato rappresentante L'Assunta con li Apostoli eseguito la foderatura ed intelligenza a nuovo fissatura del color cascante e pulitura, stuccatura alle multipli parti mancanti accompagnandone con sobrietà il colore verniciatura ecc per spese e fattura Lire 1450 00</p>	<p>Lire 1450 00</p>
<p>ad una tela di minor dimensione dipinto dell'Autore Falce rappresentante la manna del Deserto eseguito le medesime operazioni del suddetto però in minor bisogno nell'imprimatura per spese e fattura Lire 450 00</p>	<p>Lire 450 00</p>
<p>Pala d'Altare su Tavola d'autore cinghentesco rappresentante la Vergine col Putto in trono due Santi laterali e in alto il Paradiso, fu eseguito la distruzione total delle diverse zone ridipinte da mano imesperta, pericolante, fissatura del colore e dell'imprimatura pericolante, otturato le multipli particelle mancanti accompagnando tutto scrupolosamente, verniciatura per spese e fattura Lire 650 00</p>	<p>Lire 650 00</p>
<p>Per la diaria di constatazione, spese di viaggi e giornata</p>	<p>100 00</p>
<p>Totale mio avere Lit. L. 2 650 00</p>	<p>2 650 00</p>
<p>avuto in acconto " 300 00</p>	<p>300 00</p>
<p>mi resta Lit. Lire 2 350 00</p>	<p>2 350 00</p>
<p>Feltre 25.11.37. XVI Il restauratore Mora Angelo Veneria San Marcuola 1802</p>	

Fig. 52. Specifica delle somme dovute al restauratore Mora Angelo per il restauro di alcuni dipinti di proprietà dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato in Feltre 1937.

PIETRO DE MARASCALCHI. RESTAURI, STUDI E PROPOSTE PER IL
CINQUECENTO FELTRINO

Feltre, Museo Civico, 10 settembre - 11 dicembre 1994

Elenco delle opere presenti in Mostra.

LORENZO LUZZO, *Madonna in Trono e due Santi*,
olio su tela, 187x120, VENEZIA, Galleria dell'Accademia, inv.
870;

LORENZO LUZZO, *Madonna con il Bambino, San Giorgio e San
Vittore*,
tempera su tavola, 130x137, FELTRE (B1) fraz. Villabruna,
Chiesa di San Giorgio;

● LORENZO LUZZO, *Madonna con il Bambino e i Confratelli della
Disciplina; Cristo passo*,
codice miniato, 30x25, FELTRE (B1), Ospedale Civile;

LORENZO LUZZO, *Madonna con il Bambino*,
affresco staccato, 125x95, FELTRE (B1), Museo Civico;

ARTISTA VENETO del sec. XVI, *Madonna di Ognissanti*,
tempera su tavola, 125x61, FELTRE (B1), Chiesa di Ognissanti;

MARCO DA MEL, *Madonna con il Bambino e SS. Vittore e Marcello*,
tempera su tavola, 230x132, FELTRE (B1), frazione Umin, Chiesa
di San Marcello;

PIETRO DE MARASCALCHI, *Madonna con il Bambino e i SS. Pietro e
Lorenzo*,
tempera su tavola, 200x97, SOVRAMONTE (B1), frazione Aune,
Chiesa dei SS. Pietro e Lorenzo;

PIETRO DE MARASCALCHI, *Madonna con il Bambino e Santi*,
olio su tela, 252x102, FELTRE (B1), frazione Farra, Chiesa
Parrocchiale di San Martino;

PIETRO DE MARASCALCHI, *Cristo passo tra San Rocco e Sant'Elena*,
tempera su tavola, 102x183, FELTRE (B1), Duomo;

PIETRO DE MARASCALCHI, *Ritratto di musicista*,
olio su tela, 98x87, FELTRE (B1), Museo Civico, inv. n. 646;

ANONIMO del sec. XVI, *Cristo tra San Giovanni Battista e Santa
Caterina*,
olio su tela, 120x70, SEDICO (B1), Duomo;

Fig. 53. Pietro de Marascalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino: Elenco delle opere presenti in mostra 1994.



Fig. 54. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare ai Santi Vittore e Nicola*, 1545-1548 circa, particolare con iscrizione "TENTOR", Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.

Nella Chiesa degli Ognissanti trovasi una grande pala del Tintoretto raffigurante la "Vergine col Putto che appare in cielo e due Santi che La guardano".

Nell'abside della stessa Chiesa dietro la pala su tavola dello altar maggiore trovasi l'affresco di Marco Damello pittore del 400, raffigurante il "Redentore".

Nella facciata esterna è sistemata la tomba trecentesca del Rainoni. All'interno della sagrestia l'affresco di Lorenzo Luzzo il "Morto da Feltre", composizione cinquecentesca raffigurante "L'apparizione di Gesù ai Santi Antonio e Lucia".

Fig. 55. Inventario attivo dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato in Feltre 1967.

OSPEDALE CIVILE S. MARIA DEL PRATO FELTRE

- 3 -

<u>CHIESA DI "Ognissanti"</u>	£.	2.685.002
✓ Quadro " Raccolta della Manna " - 245 x 280	£.	300.000.=
✓ " " S. Giovanni di S. Fecondo " - 90 x 190	"	80.000.=
" " S. Antonio martire " - 200 x 80	"	80.000.=
✓ " " S. Antonio da Padova " - 50 x 150	"	300.000.=
" " S. Francesco " - "	"	300.000.=
✓ " " Sacra conversazione " del 1400 - 150 x 200	"	2.000.000.= X
Pala " S. Giustina e S. Carlo Borromeo " - 200 x 200	"	100.000.=
Quadro " S. Capitano e Cerosa " - 200 x 150	"	1.=
Statua di " S. Giuseppe " in legno h. 150	"	10.000.=
Statua lignea del 700 " Vergine e Bambino " h. 140	"	200.000.=
✶ Crocifisso ligneo h. 150	"	500.000.=
Quadro " Crocifissione " del Turro?	"	150.000.=
✓ Stalli lignei del Coro	"	1.000.000.= X
Angeli (All'Altare e sul muro lateralmente) n° 4	"	50.000.=
Croci a stile n° 2 - con incisioni sul metallo -	"	40.000.=
Baldacchino (sopra 1° Altare maggiore) in legno dorato	"	30.000.=
Scrigni per le elemosine - n° 2 -	"	20.000.=
✓ Dipinto " Madonna con Angeli e Santi " del Tintoretto	"	20.000.000.= X

Fig. 56. Ospedale civile Santa Maria del Prato di Feltre: valutazione oggetti d'arte e preziosi 1968.



Fig. 57. Copia da Jacopo Tintoretto, *Comunione degli apostoli*, Feltre, Museo Diocesano di Belluno Feltre, ma proveniente dalla chiesa scomparsa di Santa Croce a Belluno.

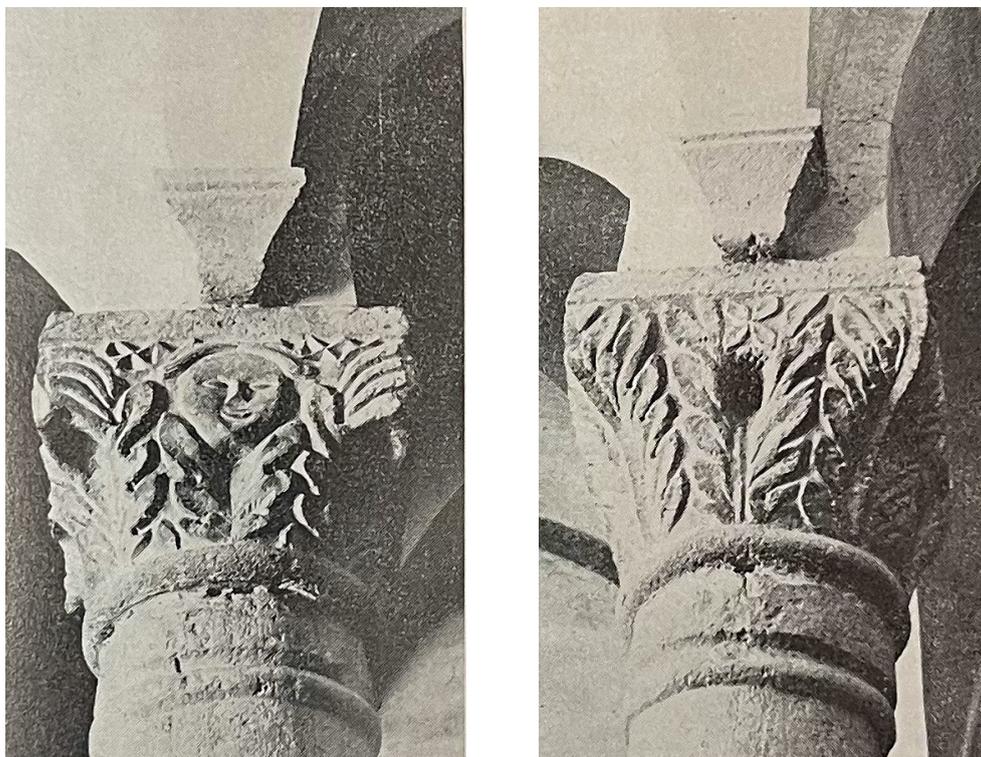


Fig. 58. Capitelli, VIII-IX secolo, Chiesa di Ognissanti, Feltre, Sacrestia.

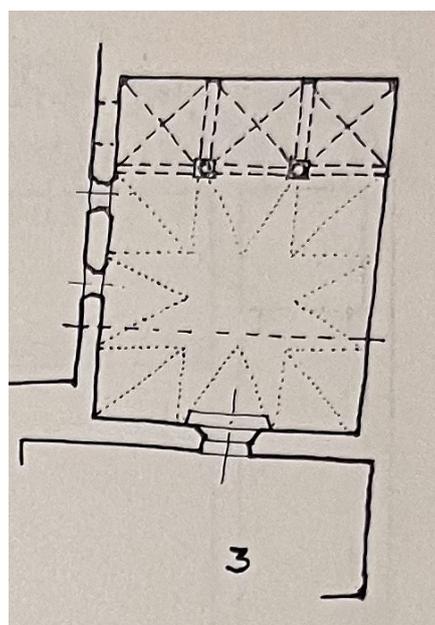


Fig. 59. Chiesa di Ognissanti, Feltre, pianta della Sacrestia.



Fig. 60. Chiesa di Ognissanti, Feltre, facciata con affreschi negli anni 70 del Novecento.



Fig. 61. Torre Campanaria, IX-X secolo, Chiesa di Ognissanti, Feltre.



Fig. 62. *Tabernacolo*, XVIII secolo, Chiesa di Ognissanti, Feltre.



Fig. 63. *Sarcofago di Rainone Rainoni*, XVI secolo, Chiesa di Ognissanti, Feltre.



Fig. 64. Marco da Mel, *Deposizione di Cristo*, seconda metà del XVII secolo, Chiesa di Ognissanti, Feltre.



Fig. 65. Frate Antonio Sandi, *Crocefisso*, seconda metà del XVII secolo, Feltre, deposito dell'ex ospedale civile.

Paolo Pozzo, *Santa Caterina e San Carlo Borromeo*, prima metà del XVII secolo, ubicazione ignota, ma prima si trovava presso la Chiesa di Ognissanti, Feltre.



Fig. 66. Agostino Ridolfi, *Santissima Trinità con i santi Tommaso da Villanova, Chiara da Montefalco e Rita da Cascia*, anni settanta del XVII secolo - primo trentennio del XVIII secolo, ubicazione ignota, ma prima si trovava presso la Chiesa di Ognissanti, Feltre.



Fig. 67. Carlo Dossena, *Bartolomea Capitanio di Lovere e santa Vincenza Gerosa*, prima metà del XX secolo, ubicazione ignota, ma prima si trovava presso la Chiesa di Ognissanti, Feltre.



Fig. 68. Giacomo Piazzetta, *Madonna del rosario*, anni ottanta del XVII secolo, Museo Diocesano Belluno Feltre, ma prima si trovava presso la Chiesa di Ognissanti, Feltre.



Fig. 69. Paolo Pozzo, *Madonna Assunta tra i Santi Pietro e Paolo*, 1645, ubicazione sconosciuta, ma prima si trovava presso la Chiesa di Ognissanti, Feltre.

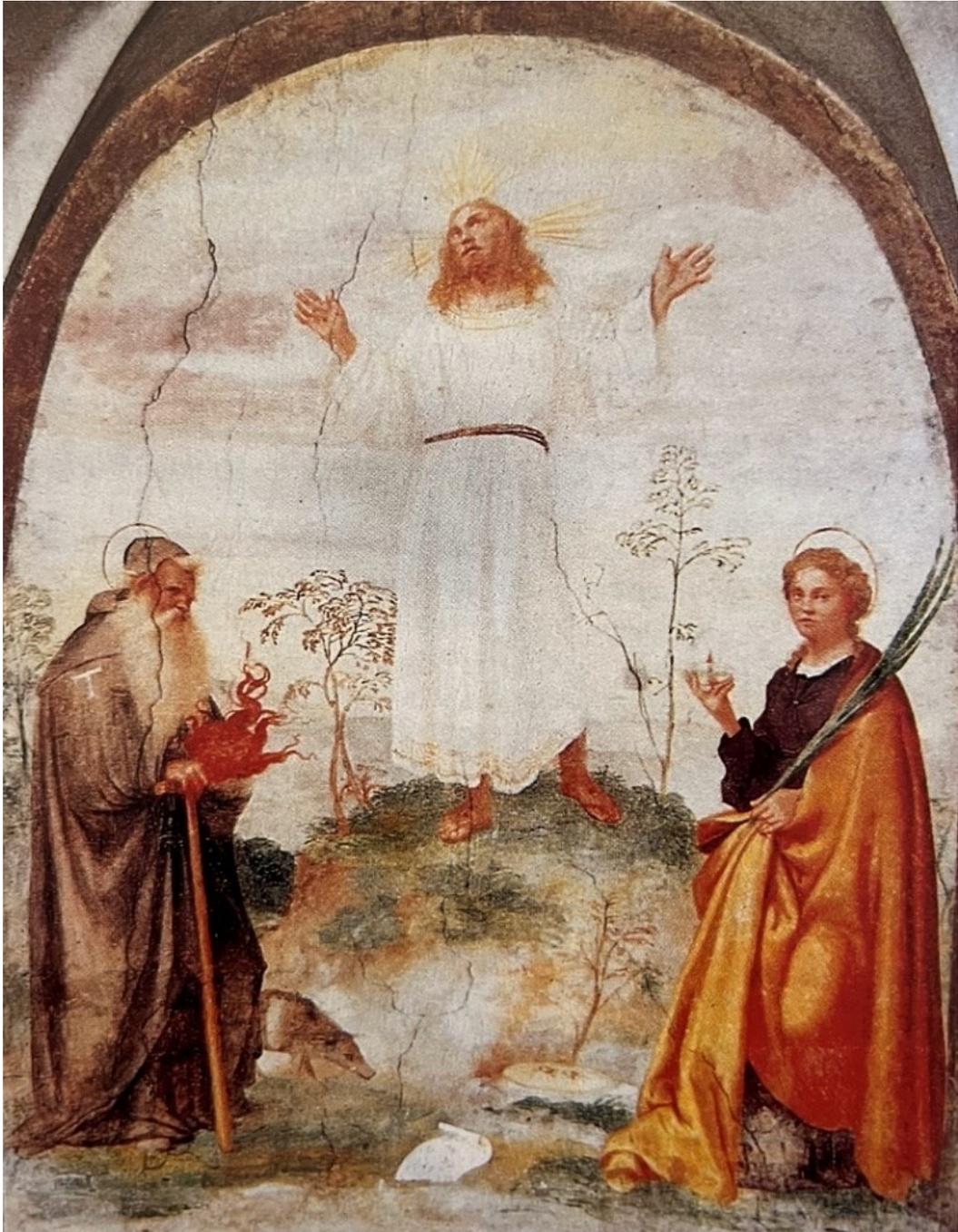


Fig. 70. Lorenzo Luzzo detto Morto da Feltre, *Apparizione di Cristo tra Santa Lucia e Sant'Antonio Abate*, 1522, Chiesa di Ognissanti, Feltre, Sacrestia.



Fig. 71. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre. Immagine di Proprietà della Diocesi di Belluno Feltre. Su concessione dell'Ufficio per i Beni Culturali e l'Edilizia di Culto.



Fig. 72. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre. Immagine di Proprietà della Diocesi di Belluno Feltre. Su concessione dell'Ufficio per i Beni Culturali e l'Edilizia di Culto.



Fig. 73. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre
Immagine di Proprietà della Diocesi di Belluno Feltre. Su concessione dell'Ufficio per i Beni Culturali e l'Edilizia di Culto.



Fig. 74. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a San Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.

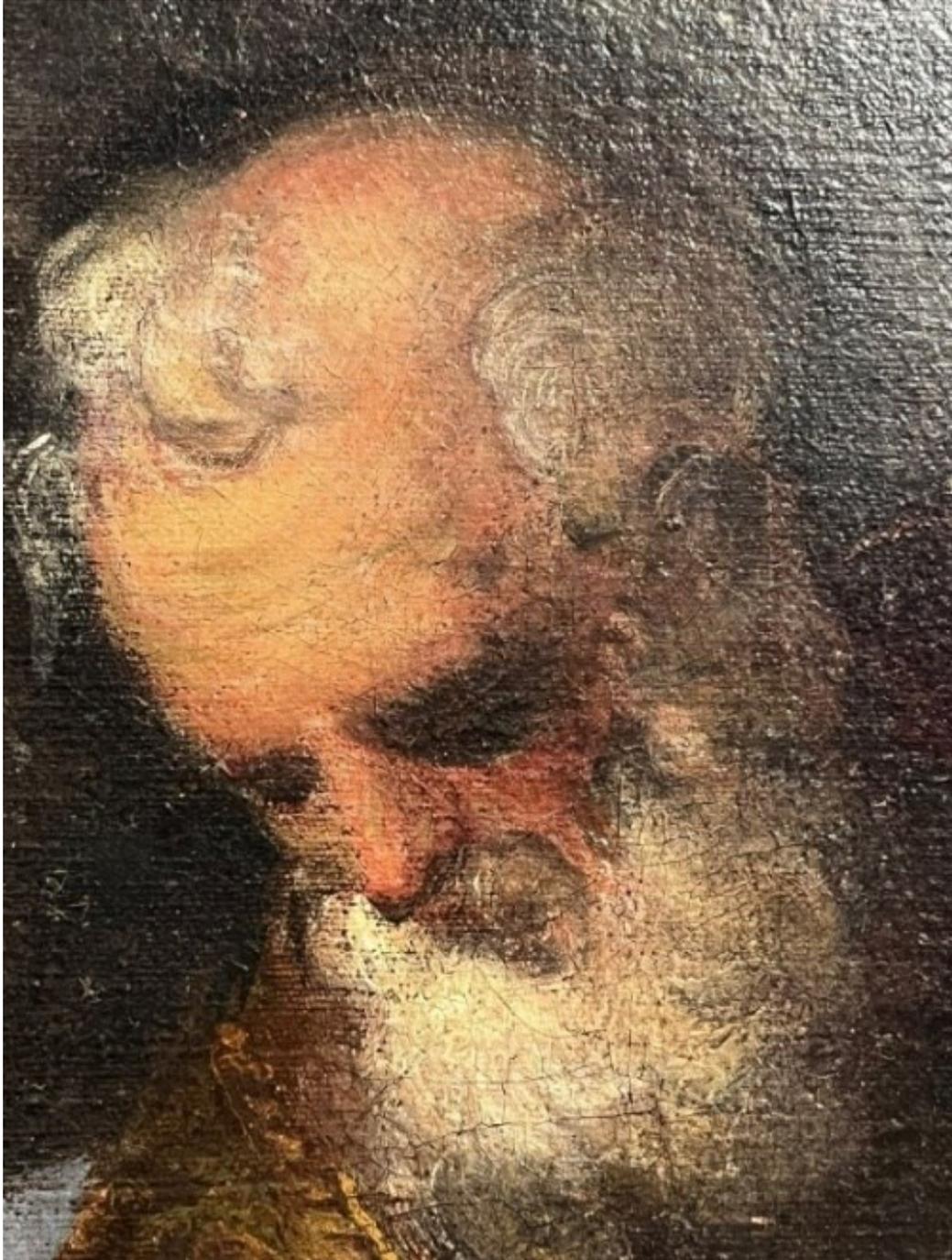


Fig. 75. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 76. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 77. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 78. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.

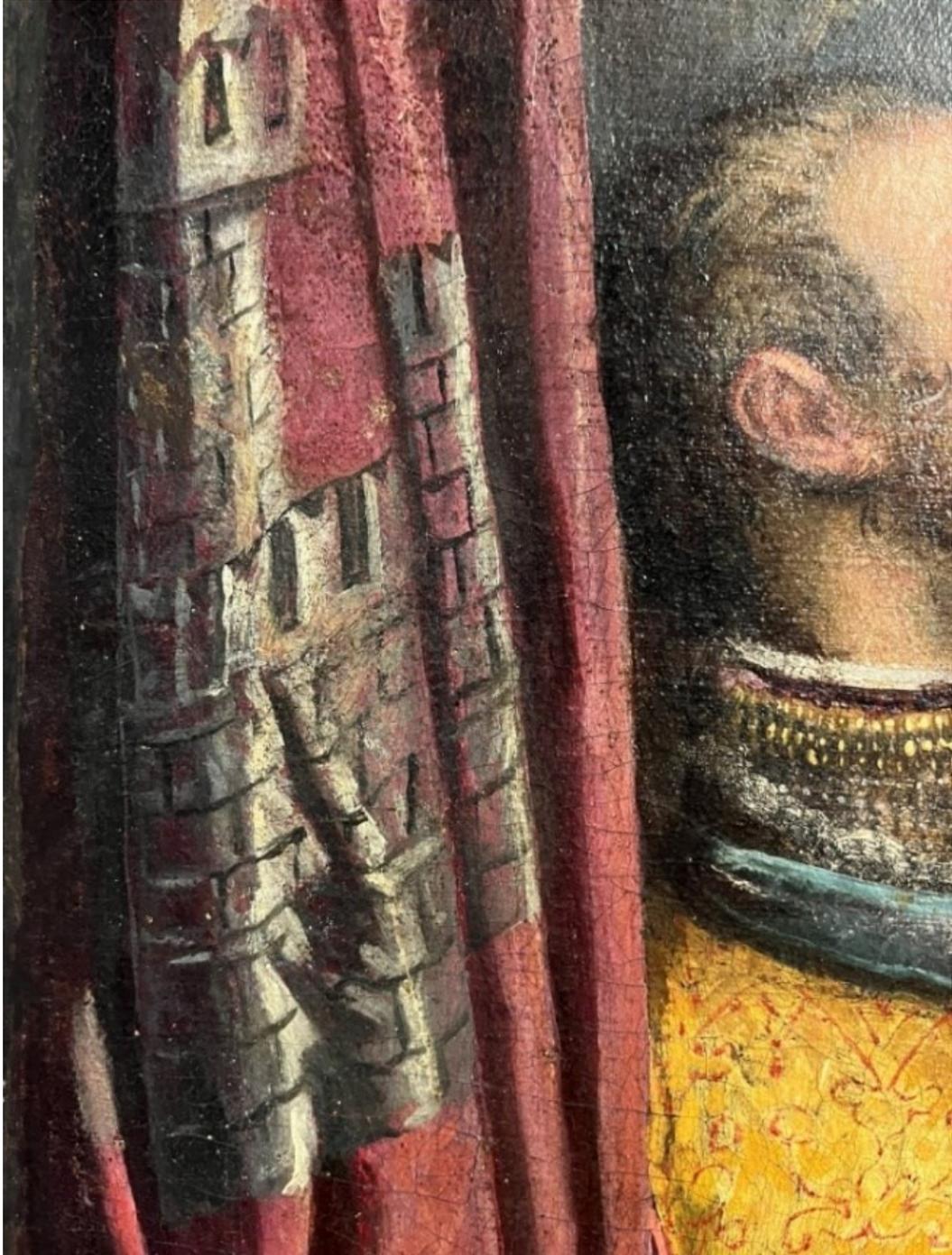


Fig. 79. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 80. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 81. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre. Immagine di Proprietà della Diocesi di Belluno Feltre. Su concessione dell'Ufficio per i Beni Culturali e l'Edilizia di Culto.



Fig. 82. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 83. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolari, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 84. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolari, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 85. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 86. Jacopo Tintoretto, *Assunzione della Vergine*, 1553-1556, Bamberg, Obere Pfarrkirche.



Fig. 87. Jacopo Tintoretto, *Assunzione della Vergine*, 1553-1556, 1553-1556, Venezia, Chiesa di Santa Maria Assunta, detta dei Gesuiti.



Fig. 88. Tiziano Vecellio, *San Giovanni Elemosinario*, 1548 circa, Venezia, Chiesa di San Giovanni Elemosinario.



Fig. 89. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 90. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 91. Jacopo Tintoretto, *Miracolo dello schiavo*, particolare, 1548, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 92. Tiziano Vecellio, *Palioetto Vendramin*, 1543-1547, Londra, National Gallery.



Fig. 93. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 94. Jacopo Tintoretto, *Conversione di San Paolo*, particolare con alberature 1544 circa, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 95. Jacopo Tintoretto, *Trasporto dell'Arca Santa*, particolare, 1542-1543 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 96. Andrea Schiavone, *Adorazione dei magi*, 1547 circa, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



Fig. 97. Jacopo Tintoretto, *Allegoria della Fortuna*, 1544-1545, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 98. Domenico Tintoretto e Jacopo Tintoretto (?), *Natività*, 1583 circa, El Escorial, Nuevos Museos.



Fig. 99. Jacopo Tintoretto, *Il Doge Alvise Mocenigo con San Marco ed altri santi di fronte al Redentore*, 1581-1582, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio.



Fig. 100. Jacopo Tintoretto, *Il Doge Alvise Mocenigo di fronte al Redentore*, 1571-1574, New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 101. Jacopo Tintoretto, *Il Doge Alvise Mocenigo con San Marco ed altri santi di fronte al Redentore*, particolare, 1581-1582, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio



Fig. 102. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 103. Jacopo Tintoretto, *San Marziale in gloria tra i Santi Pietro e Paolo*, 1549, Venezia, Chiesa di San Marziale.



Fig. 104. Jacopo Tintoretto, *San Marziale in gloria tra i Santi Pietro e Paolo*, 1549, particolare con San Marziale, Venezia, Chiesa di San Marziale.



Fig. 105. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 106. Jacopo Tintoretto, *Contesa di Apollo e Marsia*, 1544-1545, particolare, Wadsworth, Atheneum Museum of Art.



Fig. 107. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 108. Jacopo Tintoretto, *Le nozze mistiche di Santa Caterina*, 1550 circa, Lione, Museo delle Belle Arti.



Fig. 109. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 110. Jacopo Tintoretto, *Le nozze mistiche di Santa Caterina*, 1550 circa, particolare con Sant'Agostino, Lione, Museo delle Belle Arti.



Fig. 111. Jacopo Tintoretto, *studio di figura*, inventario numero 12983 F, 1550, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe.



Fig. 112. Jacopo Tintoretto, *La Madonna con il Bambino appare a san Vittore e a san Nicola*, particolare, 1545-1548 circa, Feltre, Museo Diocesano Belluno Feltre.



Fig. 113. Jacopo Tintoretto, *Madonna col Bambino*, 1543-1544, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti e dattiloscritti

1584

Feltre, Archivio Diocesano, Chiesa di Belluno - Feltre, *Acta Varia*, vol. 59, cc. 27r – 28r.

1937

Specifica delle somme dovute al restauratore Mora Angelo per il restauro di alcuni dipinti di proprietà dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato in Feltre, Feltre, Archivio dell'Azienda U.L.S.S. n.1 Dolomiti - Feltre - Regione Veneto, 1937.

1967

Inventario attivo dell'Ospedale Civile di Santa Maria del Prato in Feltre, Feltre, Archivio dell'Azienda U.L.S.S. n.1 Dolomiti - Feltre - Regione Veneto, 1967.

1968

Ospedale civile Santa Maria del Prato di Feltre: valutazione oggetti d'arte e preziosi, Feltre, Archivio dell'Azienda U.L.S.S. n.1 Dolomiti - Feltre - Regione Veneto, 1968.

1972

V. Zanetto, *Introduzione alle visite pastorali di Monsignor Cesare de' Nores e di Monsignor Matteo I Sanudo*, Pordenone, 1972.

1990

Conte 1990

La chiesa e l'ex convento di Ognissanti, a cura di Tiziana Conte, in *Relazione Storica della Chiesa di Ognissanti di Feltre*, Feltre, Comunità Montana Feltrina - ULSS n.4 -, 1990.

Conte 1990 a

Ricerche storiche sulla Chiesa di Ognissanti in Feltre, a cura di Tiziana Conte, in *Relazione Storica della Chiesa di Ognissanti di Feltre*, Feltre, Comunità Montana Feltrina - ULSS n.4 -, 1990.

1994

Pietro de Marascalchi: restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino: Elenco delle opere presenti in mostra, Feltre, 1994.

Testi a stampa

1550

Vasari 1550 e 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, e de' morti Dall'anno 1550 infino al 1567*, 3 voll., in Firenze, appresso i Giunti, 1568 [in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, con testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 11 voll. Firenze 1966-1997].

1584

Borghini 1584

R. Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584 [anche in R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. L'opera completa*, 3 voll., Milano, Electa Editrice, 1982, III, 1982, p. 11].

1642

Ridolfi 1642

C. Ridolfi, *Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore cittadino venetiano. Fedelmente descritta da Carlo Ridolfi. Al serenissimo prencipe Francesco Erizzo, et all'eccellentissimo Senato veneto*, in Venetia, appresso Guglielmo Oddoni, 1642.

1873

Cambruzzi 1873

A. Cambruzzi, *Storia di Feltre del P.M. Antonio Cambruzzi francescano conventuale*, 3 voll., Feltre, Premiata Tipografia Sociale Panfilo Castaldi, 1873-1875, II, 1873.

1875

Cambruzzi 1875

A. Cambruzzi, *Storia di Feltre del P.M. Antonio Cambruzzi francescano conventuale*, 3 voll., Feltre, Premiata Tipografia Sociale Panfilo Castaldi, 1873-1875, III, 1875.

1887

Brentari 1887

O. Brentari, *Guida storico-alpina di Belluno, Feltre, Primiero, Agordo, Zoldo*, Bassano, Sante Pozzato, 1887.

1898

Vecellio 1898

A. Vecellio, *I conventi di Feltre: indagini storiche*, Feltre, Castaldi, 1898.

1901

Thode 1901

H. Thode, *Tintoretto*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1901.

1922

Von Hadeln 1922

D. Von Hadeln, *Zeichnungen des Giacomo Tintoretto*, Berlino, Cassier, 1922.

1923

Bercken 1923

E. Bercken, M. August Liebmann, *Jacopo Tintoretto*, Monaco, R. Piper & co, 1923.

1925

Pittaluga 1925

M. Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologna, N. Zanichelli, 1925.

1936

Gaggia 1936

M. Gaggia, *Intorno al Morto da Feltre*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», VIII, 1936, 45, pp. 753-757.

Gaggia 1936 a

M. Gaggia, *Notizie genealogiche delle famiglie nobili di Feltre*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», VIII, 1936, 44, pp. 707-746.

1940

Coletti 1940

L. Coletti, *Il Tintoretto*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1940.

1946

Longhi 1946

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, [1946], in R. Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 3-63.

1950

Pallucchini 1950

R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano, Daria Guarnati editore, 1950.

1952

Salmi 1952

M. Salmi, *Il campanile di Ognissanti a Feltre*, in *Atti del I congresso internazionale di studi Longobardi* (Spoleto 27-30 settembre 1952), a cura di Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, Accademia Spoletina, 1952.

1956

Benesch 1956

O. Benesch, *Some unknown early works by Tintoretto*, in «Arte Veneta», X, 1956, pp. 95-103.

1957

Camesasca 1957

Lettere sull'arte di Pietro Aretino, commentate da F. Pertile e rivedute da Carlo Cordie, a cura di E. Camesasca, Milano, 3 voll., Milano, Edizioni del Milione, 1957, II, 1957.

1958

Biasuz 1958

G. Biasuz, *I tre ospizi di S. Vittore, S. Paolo e S. Maria del Prato*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», XXIX, 1958, 145, pp. 116-120.

1960

De Tolnay 1960

C. De Tolnay, *L'interpretazione dei cicli pittorici del Tintoretto nella scuola di San Rocco* in «Critica d'arte», 7, 1960, 41, pp. 341-376.

1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, a cura di P. Barocchi, III, Bari 1962, pp. 3-113.

1964

Zampetti 1964

P. Zampetti, *Jacopo Bassano*, Milano, Fabbri editore, 1964.

Diocesi di Feltre 1964

Le nostre chiese: catalogo illustrato, a cura di Diocesi di Feltre, Feltre, Tipografia Castaldi, 1964.

1967

Ballarin 1967

A. Ballarin, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati*, in «Arte Veneta», XXI, 1967, pp. 77-101 [in A. Ballarin, *Jacopo Bassano: scritti 1964-1995*, a cura di V. Romani, 2 voll., Cittadella, Bertonecello artigrafiche, 1995, I, 1995, pp. 99-125].

1969

Alpago Novello 1969

A. Alpago Novello, *Influenze bizantine ed orientali nel Veneto settentrionale*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», XL, 1969, 188-189, pp. 91-95.

Pallucchini 1969

Pallucchini 1969

R. Pallucchini, *Inediti di Jacopo Tintoretto*, in «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 31-53.

Touring Club Italiano 1969

Touring Club Italiano, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano: Veneto (non compresa Venezia)*, Milano, Touring Club Italiano, 1969.

1970

De Vecchi 1970

P. De Vecchi, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, Rizzoli, 1970.

1974

Rugo 1974

P. Rugo, *Le sculture altomedievali delle diocesi di Feltre e Belluno*, Cittadella, Tipografia Bertoncetto, 1974, pp. 446-448.

1977

R. Pallucchini, *Una nuova «Resurrezione di Lazzaro» di Jacopo Tintoretto*, in «Arte Veneta» XXXI, 1977, pp. 95-103.

1981

Pallucchini 1981

R. Pallucchini, *Per la storia del manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia (1540-1590)*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981) a cura di Stefania Mason Rinaldi, Milano, Electa Editrice, 1981, pp. 11-68.

Rossi 1981

P. Rossi, *Andrea Schiavone* in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia (1540-1590)*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981) a cura di Stefania Mason Rinaldi, Milano, Electa Editrice, 1981, p. 130.

Rossi 1981 a

P. Rossi, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia (1540-1590)*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981) a cura di Stefania Mason Rinaldi, Milano, Electa Editrice, 1981, p. 132.

1982

Pallucchini 1982

R. Pallucchini, *Profilo del Tintoretto* in *Tintoretto. L'opera completa*, a cura di R. Pallucchini, P. Rossi, 3 voll., Milano, Electa Editrice, 1982, II, 1982, pp. 11-122.

Rossi 1982

P. Rossi, *Regesto: catalogo critico delle opere sacre e profane di Jacopo Tintoretto in Tintoretto. L'opera completa*, a cura di R. Pallucchini, P. Rossi, 3 voll., Milano, Electa Editrice, 1982, II, 1982, p.p. 123-266.

Pallucchini, Rossi 1982

R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. L'opera completa*, 3 voll., Milano, Electa Editrice, 1982, III, 1982.

1985

Valcanover 1985

F. Valcanover, in F. Valcanover, T. Pignatti, *Tintoretto*, Milano, Garzanti, 1985.

1986

Socol 1986

C. Socol, *La visita apostolica del 1584-85 alle diocesi di Aquileia e la riforma dei Regolari*, Udine, Casamassima, 1986.

1988

Furlan 1988

C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano, Electa Editrice, 1988.

1990

Conte 1990

La chiesa e l'ex convento di Ognissanti, a cura di Tiziana Conte, in *Relazione Storica della Chiesa di Ognissanti di Feltre*, Feltre, Comunità Montana Feltrina - ULSS n.4-, 1990.

Conte 1990 a

Ricerche storiche sulla Chiesa di Ognissanti in Feltre, a cura di Tiziana Conte, in *Relazione Storica della Chiesa di Ognissanti di Feltre*, Feltre, Comunità Montana Feltrina - ULSS n.4 -, 1990.

1991

Gullino 1991

G. Gullino, *Donà (Donati, Donato) Francesco* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, XL, 1991, pp. 724-728.

1993

Pattanaro 1993

A. Pattanaro, *Sebastiano del Piombo à Venise. Peintures*, in *Le siècle de Titien*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo – 14 giugno 1993), Parigi, Société française de promotion artistique, pp. 348-356.

Ericani 1994

G. Ericani, in *Pietro de Marascalchi: restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Feltre, Museo Civico, 10 settembre – 11 dicembre 1994) a cura di G. Ericani, Treviso, Canova, 1994, pp. 246-250, 365.

Ericani 1994 a

Lorenzo Luzzo, *Pietro de Marascalchi ed il Cinquecento Feltrino*, in *Pietro de Marascalchi: restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Feltre, Museo Civico, 10 settembre – 11 dicembre 1994) a cura di G. Ericani, Treviso, Canova, 1994, pp. 99-147.

1995

Biasuz 1995

G. Biasuz, *La progettata demolizione dell'antico campanile di Ognissanti*, in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXVI, 130, 1995, pp. 13-16.

Echols 1995

R. Echols, *Giovanni Galizzi and the problem of the young Tintoretto*, in «*Artibus et Historiae*», 16, 1995, 31, pp. 69-110.

Lucco 1995

M. Lucco, *Sul Luzzo, il Marascalchi e il Cinquecento a Feltre*, in «*Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*», LXVI, 291, 1995, pp. 109-126.

Vitale, Vitale 1995

J. Da Varazze: Legenda Aurea, a cura di A. Vitale, L. Vitale, Torino, G. Einaudi, 1995.

1996

Dal Pozzolo 1996

E. Dal Pozzolo, *Padova 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 3 voll., Milano, Electa Editrice, 1996-1999, I, 1996, pp. 147-224.

Echols 1996

R. Echols, *Jacopo nel corso, presso al palio, Dal soffitto per l'Aretino al Miracolo dello Schiavo* in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 novembre 1994), Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 77-81.

1998

Claut 1998

S. Claut, *Feltre e Belluno 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto: Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 2 voll., 1996-1999, II, 1998, pp. 717-740.

Conte 1998

La pittura veneta del Cinquecento in provincia di Belluno, a cura di T. Conte, Milano, Charta, 1998.

Fossaluzza 1998

G. Fossaluzza, *Treviso 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 3 voll., Milano, Electa Editrice, 1996-1999, II, 1997, pp. 639-716.

Humfrey 1998

P. Humfrey, *Venezia 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 3 voll., Milano, Electa Editrice, 1996-1999, II, 1997, pp. 455-554.

1999

Humfrey 1999

P. Humfrey, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 3 voll., Milano, Electa Editrice, 1996-1999, III, 1999, pp. 1119-1180.

2000

Cottrell 2000

P. Cottrell, *Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice*, in «The Art Bulletin», 82, 2000, 4, pp. 658-678.

2001

Bristot 2001

A. Bristot, *Dedicato all'amore per l'antico: il camerino di Apollo a palazzo Grimani*, in «Arte Veneta», LVIII, 2001, pp. 43-77.

2002

Giorgi 2002

R. Giorgi, *Santi*, Milano, Electa, 2002.

2004

Pedrocco 2004

F. Pedrocco, in *Natura e Maniera: Le ceneri violette di Giorgione tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 5 settembre 2004 – 9 gennaio 2005) a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, Skira, 2004, p. 308.

2007

Falomir 2007

Tintoretto, a cura di M. Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

Marin 2007

E. Marin, *La visita apostolica del 1584 alla chiese di Teglio e Cintello*, in *Teglio Veneto: storia delle sue comunità: Tei, Sintiel, Suçulins. Materiali e documenti*, a cura di A. Diano, Teglio Veneto, Fogolâr Furlan “Antonio Panciera”, 2007, pp. 121-135.

Romani 2007

V. Romani, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia, Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Firenze, Il Sole 24 ore, 2007.

2008

Claut 2008

S. Claut, *Affreschi e dipinti nell'area feltrina*, in *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e Territorio*, a cura di F. Mangani, L. Majoli, Belluno, Provincia di Belluno, 2008, pp. 85-118.

Centa 2008

C. Centa, *Istituzioni ecclesiastiche della diocesi di Feltre in epoca moderna*, in *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e Territorio*, a cura di F. Mangani, L. Majoli, Belluno, Provincia di Belluno, 2008, pp. 43-82.

Ericani 2008

G. Ericani, *Il santuario dei Santi Vittore e Corona. Gli apparati decorativi*, in *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e Territorio*, a cura di F. Mangani, L. Majoli, Belluno, Provincia di Belluno, 2008, pp. 249-265.

Fiorino 2008

F. Fiorino, *La Chiesa e il convento di Ognissanti*, in *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e Territorio*, a cura di F. Mangani, L. Majoli, Belluno, Provincia di Belluno, 2008, pp. 213-222.

Majoli 2008

L. Majoli, *Lineamenti della scultura lignea a Feltre e nel suo territorio (sec. XV – XVII)*, in *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e Territorio*, a cura di F. Mangani, L. Majoli, Belluno, Provincia di Belluno, 2008, pp. 119-131.

Manera 2008

G. Manera, *L'Antico Vescovado di Feltre*, in *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e Territorio*, a cura di F. Mangani, L. Majoli, Belluno, Provincia di Belluno, 2008, pp. 157-190.

Penny 2008

N. Penny, in *The sixteenth century Italian paintings*, 3 voll., 2004-2016, National Gallery Company, Londra, II, 2008.

Vecchione 2008

C. Vecchione, *Il santuario dei Santi Vittore e Corona. Storia e Architettura*, in *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e Territorio*, a cura di F. Mangani, L. Majoli, Belluno, Provincia di Belluno, 2008, pp. 225-248.

2009

Cottrell 2009

P. Cottrell, *Painters in practise: Tintoretto, Bassano and the Studio of Bonifacio de' Pitati*, in *Jacopo Tintoretto: Actas Del Congreso Internacional Jacopo Tintoretto Proceedings of the International Symposium Jacopo Tintoretto*, atti del convegno (Madrid, 26-27 febbraio 2007) a cura di M. Falomir, Madrid, Museo Nazionale del Prado, 2009, pp. 50-57.

Echols, Ilchman 2009

R. Echols, F. Ilchman, *Toward a new Tintoretto catalogue, with a checklist of revised attributions and a new chronology*, in *Jacopo Tintoretto: Actas Del Congreso Internacional Jacopo Tintoretto Proceedings of the International Symposium Jacopo Tintoretto*, atti del convegno (Madrid, 26-27 febbraio 2007) a cura di M. Falomir, Madrid, Museo Nazionale del Prado, 2009, pp. 91-148.

2011

Villa 2011

G.C.F. Villa, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011) cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, p. 124.

2012

Caputo 2012

F. Caputo, in *Tintoretto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 25 febbraio – 10 giugno 2012) a cura di V. Sgarbi, Milano, Skira, 2012, p. 76.

Falomir 2012

M. Falomir, *Tintoretto profano*, in *Tintoretto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 25 febbraio – 10 giugno 2012) a cura di V. Sgarbi, Milano, Skira, 2012, pp. 129-133.

2015

Splendori del Rinascimento a Venezia: Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 novembre 2015 – 10 aprile 2016) a cura di E. M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano, Il Sole 24 Ore, 2015.

Bayer 2015

A. Bayer, in *Splendori del Rinascimento a Venezia: Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 novembre 2015- 10 aprile 2016) a cura di E. M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano, 24 Ore Cultura, 2015, pp. 348-349.

Borean 2015

L. Borean, *Andrea Schiavone tra collezionismo e mercato (XVI-XVIII secolo)*, in *Splendori del Rinascimento a Venezia: Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 novembre 2015- 10 aprile 2016) a cura di E. M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano, 24 Ore Cultura, 2015, pp. 67-74.

Polati 2015

A. Polati, *Le due vite di Andrea Schiavone nelle Maraviglie dell'arte di Carlo Ridolfi*, in *Splendori del Rinascimento a Venezia: Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 novembre 2015 – 10 aprile 2016) a cura di E. M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano, Il Sole 24 Ore, 2015, pp. 57-65.

2016

Donati 2016

A. Donati, *Tintoretto punto e a capo. Il problema del catalogo e un'aggiunta ipotetica a Giovanni Galizzi* in «Studi Veneziani», LXXIII, 2016, pp. 261-285.

Guida Conte 2016

M. Guida Conte, *Giovanni Galizzi pittore: nuove prospettive per delineare il suo percorso artistico* in «Bergomum», 108, 2016, pp. 145-165.

2017

Gatti 2017

A. Gatti, *La "Crocifissione" di Tintoretto a Padova: nuovi dati su tecnica e materiali in La giovinezza di Tintoretto*, atti del convegno (Venezia, 28-29 maggio 2015) a cura di G. Cassegrain, Venezia, Lineadacqua: Fondazione Giorgio Cini, 2017, pp. 43-58.

Grosso 2017

M. Grosso, *"Come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna": Tintoretto per l'organo di Santa Maria del Giglio*, in *La giovinezza di Tintoretto*, atti del convegno (Venezia, 28-29 maggio 2015) a cura di G. Cassegrain, Venezia, Lineadacqua: Fondazione Giorgio Cini, 2017, pp. 185-199.

Grosso 2017 a

M. Grosso, *Robusti Domenico (Domenico)* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, LXXXVIII, 2017, pp. 1-3.

Hochmann 2017

M. Hochmann, *La giovinezza del Tintoretto: qualche riflessione sullo stato della questione* in *La giovinezza di Tintoretto*, atti del convegno (Venezia, 28-29 maggio 2015) a cura di G. Cassegrain, Venezia, Lineadacqua: Fondazione Giorgio Cini, 2017, pp. 3-18.

Hochmann 2017 a

M. Hochmann, in *Tintoretto: a star was born*, catalogo della mostra (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 6 ottobre 2017 - 28 gennaio 2018; Parigi, 6 marzo - 1 luglio 2018), a cura di Roland Krischel, Monaco, Hirmer, 2017, pp. 154, 159.

Krischel 2017

R. Krischel, in *Tintoretto: a star was born*, catalogo della mostra (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 6 ottobre 2017-28 gennaio 2018; Parigi, 6 marzo - 1 luglio 2018), a cura di Roland Krischel, Monaco, Hirmer, 2017, pp. 102, 119, 121, 158.

Krischel 2017 a

Tintoretto: a star was born, catalogo della mostra (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 6 ottobre 2017-28 gennaio 2018; Parigi, 6 marzo - 1 luglio 2018), a cura di Roland Krischel, Monaco, Hirmer, 2017.

Rossi 2017

P. Rossi, *I primi committenti del giovane Tintoretto* in *La giovinezza di Tintoretto*, atti del convegno (Venezia, 28-29 maggio 2015) a cura di G. Cassegrain, Venezia, Lineadacqua: Fondazione Giorgio Cini, 2017, pp. 19-30.

2018

Battaglia 2018

R. Battaglia, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 111, 203.

Battaglia 2018 a

R. Battaglia, *Attorno al Miracolo dello schiavo*, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 81-101.

Battaglia, Marini, Romani 2018

R. Battaglia, P. Marini, V. Romani in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia. 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018.

Beltramini 2018

M. Beltramini, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, p. 121.

Conte 2018

T. Conte, *Catalogo delle opere in Museo Diocesano Belluno - Feltre*, a cura di T. Conte, Belluno, Tipi Edizioni, 2018.

Echols, Ilchman 2018

R. Echols, F. Ilchman, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, p. 151.

Fatuzzo 2018

S. Fatuzzo, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, p. 117.

Grosso 2018

M. Grosso, G. Guidarelli, *Tintoretto e l'architettura*, Venezia, Marsilio, 2018.

Grosso 2018 a

M. Grosso, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 131, 153.

Grosso, Guidarelli 2018

M. Grosso, G. Guidarelli, *Tintoretto e l'architettura*, Venezia, Marsilio, 2018.

Hochmann 2018

M. Hochmann, in *Tintoret: naissance d'un génie*, catalogo della mostra (Parigi, 6 marzo – 1 luglio 2018), a cura di Roland Krischel, Parigi, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2018, p. 156, 161.

Krischel 2018

R. Krischel, in *Tintoret: naissance d'un génie*, catalogo della mostra (Parigi, 6 marzo – 1 luglio 2018), a cura di Roland Krischel, Parigi, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2018, pp. 88, 104, 121, 123, 160.

Krischel 2018 a

R. Krischel, *Qui est le jeune Tintoret?* in *Tintoret: naissance d'un génie*, catalogo della mostra (Parigi, 6 marzo - 1 luglio 2018), a cura di Roland Krischel, Parigi, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2018, pp. 46-56.

Krischel 2018 b

Tintoret: naissance d'un génie, catalogo della mostra (Parigi, 6 marzo - 1 luglio 2018), a cura di Roland Krischel, Parigi, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2018.

Marini 2018

P. Marini, *Nuova luce su Tintoretto: la mostra veneziana del 1937*, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 51-57.

Pezzolo 2018

L. Pezzolo, *Tintoretto nella vita economica di Venezia*, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 29 -35.

Romani 2018

V. Romani, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 157, 159, 163, 165, 169, 179.

Romani 2018 a

V. Romani, *Osservazioni sul percorso del giovane Tintoretto*, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 58-79.

Savy 2018

B.M. Savy, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di P. Marini, R. Battaglia, V. Romani, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 119, 127, 133, 181.

2019

Chiari Moretto Wiel 2019

M. A. Chiari Moretto Wiel, *San Martino e San Cristoforo: l'armadio degli argenti nella chiesa di San Rocco a Venezia*, in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano e Tintoretto*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna/Parco Galvani, Museo civico d'Arte, 25 Ottobre 2019 – 2 febbraio 2020), a cura di Caterina Furlan, Vittorio Sgarbi, Skira editore, Milano, 2019, pp. 93-104.

Grosso 2019

M. Grosso, *Coletti e Pallucchini: uno scambio epistolare sul manierismo veneto e Tintoretto (1933-1945)*, in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche* a cura di C. Lorenzini, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2019, pp. 47-66.

Grosso 2019 a

M. Grosso, in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano e Tintoretto*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna/Parco Galvani, Museo civico d'Arte, 25 Ottobre 2019 – 2 febbraio 2020), a cura di Caterina Furlan, Vittorio Sgarbi, Skira editore, Milano, 2019, pp. 220-222.

Hochmann 2019

M. Hochmann, *Il catalogo del giovane Tintoretto alla luce delle recenti esposizioni*, in *Tintoretto 2019*, a cura di G. Gullino, I. Favaretto, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti: Scuola Grande di San Rocco, 2021, pp. 100-110.

Rossi 2019

P. Rossi, *Giovanni Galizzi: un imitatore del Tintoretto*, in *Tintoretto 2019*, a cura di G. Gullino, I. Favaretto, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti: Scuola Grande di San Rocco, 2021, pp. 124-131.

2021

Ferrari 2021

S. Ferrari, *Tiziano e Francesco Vecellio*, in *La pontificia basilica di Sant'Antonio in Padova*, a cura di L. Bertazzo, G. Zampieri, 3 voll., Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021, II, 2021, pp. 1255-1304.

2022

Drandić 2022

M. Drandić, *Spiritualità e moralità. Atteggiamenti, mentalità ed esperienza del clero della diocesi di Parenzo nella prima metà del Seicento* in «Atti», LI, 2022, pp. 66-117.

Grosso 2022

M. Grosso, «*Scultore in parole*» *Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia*, Roma, Officina Libraria, 2022.

Guadagnini 2022

C. Guadagnini, *Antonio Lazzarin: un restauratore veneto del Novecento*, tesi di Laurea Magistrale presso Università degli studi di Padova, 2022.

Sartorelli 2022

E. Sartorelli, *Jacopo Tintoretto al Museo Nazionale del Prado. L'esposizione come modello di buone pratiche*, tesi di Laurea Magistrale presso Università Ca' Foscari di Venezia, 2022.

2023

Mazzotta 2023

A. Mazzotta, in *Tiziano 1508. Agli esordi di una luminosa carriera*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria dell'Accademia, 9 settembre – 3 dicembre 2023), a cura di Roberta Battaglia, Sarah Ferrari, Antonio Mazzotta, Mandragora, Firenze, 2023, pp. 124-135.

Battaglia, Ferrari, Mazzotta 2023

Tiziano 1508. Agli esordi di una luminosa carriera (2023), catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 9 settembre – 3 dicembre 2023) a cura di R. Battaglia, S. Ferrari, A. Mazzotta, Firenze, Mandragora, 2023.

SITOGRAFIA

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, *Inventario Disegni per Autori*.

<https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12983+F+r.+di+%C2%ABRobusti+Jacopo+detto+il+Tintoretto%C2%BB>

F. Magani, *Altare - ambito feltrino (sec. XX)*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071617>

F. Magani, *Altare - ambito feltrino (sec. XX)*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071615-0>

F. Magani, *Altare - ambito feltrino (prima metà sec. XX)*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071605>

F. Mangani, *Altare - ambito veneto (sec. XVIII)*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071612>

F. Mangani, *Lapide documentaria - ambito veneto (prima metà sec. XX)*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071622>

F. Mangani, *Sant'Antonio da Padova*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071638>

F. Mangani, *Santa Bartolomea Capitanio di Lovere e santa Vincenza Gerosa*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071639>

F. Mangani, *Tabernacolo - ambito veneto (sec. XVIII)*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071613>

P. Carboni, *Crocifisso di Sandi Andrea (attribuito) - ambito feltrino (sec. XVII)*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071635>

P. Carboni, *Mobile da sacrestia, serie - bottega bellunese (sec. XVII)*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071627-0>

P. Carboni, *Santa Caterina e San Carlo Borromeo*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071634-0>

P. Carboni, *Santissima Trinità; San Tommaso da Villanova; Santa Chiara da Montefalco e Santa Rita da Cascia*, 1989.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071632>

P. Carboni, *Madonna con Bambino*, 1990.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500071597>

A. Perer, *Madonna con Bambino, San Felice e San Fortunato*, 1990.

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500123745>

D. Bartolini, *Convento di Ognissanti di Feltre*, 2007.

<https://sias.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=compare&Chiave=421499&RicSez=complessi&RicFrmRicSemplice=OGNISSANTI&RicProgetto=as%2dbelluno&RicVM=ricercasemplice>

L. Milano, *Il Comune di Feltre vuole la chiesa di Ognissanti*, 2016.

https://corrierealpi.gelocal.it/belluno/cronaca/2016/10/09/news/il_comune_di_feltre_vuole_la_chiesa_di_ognissanti-5975646/

P. Marzotti, *Collegio dei notai di Feltre*, 2017.

<https://sias.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=80056>

Museo Diocesano Belluno Feltre, *San Vittore e Nicola – Sala Udienze*, 2018.

<https://izi.travel/it/browse/e9aa4a01-163b-41c4-9cf8-46cfe7a7efb0?lang=it>

Museo Diocesano Belluno Feltre, *Arte Sacra ed Eucarestia in Tintoretto*, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=wIVmnMRBLTM>

E.S., *Sarà restaurata la pala raffigurante la Madonna con bambino e santi, attribuita a Vittore Belliniano, oggi custodita all'interno della chiesa di Ognissanti a Feltre*, 2020.

https://www.ilgazzettino.it/pay/belluno_pay/feltre_sara_restaurata_la_pala_raffigurante_la_madonna_con_bambino_e_santi-5614838.html

Museo Diocesano Belluno Feltre, *Iacopo Tintoretto nelle sale del Museo Diocesano Belluno Feltre - 1a parte*, 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=coqS0JVKW3U>

Bergamo News, *Restauro ultimato, San Rustico e San Fermo di Giovanni Galizzi tornano a Sombreno*, 2024.

<https://www.bergamonews.it/2024/01/11/restauro-ultimato-san-rustico-e-san-fermo-di-giovanni-galizzi-tornano-a-sombreno/663429/>

Vorrei riservare questo spazio finale della mia tesi di laurea per poter ringraziare tutte le persone che, con il loro supporto, mi hanno aiutato in questo mio lavoro di ricerca.

Per prima cosa, desidero ringraziare il mio relatore, il professor Marsel Grosso, per avermi proposto tale argomento e per avermi seguito in maniera impeccabile in questo mio percorso di ricerca e di stesura testuale.

Ringrazio l'Ufficio Tecnico del Comune di Feltre, il Museo Diocesano di Belluno Feltre e l'Archivio Diocesano Chiesa di Belluno - Feltre per avermi fornito i documenti inerenti al mio caso di studio, i quali si sono rivelati essenziali per il mio lavoro di ricerca.

Un ringraziamento lo rivolgo anche alla dott.ssa Silvia Miscellaneo e al personale dell'Archivio di Stato di Belluno, i quali, con la loro gentilezza e la loro pronta disponibilità, mi hanno coadiuvato nella consultazione degli atti facenti parte del fondo dedicato al convento di Ognissanti.

Ringrazio molto anche la professoressa Tiziana Conte, la quale ha riservato una parte del suo tempo per suggerirmi la consultazione di fonti inedite concernenti la pala di cui mi sono occupato. Colgo l'occasione per ringraziare la professoressa Vittoria Romani e la professoressa Barbara Maria Savy per avermi fornito un loro parere inerente allo stile e alla cronologia dell'opera, fornendomi anche degli utili spunti per questo lavoro di tesi.

Ringrazio il dottor Enrico Tonin per avere indirizzato la mia ricerca presso l'Archivio Diocesano Chiesa di Belluno-Feltre.

Un ringraziamento speciale lo dedico ai miei genitori, i quali mi hanno permesso di intraprendere il percorso di studi universitari, spronandomi sempre al miglioramento e rimanendo sempre al mio fianco, anche nei momenti più bui e difficili.

Ringrazio molto anche la mia famiglia e, in particolare, mia nonna e mia zia, per aver nutrito stima nei miei confronti e per aver sempre creduto nelle mie possibilità.

Un grazie di cuore va anche alla mia fidanzata Alice per essermi sempre stata accanto e per essere sempre riuscita, con la sua viva sincerità e bontà d'animo, a darmi il consiglio giusto al momento giusto. La ringrazio per essere quel raggio di sole che illumina e riscalda le mie giornate!

Ringrazio tanto anche tutti i miei amici per il loro costante supporto emotivo e morale e, in particolare, gli amici dei gruppi di "Cuziol" e di "Monica Opitz", assieme ai quali ho trascorso questi ultimi anni della mia vita. Li ringrazio per aver condiviso con me risate e momenti unici che sono stati in grado di creare indelebili ricordi nella mia memoria.

Un sentito grazie lo rivolgo anche a Viola e Mattia, due persone che ho conosciuto da poco, ma che sono diventate per me molto importanti. Li ringrazio per avermi sempre incoraggiato e fatto divertire in loro compagnia; soprattutto in questi ultimi mesi prima della consegna della tesi.

Ringrazio molto anche Giada e Veronica per aver condiviso con me questo percorso universitario, aiutandomi concretamente, incoraggiandomi e tranquillizzandomi nei momenti più duri di questa mia carriera di studi. Loro sono sempre state in grado di fornirmi dei consigli preziosi che mi hanno permesso di arrivare a questo risultato.

Un vivo ringraziamento lo dedico ai miei amici speciali: Rub, Linda, Cocca, Volpe, Giorgia, Angelica e Leonardo con i quali condivido la maggior parte del mio tempo. Loro mi sono sempre stati accanto da molti anni e sono i maggiori responsabili dei miei sorrisi quotidiani. Mi ritengo davvero fortunato ad avere al mio fianco persone come loro, sulle quali posso e potrò sempre contare. Li ringrazio per aver reso questo mio traguardo davvero speciale!