



**Scuola Dottorale di Ateneo**

**Graduate School**

**Dottorato di ricerca in**

STORIA DELLE ARTI

**Ciclo XXVII°**

**Anno di discussione 2013/2014**

LA FIRMA DI SCUOLA  
VENEZIANA  
DAL XIV° AL XVI° SECOLO

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA:**

STORIA DELL'ARTE MODERNA [L-ART/02]

**Tesi di Dottorato di Marco Tagliapietra**

**Matricola 823892**

**Coordinatore del Dottorato**

**Prof. Giuseppe Barbieri.**

**Tutore del Dottorando**

**Prof. Sergio Marinelli**



## INDICE.

### PRIMA INTRODUZIONE

I. Campi dell'indagine della Tesi.	1
II. Metodologie di ricerca e caratteristiche inedite.	2
III. Struttura.	4
IV. Metodologie di trascrizione e presentazione delle firme.	12

### SECONDA INTRODUZIONE

*Identità, tempi, problematiche e soluzioni della firma.*

1. Cosa si intende per firma.	15
2. L'opera d'arte firmata: chi firma (e chi no), perché e secondo quali criteri.	16
3. Firme false, taciute, dislocate, perdute e recuperate.	20
4. Quando la firma entra a far parte dell'opera.	25
5. Firme antiche e firme moderne.	27

### I. PARTE PRIMA

*La critica d'arte e le firme: trascrizioni, considerazioni, terminologie e valutazioni dal Cinquecento al Duemila.*

1. La critica d'arte e le firme moderne ed antiche.	
1.1. Concetti fondamentali della critica storiografica della firma d'arte moderna.	31
1.2. Panoramica sulla critica storiografica della firma d'arte antica.	32
1.2.1. La cultura umanistica e le firme antiche.	45
1.2.2. Dal Seicento all'epoca contemporanea: ricapitolazioni e aggiornamenti delle firme antiche .	47
2. La critica d'arte e le firme: il XVI secolo.	
2.1. Marcantonio Michiel: La Notizia d'opere d'arte di disegno [prima metà del Cinquecento].	51
2.2. Paolo Pino: Dialogo di pittura [1548].	54
2.3. Avvistamenti ed elogi di "bolette" al di fuori del territorio veneziano: il caso di Marco Palmezzano [secc. XVI, XVII].	56
2.4. Giorgio Vasari: Le Vite [1550; 1568].	57
2.5. Francesco Sansovino: Venetia, città nobilissima et singolare [1581]; Delle cose notabili della città di Venetia [1587].	66
2.6. Gabriele Paleotti: Discorso intorno alle immagini sacre et profane [1582].	71
3. La critica d'arte e le firme: il XVII secolo.	
3.1. Andrea Vendramin, De Picturis in museis Dni Andreae Vendrameno positis [1627].	75
3.2. Carlo Ridolfi: Le Maraviglie dell'Arte [1648].	76
3.3. Marco Boschini: La carta del navegar pittoresco [1660]; le Ricche Minere [1674].	90
4. La critica d'arte e le firme: il XVIII secolo.	
4.1. Antonio Maria Zanetti: Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine [1733]; Della pittura veneziana [1771].	97

4.2. <i>Luigi Lanzi</i> : Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo [1792-1796].	105
5. La critica d'arte e le firme: il XIX secolo.	
5.1. <i>Giannantonio Moschini</i> : Guida per la città di Venezia [1815]; Memorie della vita di Antonio de Solario [1823].	111
5.2. <i>Leopoldo Cicognara</i> : Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova [1813- '23].	115
5.3. <i>Emanuele Antonio Cicogna</i> : Delle iscrizioni veneziane [1824-'53]	117
5.4. <i>Pietro Selvatico</i> : Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri [1847]; Scritti d'arte [1859].	119
5.5. <i>Francesco Zanotto</i> : Pinacoteca della I. R. Accademia veneta delle belle arti [1834]; Il Palazzo Ducale di Venezia [1842]; Pinacoteca Veneta [1867].	122
5.6. <i>Giovanni Battista Cavalcaselle</i> : il taccuino dei disegni [1852-'96]; History of Painting in North Italy [1871].	126
5.7. <i>Antonio della Rovere</i> : Dell'importanza di conoscere le firme autografe dei pittori [1887].	130
5.8. <i>Giovanni Morelli</i> : Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino [1886]; Italian Painters [1892-'93].	128
6. Panoramica sulla critica d'arte specialistica dal 1900 al Duemila.	135

## II. PARTE SECONDA

### *Contenuti e forme delle firme.*

1. Le formule di firma.	
1.1. <i>Modelli ed evoluzioni delle formule di firma dal XIV al XVI secolo.</i>	145
1.2. <i>Aggiunte tipiche: cittadinanza, titoli di prestigio, mestiere.</i>	150
1.2.1. <i>Il toponimico.</i>	150
1.2.2. <i>Nel nome del padre.</i>	153
1.2.3. <i>Titoli di prestigio.</i>	156
1.2.4. <i>Il mestiere.</i>	157
1.3. <i>Risonanze, pericoli e coincidenze del pendenti titolo.</i>	158
1.4. <i>Dall'opera dipinta all'opera creata, ovvero dal pinxit al fecit.</i>	162
1.5. <i>Paragoni tra letteratura, teatro e pittura: il senso del finxit di Carpaccio.</i>	165
1.6. <i>Formule interrotte.</i>	166
1.7. <i>Formule di firma complesse, originali ed elaborate.</i>	167
1.8. <i>Umanisti al servizio delle firme dei pittori.</i>	171
1.9. <i>Alcune originali formule di firma di Giovanni Mansueti.</i>	174
1.10. <i>L'importanza di chiamarsi (col nome del) Maestro.</i>	176
1.11. <i>Omonimia di prestigio e convenienza.</i>	184
2. Il carattere della firma.	
2.1. <i>L'evoluzione indipendente e spesso singolare del carattere della firma</i>	190
2.2. <i>L'elaborazione della lettera all'antica.</i>	193
2.3. <i>Le lettere montanti all'antica e la loro applicazione alle firme.</i>	195

2.4. Le nuove lettere minuscole.	203
2.5. Il colore.	205
3. La “segnatura speciale” di Giovanni Bellini.	
3.1. Le ricerche epigrafiche insite nella firma di Giovanni Bellini.	207
3.2. La lettera montante nei dipinti di scuola “firmati” «IOANNES BELLINVS».	212
3.3. Il caso della Circoncisione di Marco Belli.	214
3.4. Giovanni Mansueti: allievo di Giovanni o/e di Gentile Bellini?	216
3.5. La “segnatura speciale” di Vittore Belliniano.	218
4. Segni di interpunzione, incipit e fermi di firma.	
4.1. Segni di interpunzione caratterizzati .	223
4.2. Incipit, excipit e appendici della firma.	224
4.3. L'emblema di Andrea Previtali.	230
4.4. Il monogramma di Andrea Previtali.	232
4.5. Altre appendici/monogramma: Marco Marziale, Pellegrino da San Daniele e Albrecht Dürer.	234

### III. PARTE TERZA

#### *La firma in pittura.*

1. Le forme di firma dipinta.	
1.1. Firme dipinte e “scolpite in pittura”.	241
1.2. I vettori di firma: tavolette, sassi, rovine e balaustre.	243
1.3. Le molteplici forme del cartellino.	248
1.3.1. Brevissima storia della firma su carta simulata e panoramica su alcuni celebri autori che ne fecero uso.	250
1.3.2. I “nizioletti” di Bartolomeo Vivarini.	258
1.3.3. Le diverse forme del cartellino in Carpaccio.	259
1.3.4. Marco Palmezzano: “il solito polizino straciato”.	260
1.3.5. La “strisciolina” del Battista (Cima da Conegliano).	262
1.3.6. Le fasce di Paris Bordon.	264
1.3.7. Bartolomeo Veneto: il cartellino arricciato.	265
2. L'occupazione dei luoghi scritti tradizionali e di prestigio da parte delle firme dei pittori.	
2.1. Al posto di una scritta tradizionale .	267
2.2. Al posto del nome del santo.	270
2.3. Al posto del nome di Cristo: il Cristo Passo di Vittore Belliniano.	272
2.4. Al posto del nome del soggetto del ritratto.	274
3. Firme dislocate, nascoste, sostenute, indossate, appese, fermate.	
3.1. Firme oltre l'autografia.	279
3.2. Dislocazioni di carattere religioso e politico.	280
3.3. Dislocazioni allineate al tema del soggetto.	286
3.4. Oggetti firmati .	288
3.4.1. Oggetti firmati: gli strumenti del martirio.	295
3.4.2. Oggetti firmati: cippi e rami secchi.	299

3.5. Portatori inconsapevoli di firme. _____	304
3.6. Portatori consapevoli di firme. _____	307
3.7. Personaggi consapevoli della presenza della firma. _____	311
3.8. Un simbolico fermo di firma nella Deposizione di Marco Basaiti . _____	314
3.9. Dislocazioni funzionali all'equilibrio compositivo o condizionanti la lettura di un'opera. _____	317
4. La bacchetta poggiamao come firma e sostegno della firma del pittore.	
4.1. Uno strumento di "grande e quasi necessario comodo". _____	319
4.2. Una presenza maschile nella Pala di Santa Veneranda di Lazzaro Bastiani. _____	325
4.3. Il "bastoncello" del Ritorno degli ambasciatori di Carpaccio. _____	327
4.4. Altre bacchette reggicartello: Giovanni Mansueti e Andrea Busati . _____	330
4.5. Conclusioni: lo scettro del pittore come "perfecti titolo". _____	332

#### IV. PARTE QUARTA

##### *Firme e prospettiva.*

1. La firma <i>nel</i> quadro, la firma <i>sul</i> quadro: l'evoluzione dei luoghi della firma come indicatore del mutare dei concetti applicati di spazio, in pittura, tra i secoli XIV e XVI.	
1.1. La conquista dello spazio. _____	335
1.2. Firme di superficie sull'immagine in effigie. _____	336
1.3. Firme di superficie giustificate. _____	338
1.4. Firme interne allo spazio vivo. _____	341
1.5. Firme tridimensionali sull'immagine in effigie. _____	345
1.6. Firme al servizio del concetto di finestra. _____	353
2. La firma in punto di centro.	
2.1. La firma nel centro del bersaglio visivo. _____	355
2.2. La firma del Cristo in croce di Jacopo Bellini. _____	357
2.3. Firme in punto di centro nelle pale di Santa Caterina e San Giobbe. _____	359
2.4. La firma del Trittico dei Frari tra misticismo e prestigio. _____	361
2.5. La firma in punto di centro di scuola belliniana. _____	363
2.6. La firma di centro scolpita: L'incoronazione della Vergine di Tullio Lombardo. _____	370
3. La diffusione della firma in punto di centro.	
3.1. La prospettiva veneziana di Pietro Perugino. _____	373
3.2. Il secondo punto di centro dello Sposalizio della Vergine di Raffaello. _____	376
3.3. Una firma in punto di centro di Andrea de Passeri. _____	378
3.4. Firme in punto di cento incise: Donato Bramante e Luca di Leida. _____	378
3.5. Autoritratto e firma in punto di centro: il caso di Lavinia Fontana. _____	381

#### V. PARTE QUINTA

##### *La firma in scultura.*

1. Le firme in scultura: medaglie, placchette e cristalli.	
1.1. Da Marco Sesto alle medaglie firmate del XV secolo: tipologie verbali ed iconografiche. _____	385

1.2. <i>Da Vittorio Camelio ad Alessandro Vittoria: le medaglie firmate del XVI secolo.</i>	392
1.3. <i>Le firme di Valerio Belli vicentino, «intagliatore di corniole e di cristalli eccellente».</i>	395
2. <i>Le firme in scultura: il metallo.</i>	
2.1. <i>La prima firma della scultura veneziana: Bertuccio me fecit.</i>	401
2.2. <i>Nella Basilica marciana: dalle firme nascoste alle firme ostentate.</i>	403
2.3. <i>Alessandro Leopardi e la Calunnia in Campo San Zanipolo.</i>	408
2.4. <i>Le vere da pozzo del cortile di Palazzo Ducale.</i>	419
2.5. <i>Le campane firmate.</i>	423
3. <i>Le firme in scultura: il legno.</i>	
3.1. <i>Pittura e scultura: paragoni e collaborazioni .</i>	425
3.2. <i>Firme “dipinte in scultura” .</i>	428
3.3. <i>Firme ostentate e nascoste degli intagliatori di cornici .</i>	430
3.4. <i>Le firme a tarsia.</i>	432
4. <i>Le firme in scultura: la pietra.</i>	
4.1. <i>Le tombe parlanti, ovvero le prime firme della scultura in pietra .</i>	435
4.2. <i>A Palazzo Ducale: firme su pietra dei secoli XV e XVI.</i>	438
4.2.1. <i>All'esterno: firme nascoste e firme ostentate.</i>	438
4.2.2. <i>Eva firmata.</i>	441
4.2.3. <i>Le sculture firmate del Cinquecento .</i>	444
4.3. <i>Giovanni De Santi e le altre firme indirette in scultura.</i>	449
4.4. <i>Opus Lombardi.</i>	451
4.5. <i>I termini di paragone delle firme scolpite.</i>	456
4.6. <i>Panoramica su altre significative firme in pietra del Cinquecento .</i>	460
4.6.1. <i>Danese Cattaneo .</i>	460
4.6.2. <i>Girolamo Campagna.</i>	461
4.6.3. <i>Bartolomeo Ammannati.</i>	464
5. <i>Alcune significative, “invisibili” ed emblematiche firme di Alessandro Vittoria.</i>	
5.1. <i>Valori e varianti delle firme di Alessandro Vittoria.</i>	467
5.2. <i>La firma distintiva della cariatide marciana.</i>	468
5.3. <i>Le firme dell'Altare Montefeltro a San Francesco delle Vigna.</i>	470
5.4. <i>Le firme visibili ed invisibili della Cappella Grimani a San Sebastiano.</i>	473
5.5. <i>Le firme angolari delle statue dell'Altare dei Luganegheri a San Salvador.</i>	476
5.6. <i>L'altalenante interscambio tra il nome della persona in effigie e quello del suo scultore.</i>	478
5.7. <i>Medaglie firmate.</i>	479
5.8. <i>Le profezie delle sibille dei Frari.</i>	481

## VI. PARTE SESTA

*Le altre firme: disegni, stampe, mosaici, vetri, maioliche e architetture.*

1. <i>Le firme disegnate.</i>	
1.1. <i>I disegni (non) firmati.</i>	485
1.2. <i>Su alcuni disegni firmati (Domenico Campagnola e Jacopo Palma Vecchio) .</i>	486

1.3. Firme in progetto ed elaborate di Albrecht Dürer.	489
1.4. Le giuditte di Andrea Mantegna.	492
1.5. Giovanni Bellini e Vittore Belliniano: le firme dei due ritratti di Chantilly.	493
2. Le firme speculari.	
2.1. I pittori incisori e le loro firme.	497
2.2. Tre incisori mantegneschi.	498
2.2.1. Girolamo Mocetto.	498
2.2.2. Andrea Zoan.	499
2.2.3. Giovanni Antonio da Brescia.	501
2.3. «Il nome in più modi espresso, o con marche sommamente variate» di Nicoletto da Modena.	503
2.4. Influenze ricevute e date dalla firma di Albrecht Dürer nel passaggio suo (o delle sue opere) per Venezia.	506
2.5. Le tavolette mute di Marcantonio Raimondi.	509
2.6. Su alcune firme di Agostino Veneziano.	514
2.7. La firma iconica di Jacopo De Barbari .	517
2.8. Tra Venezia, Padova e Vicenza: incisioni firmate di atmosfera belliniana.	521
2.8.1. Iulius antenoreus.	522
2.8.2. Domenico Campagnola.	524
2.8.3. Benedetto Montagna .	525
2.8.4. Marcello Fogolino.	528
2.9 La dichiarata divisione di ruoli d'inventore e d'incisore e la nascita di un nuovo lessico da firma.	528
3. Firme "naturae saxi", ovvero le firme a mosaico.	
3.1. Dalle firme di stile a quelle verbali e loro principali caratteristiche.	547
3.2. Le più antiche firme musive: le firme perdute e la firma della Cappella dei Mascoli .	547
3.3. Le formule di firma: casistica ed eccezioni.	550
3.4. Lingua, corpo e forma delle lettere.	555
3.5. Posizionamento ed icone delle firme: analisi di alcuni casi significativi e significanti.	554
3.6. Due firme di mosaico al di fuori del contesto marciano.	560
4. Le firme dei maestri miniatori e stampatori e dei Depentori al servizio di vereri e bochaleri.	
4.1. La firma miniata e la firma stampata.	561
4.2. Le firme su vetro.	565
4.3. Le firme su ceramica.	567
5. Le firme in architettura.	
5.1. I silenzi delle firme in architettura.	571
5.2. Firme su torri e campanili.	573
5.3. Le firme in architettura: le occasioni mancate e quelle simulate.	576
<b><u>CONCLUSIONE</u></b>	
I. Ricapitolazione dei concetti principali.	581
II. La firma di scuola veneziana oltre il XVI secolo.	582
III. Firma.	590



## APPENDICI

1. Le formule di firma dei discepoli dichiarati di Giovanni Bellini. \_\_\_\_\_ 595
2. Analisi in dettaglio delle firme in caratteri minuscoli di Giovanni Bellini. \_\_\_\_\_ 597
3. Catalogo completo di firme con "L" montante di Giovanni Bellini. \_\_\_\_\_ 599
4. Le firme di scuola veneziana appese a cippi e rami secchi. \_\_\_\_\_ 605
5. «IOANNES·BELLINVS·F·»: La firma del *Trittico dei Frari* tra misticismo e prestigio. \_\_\_\_\_ 613
6. Guardando *sottilmente appreso l'Annunciata* di Antonello da Messina e la sua copia veneziana: storia di una firma vistosa, di una invisibile, e di un'errata e duratura informazione bibliografica. \_\_\_\_\_ 623
7. Influenze e riflessi della firma di scuola veneziana nella pittura francese e inglese dell'Ottocento. \_\_\_\_\_ 633

## BIBLIOGRAFIA

1. Fonti antiche greche. \_\_\_\_\_ 657
2. Fonti antiche latine. \_\_\_\_\_ 657
3. Fonti antiche medievali . \_\_\_\_\_ 657
4. Fonti e testi moderni e contemporanei (dal XV al XIX secolo). \_\_\_\_\_ 657
5. Sitografia. \_\_\_\_\_ 669
6. Bibliografia aggiuntiva. \_\_\_\_\_ 669



## PRIMA INTRODUZIONE.

### I. *Campi dell'indagine della Tesi.*

Questo lavoro tratterà della firma di *scuola veneziana* tra i secoli XIV e XVI. Questi trecento anni sono di particolare rilevanza per tale argomento per il fatto che essi sono quelli nei quali si assiste alla nascita, alla diffusione e ad un tramonto del fenomeno *firma*.

Nell'insieme degli artisti di scuola veneziana saranno principalmente considerati quelli nati, vissuti ed attivi a Venezia; vi verranno tuttavia ben inclusi anche quelli che in città soggiornarono brevemente, o che da Venezia e dai suoi maestri subirono per vie traverse qualche tipo di influenza dal punto di vista stilistico, pur dando forma alle proprie opere firmate negli allora vasti domini di terra della Serenissima (ad esempio a Padova, Vicenza, Verona, Belluno o Udine), piuttosto che a Firenze, Roma o addirittura in Spagna. Una selezione mirata, e perciò ridotta, di firme incluse nelle opere prodotte dalle scuole esterne (tanto geograficamente che stilisticamente) alla laguna, saranno anche di volta in volta utilizzate per dei confronti con quelle veneziane, ma solo qualora si sia riscontrato un contatto di paragone effettivo o significativo e comunque dove ciò risulti utile a far notare e a mettere in risalto soprattutto le peculiarità della produzione veneziana. Questo studio mira infatti a mettere in risalto le caratteristiche di questa specifica scuola, e lascia il confronto più sistematico e critico con altre produzioni ad un suo eventuale seguito, del quale esso comunque costituisce *una* necessaria base di appoggio.

La rosa delle opere considerate comprenderà principalmente dipinti e sculture, ma alcuni studi saranno dedicati anche all'architettura, al mosaico e alle "arti minori" (quali il disegno o l'incisione). La pretesa è infatti quella di fornire una panoramica completa della produzione artistica nella sua eterogeneità, anche per provare che nel corso di questi secoli, nonostante l'indubbia corrente dominante e multiforme in questo campo di studio sia la pittura, è esistita una reciproca influenza e una multidirezionale migrazione di motivi tra i diversi ambiti delle arti.

Detto ciò, risulta ovvio che il gruppo dei manufatti che sono stati e che possono essere inclusi in questo insieme è piuttosto numeroso ed è quindi necessario sottolineare fin da subito che il presente lavoro non mira ad essere, dell'argomento, esaustivo. Al concludersi della lettura alcuni potrebbero quindi rimproverarmi di aver ignorato (o perché no, è possibile, di non conoscere) una firma piuttosto che un'altra; a costoro vorrei chiedere che interpretassero le mie intenzioni sulla linea delle formule di firma dei più famosi rappresentanti della pittura rinascimentale di questa scuola: questi artisti infatti, come si avrà modo di sottolineare, compiute le loro opere, anche quelle che oggi non ci si stanca mai di ammirare, le firmavano con una formula provvisoria, ad esempio *Bellini faciebat*

o *Carpaccio pingebat*, come se la loro arte fosse qualcosa di perennemente iniziato e non finito; in modo che, dinanzi alla disparità dei giudizi critici, rimanesse al pittore la possibilità di tornare indietro, e quasi farsi perdonare, correggendo le imperfezioni dell'opera, a meno che non ne fosse impedito dalla morte. Io, in maniera simile, non ho difficoltà ad ammettere che alle cose da me scritte ed indagate si potrebbero fare molte modifiche ed aggiunte<sup>1</sup>.

## II. Metodologie di ricerca e caratteristiche inedite.

Il punto di partenza di questa ricerca (d'ora in avanti chiamata *Tesi*) è rappresentato dalla mia stessa Tesi di Laurea Magistrale in Storia delle Arti, la quale aveva per titolo *La firma di scuola veneziana*<sup>2</sup>. Nella *prima* parte di quel lavoro avevo proposto un nuovo metodo di indagine della firma in pittura, scomponendone i vari valori<sup>3</sup>; nella *seconda* avevo invece isolato e analizzato in dettaglio 26 dipinti firmati<sup>4</sup>.

Alcune delle ricerche e delle conclusioni alle quali giunsi in quell'occasione sono state riviste e/o sono confluite in forma perfezionata nelle pagine seguenti<sup>5</sup>. La nuova ricerca ha tuttavia assunto un taglio diverso rispetto a quella precedente: anzitutto si sviluppa in una cronologia più ampia; in secondo luogo non tratta più solo la firma in pittura, ma anche nelle altre arti. Anche la terminologia coniata nel sistema d'indagine precedente è stata accantonata a favore di un approccio più discorsivo e meno tecnico<sup>6</sup>. Nuovo rispetto alla ricerca di Laurea è anche il fatto che non sono più state fatte delle singole schede in dettaglio dell'opera firmata; le firme sono infatti state coinvolte in

1 Alcuni avranno già colto il divertimento che mi sono concesso nel parafrasare ed adattare al mio caso un celebre passo della *Naturali Historia* di Plinio il Vecchio che verrà analizzato in particolare *infra*, § I. 1.2.; 2.2.

2 Università Ca' Foscari di Venezia; relatore Sergio Marinelli; discussa il giorno 28 febbraio 2011, nel corso della sessione di laurea straordinaria dell'anno accademico 2009/'10.

3 Questi valori erano così stati definiti: *contenuto* (il testo della firma); *forma* (il tipo di carattere del testo); *luogo primo* (l'icona della firma, quale ad esempio è il cartellino); *luogo secondo* (il luogo dell'opera nel quale il luogo primo si trova); *luogo terzo* (il luogo nel quale l'opera tutta, con la sua firma, viene a collocarsi nello spazio concreto dell'osservatore); *allegato* (un particolare del quadro strettamente dipendente dalla -o integrato alla- firma, come ad esempio poteva essere una mosca appoggiata sul cartellino).

4 I dipinti trattati erano i seguenti: 1. *Trittico della Carità* di A. Vivarini e G. D'Alemagna; 2. *Cristo in croce* di J. Bellini; 3. *San Sebastiano* di A. da Messina; 4. *Vergine Annunciata* di A. Resaliba; 5. *Trittico dei Frari* di G. Bellini; *Madonna col Bambino* di Castle Ashby di G. Bellini; 7. *Processione in piazza San Marco* di Ge. Bellini; 8. *Miracolo della Reliquia della Reliquia della Santa Croce a San Lio* di G. Mansueti; 9. *Pala di Santa Veneranda* di L. Bastiani; 10. *L'incontro dei fidanzati e la partenza in pellegrinaggio* di V. Carpaccio; 11. *Il ritorno degli ambasciatori in Inghilterra* di V. Carpaccio; 12. *Madonna col Bambino* della National Gallery di Londra di A. Vivarini; 13. *Redentore Benedicente* di Brera di A. Vivarini; 14. *Ritratto di Caterina Cornaro* di Ge. Bellini; 15. *Madonna col Bambino* del Museo Correr di P. Duia; 16. *Circoncisione* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo di M. Belli; 17. *Madonna dell'Arancio* di G. B. Cima da Conegliano; 18. *Trittico di Lepreno* di G. Santacroce; 19. *Madonna col Bambino* di Brera di Gi. Bellini; 20. *Cristo Passo* di V. Belliniano; 21. *Ritratto d'uomo*, detto *l'Ariosto* di Tiziano; 22. *Frammenti da un Polittico* dell'Accademia di Belle Arti di Venezia di M. Basaiti; 23. *Cristo Benedicente* dell'Accademia Carrara di M. Basaiti; 24. *Cristo e l'Adultera* di M. Marziale; *Cristo della moneta* di Dresda di Tiziano; 26. *Baccanale degli andrì* di Tiziano.

5 Ho deciso che i riferimenti a quanto scritto in quel lavoro non verranno mai citati in questo studio. D'ora in avanti quando si parlerà di *Tesi* si farà riferimento solo al presente studio dottorale.

6 Ciò anche per consentire che questo lavoro possa leggersi in maniera del tutto indipendente dal precedente.

discorsi più ampi e tematici, anche in funzione di una delle nuove tesi che qui si andranno a sostenere, ovvero che le metodologie di firme che gli artisti hanno di volta in volta incluso nelle opere, e con più o meno costanza e all'interno di una loro carriera, non sono affatto da considerarsi fenomeni isolati, ma frutto di un dialogo con quelle sottoscritte dai loro colleghi passati o coevi, le quali a loro volta esse sono state dispensatrici di metodo per quelle future. Ciò tra l'altro è un fenomeno a cui si assiste, non solo in maniera isolata all'interno di una singola arte, ma spesso in forma di osmosi e in competizione con le altre. Nonostante ciò, non ci si è sempre (o del tutto) astenuti dall'indagine della pratica di firma in forma individualizzata in un singolo autore, qualora questi risulti essersi particolarmente interessato all'elaborazione di questo dettaglio all'interno della propria opera<sup>7</sup>.

La selezione delle firme prese in considerazione per questo lavoro è stata svolta sulla base della particolarità iconografica della firma in sé, dell'importanza del nome dell'autore, del prestigio riconosciuto dell'opera che la contiene, e infine puntando l'attenzione sulle firme criticamente inedite, oppure di quelle che, dal mio modesto e (passibilissimo di critica e fors'anche lacunoso) punto di vista, sono state poco o per nulla comprese. Tra tutte si sono inoltre privilegiate (e, come si noterà, saranno discusse in maniera più approfondita) quelle contenute nelle opere che è stato possibile osservare mediate una buona riproduzione fotografica o ancora meglio attraverso l'osservazione diretta, nella città, nel museo, nella casa, nel palazzo, nella chiesa o nel deposito dove esse oggi si trovano. Il contatto in prima persona con l'opera si è rilevato infatti in alcuni casi fondamentale per cogliere certi aspetti della firma che finora risultavano trascurati, forse perché oscurati da una cattiva riproduzione fotografica o da una tradizionale filologia della notizia non sempre impeccabile<sup>8</sup>.

I testi di settore o che comunque accennano o discutono la firma (ad esempio segnalandone la presenza nel cappello della scheda critica), si sono spesso rivelati una buona base di partenza. Una delle difficoltà del limitare l'appoggio dello studio a questa fase è tuttavia data dal fatto che questi testi spesso tacciono su dove la firma si trovi e quali caratteristiche formali essa abbia; manca di norma la sua foto ravvicinata e, dato che spesso si tratta di un dettaglio minuto, la riproduzione fotografica dell'intera opera non sempre permette di capire dove essa si trovi nel tutto. A questa mancanza si è cercato di sopperire fornendo dove è stato possibile delle foto ravvicinate della firma (alcune delle quali qui vengono documentate per la prima volta grazie a delle concessioni per motivi di studio di volta in volta accordatemi dalle varie istituzioni o grazie alle mie visite *in situ*) ed evidenziando, nell'opera riprodotta per intero, il luogo da dove tale dettaglio è stato tratto.

---

<sup>7</sup> È ad esempio il caso di Alessandro Vittoria, a cui verrà infatti dedicato un intero capitolo (V. 5).

<sup>8</sup> Per quest'ultimo problema cfr. in particolare l'*Appendice* n. 6.

I lavori di ricerca si sono svolti nella loro prima fase nell'accumulazione e in seguito nell'elaborazione delle informazioni a proposito dei dipinti firmati e, dove esistenti, sulla firma stessa; le varie informazioni sulle firme raccolte in questo modo sono poi state divise in base alla tecnica (pittura, scultura, ecc.) e ulteriormente selezionate, o più o meno lungamente discusse, in base allo specifico apporto d'interesse della firma. Si dovrà comunque fin d'ora tenere conto del fatto che, se una stessa firma costituisce oggetto di analisi sotto diversi punti di vista, essa è stata trattata (o almeno citata) in più punti del testo<sup>9</sup>. Con questo sistema, i vari capitoli sono quasi cresciuti in parallelo e le ricerche svolte per uno studio specifico spesso si sono rivelate utili anche per l'integrazione, l'assestamento e il raffinamento di quelle di un altro.

### III. *Struttura.*

La Tesi si compone anzitutto di due *Introduzioni* di cui questa che ora si legge è la *Prima*. La *Seconda* è stata distinta dalla prima perché non è di carattere tecnico e strutturale, bensì concettuale; l'idea iniziale era di farne la *Prima Parte* della Tesi, ma poi si è deciso di anticiparla formalmente perché, di fatto, vi sono espressi dei concetti ancora generali, i quali, pur se saranno trattati in maniera più specifica e approfondita in alcuni dei capitoli<sup>10</sup>, verranno invece sempre considerati in maniera trasversale (e più o meno dichiarata) lungo tutta la Tesi. Sottolineare tali principî in *Introduzione* pertanto significa fornire gli strumenti necessari ad affrontare le successive argomentazioni, il che, io credo, è il ruolo che un'*Introduzione* è chiamata a fare.

Dunque, nella *Seconda Introduzione* verrà anzitutto dichiarato cosa s'intende per firma, e ne verranno analizzate le caratteristiche, prima in forma generale a poi applicate all'opera d'arte. Si parlerà delle firme false e di quelle perdute, dislocate o recuperate a causa o grazie al restauro. Si punterà l'attenzione sui modi e sui tempi con i quali la firma entra nell'opera d'arte e sui possibili debiti che essa ha accumulato nei confronti della produzione precedente, in particolare di quella che per convenzione viene definita "classica".

A questa *Seconda Introduzione*, seguono le sei parti in cui è divisa la Tesi. Qui di seguito ne espongo brevemente i contenuti.

1. La *Prima Parte* è dedicata ad un inedito bilancio sulla *storiografia della firma*. Si trovano

---

<sup>9</sup> Si cercherà di aiutare il lettore a districarsi in questa struttura con dei rimandi a piè pagina: dove la firma trattata in un paragrafo venga discussa per via di un altro suo aspetto, altrove nello scritto, si segnaleranno questi altri punti con il numero della Parte, del capitolo e del paragrafo nel quale cercare quest'altra trattazione, con l'ulteriore aiuto della sua collocazione *supra* o *infra* rispetto al testo annotato.

<sup>10</sup> Ai quali di volta in volta si rimanderà mediante l'uso delle note, nella stessa maniera in cui qui compare questo stesso appunto.

qui riuniti e commentati una serie di testi d'argomento artistico scritti tra il XVI e il XXI secolo dove, pur non essendo tutti essi di carattere specifico, figurano delle consistenti (o interessanti) considerazioni di varia natura (ad esempio terminologiche) sulle firme d'arte, e in particolare (ovviamente) di quelle di scuola veneziana. La rosa dei testi scelti e analizzati si chiude nell'insieme dei soli autori italiani e della bibliografia più nota e da me considerata più rappresentativa per quanto riguarda il periodo che va dal XVI al XIX secolo<sup>11</sup>. Un interesse particolare emergerà nell'analisi dei testi appartenenti al secolo XVI, per la ragione che essi vennero scritti nello stesso periodo in cui, le firme che sono l'oggetto di questa analisi, vennero siglate dagli artisti contemporanei, i quali pertanto poterono essere direttamente influenzati dalle opinioni della critica oppure influenzarle essi stessi. Nell'ultimo capitolo di questa *Prima Parte* si tratta dell'atteggiamento della Critica d'Arte nei confronti della firma svoltosi nel corso del Novecento e durante questi primi anni del Duemila; qui verranno invece trascurati i testi di carattere generale dove la firma dell'opera è solo occasionalmente discussa<sup>12</sup>, per via del fatto che, per l'appunto, nascono degli studi più specifici sull'argomento. Il capitolo stavolta cercherà di non ignorare nessuno di questi studi; tuttavia, non li analizzerà più in maniera approfondita<sup>13</sup>, bensì ne fornirà solo delle brevi sinossi dove verrà messo in evidenza l'argomento principale, e di questo, i pregi e (qualora ce ne fossero), i difetti e i limiti riscontrati dal sottoscritto.

La *Prima parte* si apre con un'anticipazione di sunto dei concetti fondamentali espressi nei testi considerati e con una io credo utile panoramica sulla critica d'arte greca e romana antica a proposito delle firme del passato; tale analisi ha lo scopo di porre in evidenza il fatto che questi ricordi e le opinioni espresse, possono nella maggior parte dei casi aver suggerito molte delle modalità di firma accolte o elaborate dagli artisti rinascimentali, nonché dalla Critica d'Arte di questo periodo e successiva.

2. La *Seconda Parte* tratta dei contenuti e delle forme dei caratteri della firma, compresi i segni grafici che le fanno da interpunzione, oppure da *incipit* ed *excipit*. Ancora per questa *Parte*, verranno trattate parallelamente sia le firme dipinte che quelle scolpite, per il fatto che esse presentano delle problematiche e delle soluzioni spesso analoghe e dettate da una comune o reciproca influenza. Escluse saranno le firme delle arti minori, come l'incisione o il mosaico

---

11 Alcuni testi esclusi da questa analisi in dettaglio, verranno comunque citati all'occasione all'interno di questa stessa Parte, al fine di fornire un utile confronto e comparazione, oppure, con la stessa frequenza, nel corso delle parti successive della Tesi.

12 Ad ogni modo tali testi verranno recuperati, sfruttati e citati all'occasione nel corso delle parti successive della Tesi.

13 A causa del loro numero piuttosto consistente e anche perché non è nelle intenzioni di questo lavoro concertarsi sulla critica e nell'analisi dei testi.

(di cui si parla nelle *Sesta Parte*), poiché esse di norma presentano delle caratteristiche più specifiche, pur se questa loro natura non esclude del tutto, o non sempre, delle analogie con le altre arti (la quale verrà all'occasione messa in evidenza).

La prima sezione di questa *Parte* è dedicata alla casistica e all'evoluzione del testo della firma, ovvero della formula all'interno delle quali viene compreso il nome dell'artista (e che a volte costituisce questa formula per intero). Il censimento sarà impostato nel tentativo di individuare dei filoni di massa, divagando solo occasionalmente nell'analisi di casi più specifici, selezionati per la loro originalità e soprattutto se inediti almeno dal punto di vista critico<sup>14</sup>.

Le forme dei caratteri della firma e la loro evoluzione saranno trattati nella seconda sezione di questa *Parte*. Da qui prende le mosse la terza sezione, nella quale si mette in luce un modo specifico di firmare di Giovanni Bellini che sarà acquisito (e in alcuni casi elaborato) dalla sua scuola.

Conclude questa *Parte* l'analisi dei segni di interpunzione, *incipit* e *excipit* della firma; qui si punterà l'attenzione soprattutto in quei casi dove tali segni hanno assunto delle più specifiche identità e quindi sono leggibili come delle firme *nelle* o addirittura, *delle*, firme.

3. La *Terza Parte* è dedicata alle sole firme in pittura. Qui, l'evoluzione della firma dipinta nel corso dei secoli che sono oggetto d'interesse per questo studio, verrà analizzata per vie iconografiche parallele.

Nella prima sezione si tratterà del modo in cui la firma si colloca nel dipinto e si parlerà del suo mezzo di trasporto prediletto, il *cartellino*. Di questo vettore di firma in particolare, si tenterà di ricostruire una breve storia e si metteranno in luce i modi in cui è stato elaborato e personalizzato da alcuni pittori.

La successiva sezione riprende in mano la storia della firma dal punto di vista di un'altra sua evoluzione; nello specifico della sua appropriazione di luoghi scritti per tradizione e di come essa, con iandone di nuovi, si è fatta a sua volta sostituire da altri scritti. Questi luoghi si trovano in degli oggetti dedicati alla scrittura (come un libro, un cartiglio o una lapide) o in quegli spazi vuoti che, nei dipinti del primo Rinascimento, erano riservati a dei testi che indicavano il nome, l'età o il titolo del personaggio ritratto, oppure riportavano una frase a

---

<sup>14</sup> Il tentativo di un censimento totale è sempre destinato a rimanere incompleto. Remano contro la pretesa di un catalogo completo, non solo l'“ignoranza”, ma anche le comparse di nuove *vecchie* firme, ad esempio scoperte in dipinti trovati nelle soffitte delle collezioni private o nei depositi dei musei, lette grazie alle radiografie od emerse dalle superfici pittoriche attraverso le puliture dei restauri (tutte cose che, negli ultimi decenni sono avvenute con una certa frequenza); senza poi contare quelle che, attraverso le stesse radiografie e puliture, si rivelano apocriefe. Nel caso delle firme di scuola veneziana poi, quali includere e quale escludere da un elenco coerente diventa per certi versi soggettivo, per via del loro insieme, come si è già detto fumoso e dai confini non del tutto netti.



lui legata, oppure da lui detta in vita o in effigie. L'inserimento delle firme in questi luoghi di scrittura già testati lega il nome del pittore ai valori di simbiosi col soggetto di cui furono già portatrici le precedenti diciture. L'osservatore del dipinto che leggeva questi testi credendo di trovarvi il testo di tradizione, veniva attirato come dal canto di una sirena a leggere invece il nome dell'artista.

Nella terza sezione di questa *Parte* si metteranno in maggiore evidenza (rispetto a quanto comunque sottolineato in precedenza e in futuro) i tentativi messi in atto dal pittore per fare della propria firma un mezzo con il quale esprimere dei concetti che travalicano il puro messaggio di identificatore dell'opera su cui si trova, intesa come oggetto prodotto. Questa sezione da un certo punto di vista continua, sviluppa e raffina dei discorsi che già emergono nelle due sezioni precedenti di questa stessa *Parte*. A sua volta, la quarta e ultima sezione di questa *Parte* è leggibile come una grossa appendice della terza: qui si metteranno per la prima volta in luce come alcune firme risultano supportate da un oggetto intimo del pittore, straordinariamente aggiunto in effigie. Questo oggetto, che è uno strumento del mestiere, è la cosiddetta *bacchetta poggiamano*, la quale è ideale scettro del pittore e, come si vedrà, probabile suggerimento della lettura dell'opera sulla quale si trova come opera ultima (e quindi *capolavoro*) della carriera dell'artista

4. Nella *Quarta Parte* si discutono i rapporti tra la firma dipinta e la prospettiva. Si tratta di una parte da considerarsi come un'ideale sviluppo della precedente<sup>15</sup>. Anche in questo caso dunque, verranno ancora una volta riavvolti i nastri dell'evoluzione dell'iconografia della firma, ponendo ora l'attenzione su un altro suo aspetto: quello del suo adattarsi ai nuovi concetti di spazio artificiale del quadro, oppure esserne in alcuni casi il richiamo più esplicito o l'elemento che, grazie ad essa, assume il maggior prestigio (almeno dal punto di vista tecnico-strutturale).

La prima sezione tenta di ricostruire il viaggio dell'icona della firma dall'esterno all'interno dell'opera e di come, mediante questo passaggio, essa si ponga come un elemento attraverso il quale il pittore rende noti i concetti di spazio e superficie che il dipinto ambiva esprimere. Nella seconda sezione verranno passati in rassegna cronologica dei dipinti, tutti legati alla scuola di pittura belliniana, dove la firma si trova nel *punto di centro* della gabbia prospettica.

Infine, nella terza e ultima sezione di questa *Parte*, si vedranno dei casi che dimostrano

---

15 Se si vuole essa è anche ponte con quelle successive trattando in realtà, tra le opere di pittura, anche una di scultura e alcune d'incisione.

come quest'assetto strutturale è stato percepito (o parallelamente sviluppato) da altre scuole d'arte del Rinascimento.

5. Nella *Quinta parte* si trattano le firme in scultura. La prima sezione è dedicata alle firme delle medaglie, delle placchette di metallo e cristalli. Seguono le firme delle sculture in bronzo (per affinità con i metalli trattati nel primo capitolo) e quelle incise nel legno (per il loro forte legame con la pittura). Infine vengono discusse quelle in pietra (per ultime, perché poi il capitolo successivo, dedicato esclusivamente ad Alessandro Vittoria, è una sorta di appendice a questo).

Per ogni tecnica si tratteranno in ordine cronologico le distinte (ed anche intrinseche) evoluzioni e all'occasione verranno messe in luce i contatti "osmotici" tra i vari ambiti<sup>16</sup>; verranno trattate le opere confinate in alcuni specifici contesti (come la *Basilica di San Marco* o *Palazzo Ducale*) o legate a personaggi che hanno fatto delle loro firme un oggetto di riflessione o vanto, come Alessandro Leopardi per quella in bronzo o i Lombardo o Alessandro Vittoria per la scultura in pietra.

Come punto di unione storica dei vari capitoli emergerà che le sculture firmate nei vari materiali sono decisamente rare nel Trecento e vanno via via aumentando nel corso del Quattrocento e infine del Cinquecento. Questa intensificazione comunque esclude certi tipi di manufatti, come ad esempio le varie sculture esterne della città<sup>17</sup> o le vere da pozzo<sup>18</sup>, e ciò nonostante alcune di esse siano degli autentici capolavori di scultura che solo un grande artista, più che un modesto tagliapietra, sarebbe stato in grado di fare. La diffusione delle firme in scultura si svolge a stretto contatto e riflesso di quella a cui si assiste in pittura, manifestando in ciò il segno di un'analogia e crescente esigenza da parte dell'artista di comparire come autore e di sfruttare l'opera come via di espressione di messaggi di tipo intimo. La diffusione delle sculture firmate è anche il segno di una ben accolta aspettativa di queste nuove sottoscrizioni da parte del committente *prima* e da parte del pubblico *poi*. A proposito del rapporto con il fruitore, verrà poi in più occasioni rilevata un'attenzione, da

---

16 Si vedranno ad esempio le sottoscrizioni di alcuni autori che, pur materialmente *scolpendo* la propria firma, hanno optato per una tentata dissimulazione della tecnica del *mezzo* a favore di una sua simulazione in forma dipinta nel risultato (cfr. ad esempio, *infra*, § V. 4.6.2.)

17 Emerge che al massimo riportano invocazioni, nomi di committenti o date, ma non firme. Per queste sculture cfr. Alberto Rizzi, *Scultura esterna a Venezia: corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, 1987.

18 Anche queste possono contenere il nome del loro committente ed una data, ma mai la firma dello scultore. Per lo studio sulle iscrizioni contenute nelle vere da pozzo di Venezia si è fatto riferimento a Alberto Rizzi, *Vere da pozzo di Venezia: i puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, 1981. Fanno eccezione le vere da pozzo firmate di *Palazzo Ducale* (cfr. *infra*, § V. 2.4.) e, se si vuole, una che per un tempo fu creduta firmata, ma dove la presenza di questa firma è poi stata smentita (cfr. *infra*, § I. 5.4.).

parte dello scultore, di mettere in evidenza la firma facendo in modo che essa capiti ad un'altezza tale da coincidere con un *punto di vista* di norma.

Lo studio delle firme scolpite metterà in luce che possono dirsi *rare* le firme coinvolte nel soggetto e ciò al contrario di quelle di pittura dove invece la *mise en scène* è invece piuttosto comune. Le firme della scultura prendono più che altro posto ai margini della figura scolpita: nelle sculture a tutt'ondo ad esempio, questo margine è rappresentato dal piedistallo della statua; nel caso di un piedistallo a parallelepipedo, la firma si posiziona, tranne casi eccezionali<sup>19</sup>, sul fronte; nel caso di un piedistallo cilindrico, essa invece si sviluppa in spazi meno definiti fino a coinvolgere l'intero perimetro e quindi enfatizzando il suggerimento della visione dell'opera da più punti di vista, la quale, già di per sé, questo tipo di piedistallo comunque suggerisce.

6. Nella *Sesta Parte* si tratta infine delle firme (o della loro assenza) in tutto quello che resta della produzione artistica di scuola veneziana.

Si parte con le firme diseguate, un ambito in realtà poco battuto dalla pratica di firma, ma con alcune eccezioni, anche eccellenti.

Nel secondo capitolo, chiamato “le firme speculari”, si tratteranno le firme delle stampe che infatti vennero all'origine scritte al contrario nella matrice di base. Si riscontreranno alcune pratiche di firma in comune con la pittura, ma anche delle prese di posizione indipendenti e caratterizzanti questa specifica produzione, come ad esempio un personalizzato lessico di formula, il quale venne a formarsi nel corso del Cinquecento.

Il terzo capitolo, dedicato alle firme dei mosaici, è stato chiamato “firme naurae saxis” per via un'originale, specifica e amata formula di firma legata alla famiglia di mosaicisti più famosa del Rinascimento veneziano, i Zuccato. Si sa, non sempre le tessere del mosaico sono veri e propri sassi, ma piuttosto vetri; ciò evidentemente non importava e sotto tale termine dovevano quindi essere considerati tutti i tipi di tessere. Le firme dei mosaici sono confinate e per lo più circoscritte alla Basilica di San Marco; esse mostrano dei legami iconografici con la pittura, con la scultura e anche con le firme “speculari”.

Il quarto capitolo di questa *Parte* tratta delle firme contenute in certi libri sotto forma di miniatura e di marchi impressi degli stampatori. Sempre qui vengono poi analizzate alcune firme su manufatti in vetro o in ceramica.

Ancora in questa *Parte* si parla delle rarissime architetture firmate, mettendo in luce che, pur se assenti nei manufatti, alcune sottoscrizioni di architetti che si dichiarano tali si trovano

---

19 Cfr. *infra*, § V. 3.2.

altrove, e che esse sono formulate in modo da pubblicizzare indirettamente la loro (a volte principale, ancorché “muta” ) attività.

A queste parti segue poi una *Conclusion*e nella quale verranno tirate le fila di alcuni concetti emersi nel corso della trattazione e quindi fornita una panoramica sulla firma di scuola veneziana nei secoli successivi al Cinquecento.

A tutto questo scritto si è poi ritenuto necessario e/o stimolante aggiungere alcune *Appendici*. Con esse si puntualizzano e si supportano in forma discorsiva o di tabella delle problematiche emerse nel corso della trattazione e ad esempio si rielaborano, compattandone i diversi aspetti, un paio di casi di firma ritenuti interessanti e selezionati in modo da fornire un diverso tipo di indagine, di tipo trasversale, dove tutte (o quasi) le informazioni che in questa nuova sede si daranno si ritrovano comunque sparse qua e là nella Tesi. Mentre le tabelle delle Appendici 1, 2, 3, 4 sono legate alla Tesi, le ultime tre Appendici possono essere anche considerate indipendenti; per questo: la bibliografia è all'occasione tutta ricitata per intero e non vi sono dei rimandi ai capitoli nel testo e tanto meno nelle note piè pagina<sup>20</sup>.

Queste *Appendici* sono dunque sette e questi in sunto sono i loro contenuti:

1. *Le formule di firma dei discepoli confessi di Giovanni Bellini.*

È uno schema riassuntivo che ricapitola le formule di firma (e le opere e i loro autori) che dichiarano una diretta discendenza da Giovanni Bellini<sup>21</sup>.

2. *Analisi in dettaglio delle firme in caratteri minuscoli di Giovanni Bellini.*

È una tabella riassuntiva di un gruppo meno consistente delle firme in caratteri epigrafici. Volendo, la metodologia qui utilizzata può essere applicata anche nell'analisi in dettaglio delle firme di altri autori<sup>22</sup>.

3. *Catalogo completo di firme con “L” montante di Giovanni Bellini.*

È uno schema riassuntivo che ricapitola le firme del Maestro caratterizzate dalla “segnatura speciale”<sup>23</sup> e i casi dove nelle firme degli allievi questa si trova citata.

---

20 Occasionalmente invece, dove è stato ritenuto necessario, la Tesi, contiene dei rimandi alle Appendici.

21 Quest'*Appendice* fa riferimento a § II. 1.9.

22 Quest'*Appendice* fa riferimento a § II. 2.4.

23 Questa “segnatura speciale” viene discussa in § II. 3

4. *Le firme di scuola veneziana appese a cippi e rami secchi.*

È una tabella che raccoglie le immagini e i dati delle firme sulle quali mi sono imbattuto che si esprimono attraverso questo motivo<sup>24</sup>. Non è del tutto esaustiva in quanto si è ad esempio deciso di escludervi dei casi più particolari (riguardano soprattutto opere di incisione). Sono esclusi ovviamente i casi di firma al di fuori dell'ambito più strettamente legato a Venezia: il motivo ebbe infatti larga accoglienza nel corso del Rinascimento.

5. *«IOANNES·BELLINVS·F·»: La firma del Trittico dei Frari tra misticismo e prestigio.*

Questo breve saggio si concentra nell'analisi di una singola firma, raggruppando in un unico scritto le analisi che su essa si trovano divise per settori d'interesse in vari punti della Tesi. Esso riprende, con integrazioni e perfezionamenti maturati nel corso delle nuove ricerche, una scheda che, al *Trittico* e alla sua firma, fu dedicata all'interno della Tesi di Laurea Magistrale<sup>25</sup>. Il testo è stato redatto in occasione del *Call for Papers* istituito in occasione del convegno interdisciplinare *The Church of Santa Maria Gloriosa dei Frari, Space of Devotion, Images of Piety*, tenutosi a Venezia dal 9 all'11 marzo 2013, ma all'interno del quale, purtroppo, non ha avuto modo di essere compreso.

6. *Guardando “sottilmente appreso” l'Annunciata di Antonello da Messina e la sua copia veneziana: storia di una firma vistosa, di una invisibile, e di un'errata e duratura informazione bibliografica.*

Anche questo saggio sulle firme delle due versioni dell'*Annunciata* riprende (e perfeziona, ed integra) uno studio condotto per la Tesi di Laurea magistrale, ora integrando e raggruppando in un solo scritto dei concetti trattati in più punti della Tesi.

7. *Influenze della firma di scuola veneziana nella pittura francese e inglese dell'Ottocento.*

Viene qui proposta la panoramica di una ripresa della metodologia di firma di matrice veneta, la quale sembra emerge nelle scuole di pittura francese e inglese del XIX secolo. Tale studio, di fatto solo abbozzato, vuole presentarsi anche come stimolo allo studio della firma come “problema” in altre epoche oltre a quella trattata nella Tesi.

La *Bibliografia* chiude la Tesi ed è così strutturata: vi sono inizialmente citate in ordine alfabetico le fonti antiche greche, latine e medievali citate nella Tesi e rivelatesi utili per la sua stesura. A seguire

---

<sup>24</sup> Quest'*Appendice* fa riferimento a § III. 3.4.2.

<sup>25</sup> Cfr. *supra*, n. 4.

vi sono elencati in ordine cronologico i testi che sono stati citati e che sono stati più o meno utilizzati nella Tesi, scritti e pubblicati dal XV al XXI secolo. Seguono la *Sitografia* (per semplicità, ancora in ordine alfabetico) e una *Bibliografia aggiuntiva* (per coerenza, ancora in ordine cronologico) dove ho isolato alcuni romanzi e saggi che mi sono serviti per fare delle citazioni diciamo di contorno, e per dare corpo ad alcuni concetti. Nel caso l'edizione consultata di un testo in lingua straniera sia una traduzione italiana in questa sede verrà segnalato anche il nome del traduttore (occasionalmente qualcuno di questi traduttori verrà comunque nominato anche nel testo, nel caso la sua lezione del testo risulti in qualche modo significativa).

I testi citati nelle *Appendici*, dato che queste potenzialmente costituiscono degli studi a sé stanti, non sono compresi nella *Bibliografia* a meno che (ovviamente) essi non coincidano con quelli già citati nella Tesi.

#### IV. Metodologie di trascrizione e presentazione delle firme.

Le firme discusse o citate in questo lavoro verranno sempre trascritte in maniera quanto più puntuale possibile a come esse si presentano nell'opera. Tuttavia, è ovvio che è stata necessaria l'adozione di alcune convenzioni o simbologie. Qui di seguito le si notificano in modo da rendere più agevole la loro lettura.

- Riconoscibilità: la firma sarà messa in evidenza nel testo includendola tra i due simboli usati anche per le citazioni, «in questo modo».
- Se la citazione della firma (o di una sua parte) non ha il valore di una vera e propria trascrizione, essa verrà inclusa tra virgolette, e notificata mediante l'uso del carattere corsivo, “*in questo modo*”. È un tipo di trascrizione che verrà adottata quando ad esempio il testo di una firma è riportato in un testo senza che sia stato possibile da parte mia, verificarne il riscontro.
- Traslitterazioni: le firme verranno trascritte con il carattere qui in uso, il *Times New Roman*. In linea di massima si cercherà di evocare la stazza del carattere della firma originale, ovvero si farà uso del formato “minuscolo” per firme in lettere minuscole, e del formato “MAISCOLO” per le firme in lettere maiuscole, siano esse elaborate *all'antica* oppure in forme *gotico-medievali*<sup>26</sup>. Il corpo di una o più lettere sarà alterato in evocazione a quanto accade nella firma originale, solo qualora esso sia di qualche utilità al discorso che si andrà a

---

26 Cfr. *infra*, § II. 2.

fare (tale pratica si userà ad esempio con le firme che presentano delle lettere *montanti*<sup>27</sup>).

- Traslitterazione di monogrammi: i monogrammi presentano spesso delle lettere combinate tra loro in modo articolato, ma per notificarle in un testo regolare è necessario scioglierne i nodi pittografici e quindi presentarle come se esse fossero scritte in maniera lineare (ad esempio, nel citare il monogramma di Dürer si dirà che esso è «AD»).
- Errori grammaticali (ad esempio quando nelle firme si legge *pinsit* al posto di *pinxit*): rimarranno non sanati nella trascrizione. Dove lo si ritiene di qualche utilità, l'errore verrà segnalato.
- Abbreviazioni: l'abbreviazione rimarrà inalterata anche nella trascrizione. Il suo scioglimento verrà dato, quando non sia già ovvio, solo qualora su di esso si abbia una valida sicurezza e comunque solo nel caso sia di una qualche utilità per il discorso che si andrà a fare. Questo eventuale scioglimento verrà incluso tra parentesi graffa, in questo modo, mantenendo il corpo minuscolo o maiuscolo della firma trascritta.
- Lacune: le lacune al testo provocate dalle abrasioni verranno integrate tra parentesi quadra solo qualora su di esse si abbia una valida sicurezza e comunque solo nel caso siano di una qualche utilità per il discorso che si andrà a fare. L'integrazione verrà segnalata tra parentesi quadre, in questo modo. Nel caso il recupero del testo non fosse possibile o certo, la lacuna verrà comunque segnalata in questo modo: [...], oppure [...?] nel caso non ci sia sicurezza che una vera e propria scritta in origine esistesse.
- Capoversi: se le firme sono lunghe e si sviluppano su due o più righe il capoverso sarà sempre segnalato da questo simbolo: /.
- Sviluppo della scritta in più lati dell'opera (vale per le firme in scultura): una firma con uno sviluppo lineare, ma che ad esempio copre più facce di un plinto di sostegno, troverà questa caratteristica segnalata da questo simbolo: |. Esso prenderà posto nel testo, nel luogo dove la scritta passa da un lato all'altro, in questo modo.
- Interruzione iconografica: nel caso la firma sia lineare, ma venga interrotta da un qualche elemento in figura (ad esempio si trovi ai lati della testa di un personaggio), tale interruzione verrà segnalata in questo modo: [---].
- Integrazioni: alcune firme sono anticipate oppure si completano con un simbolo a croce, con uno svolazzo, oppure con una fogliolina o un fiore<sup>28</sup>. Nel caso tale simbolo non sia facilmente riproducibile con la simbologia di sistema (come nel caso della croce, che è facilmente translitterabile con il simbolo +), esso verrà segnalato con il simbolo \*, nel caso di

---

27 Cfr. *infra*, § II. 2.3.; 3.

28 Cfr. *infra*, § II. 4

una foglia o un fiore, # nel caso di un altro tipo di simbolo, oppure ~ nel caso di uno svolazzo pronunciato.

Le simbologie adottate di cui si è detto, vengono ora riassunte e semplificate in uno schema, in modo che ad esso si possa più facilmente e direttamente ricorrere qualora durante la lettura del testo della Tesi si incontrasse qualcuno di questi segni.

Integrazioni e simboli	significato
«firma»	Firma con valore di trascrizione in carattere minuscolo o sue varianti.
«FIRMA»	Firma con valore di trascrizione in carattere maiuscolo o sue varianti.
“ <i>firma</i> ”	Firma citata o tradotta.
[scritta tra parentesi quadra]	Ipotesi di una parte mancante della firma ed eventuale scioglimento dell'abbreviazione (quando certa e/o al fine di una maggiore comprensione di lettura).
[...]	Lacuna nella firma. Questo segno è usato anche nel caso una firma sia volutamente interrotta <sup>29</sup> .
[...?]	Lacuna dubbia: non è chiaro se alla firma manchi una parte. Questo segno viene utilizzato anche nel caso che, pur essendo certa la presenza di una scritta in origine, non sia possibile ipotizzare un'integrazione plausibile.
[---]	La firma si sviluppa in linea ma le parti che stanno ai lati di questo segno sono divise tra loro da uno spazio molto ampio oppure da un ingombro iconografico.
/	Capoverso.
	La firma si sviluppa in linea ma le parti che stanno ai lati di questo segno sono poste su lati diversi di uno stesso supporto.
+	Integrazione iconografica a croce.
*	Integrazione iconografica a forma di foglia o fiore.
#	Integrazione iconografia <i>non</i> a forma di foglia o fiore.
~	Integrazione iconografia a svolazzo pronunciato.

29 Cfr. *infra*, § II. 1.6.



## SECONDA INTRODUZIONE.

### *Identità, tempi, problematiche e soluzioni della firma.*

#### 1. Cosa si intende per firma.

In linea generale è possibile definire con il termine *firma* un segno (o un insieme di segni) con delle caratteristiche tali da portare chi la legge e l'osserva, all'identificazione di una precisa persona la quale è anche artefice di quel segno<sup>1</sup>.

La *firma* come entità raramente vale di per sé; essa è infatti sempre associata ad un supporto di maggiore e riconosciuto valore, di più ampie dimensioni, e potenzialmente indipendente<sup>2</sup>, il quale, soprattutto per intercessione della *firma*, viene a sua volta ricondotto, come proprietà o come prodotto, alla stessa persona che la *firma* identifica.

Più supporti possono presentarsi in diverse forme, composizioni o formati, ma essi saranno ugualmente (e anche più facilmente) associati ad una stessa e sola persona se ad ognuno di loro verrà allegata una *firma* con delle caratteristiche inalterate. Per contro: se più prodotti identici tra loro presentano delle firme di natura e di aspetto variabile, altrettante quante sono queste firme saranno le persone a cui sarà rivendicata la proprietà o il merito dell'elaborazione di detti supporti.

Nonostante esistano dei riconosciuti e riconoscibili vettori di identità iconografici e stilistici che, per via della loro ripetibilità, possono essere leggibili come *firma*<sup>3</sup>, questo termine è ormai da tempo (e in linea di massima) accolto quale sinonimo di *nome* perché di norma, i segni che formano la firma sono i fonemi, e nello specifico le *lettere* del nome di una persona. Ovviamente i fonemi alfabetici della firma sono pittograficamente variabili a seconda della culture che li hanno conati; inoltre,

---

1 Tra gli studi sulla *firma* come fenomeno e sulla sua storia si distingue quello approfondito di Béatrice Fraenkel (*La signature, genèse d'un signe*, 1992); per un'analisi dal punto di vista semiotico più strettamente connessa con l'arte, si segnala invece il breve saggio di Claude Gandelman (*The Semiotics of Signature in Painting, a Percian Analysis*, in «American Journal of Semiotics», vol. 3, n. 3, 1985, pp. 73-108). Entrambi questi testi, più ovviamente quelli che all'occasione saranno d'ora in avanti citati nelle note, sono stati utili e di base per questa e le seguenti definizioni di firma enunciate nei primi paragrafi di questo lavoro.

2 Tuttavia, a questo proposito Frankel fa giustamente notare che «la présence d'une signature peut modifier radicalmente la nature d'un acte, c'est elle qui lui confère cette authenticité sans laquelle l'écrit resterait lettre morte» (*La signature...*, cit., 1992, p. 18).

3 Una firma di questo tipo può ad esempio essere rappresentata da un'impronta digitale lasciata involontariamente sulla superficie pittorica (a quanto mi risulta, ciò succede volontariamente solo in epoca contemporanea, come si vede in certe tele di Lucio Fontana). Sempre nell'ambito della pittura, e di Scuola veneziana nello specifico, possono inoltre avere il valore di *firma* il modo di dipingere le mani di Giovanni Bellini, i rigidi contorni delle figure di Carlo Crivelli, lo sfumato di Giorgione, la materia pittorica di Tiziano o l'assidua presenza di panni bianchi e rossi nei suoi quadri (secondo alcuni, vera a propria "sigla" -Augusto Gentili, *Tiziano*, 2012, p. 24-), la costruzione prospettica dello spazio di Tintoretto, oppure i presunti autoritratti di Mauro Codussi a *San Michele in Isola* (cfr. *infra*, § VI. 5.1.), di Pier Maria Pennacchi nel profeta Daniele del soffitto di *Santa Maria degli Angeli* a Murano (cfr. Vincenzo Zanetti, *Piccola guida di Murano*, 1869, p. 102) oppure di Paolo Veronese nelle *Nozze di Cana*.... Questo tipo di firme iconiche possono essere aggiunte volontariamente dall'artista, oppure emergere in maniera spontanea nell'esecuzione e quindi essere parte del suo *modus operandi*. Di alcuni oggetti o emblemi con il valore di firma conscia si avrà modo di parlare in alcuni punti sparsi della tesi (cfr. ad esempio *infra* § II 4)

all'interno di queste varianti, possono essere presenti delle ulteriori personalizzazioni, le quali costituiscono la *calligrafia* di un gruppo più ristretto di individui fino ad una singola persona. Per queste caratteristiche, tali firme vanno, non solo *lette* come cifre, ma anche *viste* come immagini<sup>4</sup>. Nel supporto che la contiene e che ha lo scopo di definire, una *firma* di questo tipo non è mai una presenza occasionale, ma è sempre il risultato di un'azione cosciente e, in linea di massima, volontaria.

## 2. *L'opera d'arte firmata: chi firma (e chi no), perché e secondo quali criteri.*

Partendo dal presupposto che la firma sia quindi costituita dal fonema di un nome, per opera d'arte firmata d'ora in avanti s'intenderà (con le dovute, segnalate eccezioni<sup>5</sup>) un prodotto di riconosciuto valore artistico che premeditadamente contiene il fonema del nome (anche in forma evocativa, frammentaria o pittografica<sup>6</sup>) del suo solo o comunque principale artefice<sup>7</sup>.

Esistono opere d'arte di questo tipo in quasi tutte le epoche della Storia dell'Arte occidentale; oltre al Rinascimento, pittori, scultori ed architetti firmarono i propri lavori nell'Antica Grecia o Roma; nei secoli del Medioevo lasciano una discreta testimonianza dipinta o incisa del loro nome anche gli orefici e i miniaturisti. È vero che in linea di massima gli artisti firmano meno durante i secoli XVII e XVIII, ma essi ritornano a farlo con una nuova e più diffusa enfasi nell'Ottocento per poi mai più smettere fino all'epoca più contemporanea.

A seconda della geografia e del periodo storico che si decidano di prendere in esame, è comunque necessario tener conto che della firma cambiano il linguaggio, l'aspetto formale ed anche le ragioni. Nel Rinascimento italiano, la diffusione della tendenza a firmare, da alcuni è stata messa in relazione con la nascita dell'*Arte* in senso moderno e con il maggior credito dato dalla società alla rinnovata produzione artistica:

l'attenzione del pubblico si è ormai spostata dalle opere alla persona dell'artista. Il

---

4 Ancora Franenkel sottolinea che «c'est la tracé autographe qui définit la nature du signe et non son contenu» (*La signature...*, cit., 1992, p. 265).

5 Cfr. per esempio *infra*, § VI. 2.5.

6 Nell'ambito della scuola di pittura veneziana questa forma di firma è rara: caratterizza le firme di Herri Met De Bles detto *Civetta* (cfr. *infra*, § I. 3.3.) e un dipinto di Domenico Capriolo oggi all'Hermitage di San Pietroburgo: qui, in un medaglione, si trova l'immagine di un capriolo accompagnato dalla scritta «MDXXII DOMINCVS AXXV», la quale sembra spingere a favore dell'ipotesi che l'uomo del quadro sia lo stesso pittore. Tra gli altri pittori rinascimentali che si firmarono in pittogrammi si possono ricordare Benvenuto Tisi da Garofalo, Dosso Dossi e un Maestro Francesco "architetto" citato da Vasari (cfr. *infra*, § I. 2.4.). Un caso di firma pittografica antica sarà citata *infra*, § I. 1.2.

7 Si vedranno certi casi dove, la presenza di una sola firma in un'opera, non implica che essa sia opera solo di quell'artefice segnalato. Ciò è ovvio in opere di grandi dimensioni, come ad esempio le architetture oppure nelle sculture in bronzo dove il modellatore non sempre è la stessa persona che poi ha il compito di effettuare la fusione e che a volte aggiunge la propria solitaria firma all'opera (per l'analisi di uno di questi casi cfr. *infra*, § 2.3.).

moderno concetto di personalità creatrice comincia a farsi strada e sono sempre più frequenti i segni del crescente orgoglio degli artisti. Abbiamo firme di quasi tutti i pittori più importanti del Quattrocento e il Filarete, ad esempio, raccomanda agli artisti di firmare le loro opere.<sup>8</sup>

Focalizzando il fenomeno nella Firenze del Quattrocento altri hanno poi azzardato che «the chief motivation for the signature is probably to be found, however, in the identity politics that were part of the Medici's pleasure in and promotion of the arts»<sup>9</sup>. È comunque stato notato che la pratica della firma «è restata molto diseguale: Leonardo e la sua scuola non firmano; l'uso non è affatto costante in Toscana; è invece nell'Italia del Nord e in particolare a Venezia che si instaura l'uso del cartellino»<sup>10</sup>, ovvero di quel foglio di carta simulata dove l'artista usava dipingere il proprio nome e che effettivamente cominciò a diffondersi prima nel Veneto, poi in altre parti della penisola e infine anche oltralpe<sup>11</sup>.

A Venezia, e nei restanti territori della Serenissima, le prime firme d'artista nelle opere s'incontrano nel XIV secolo. La firma in Arte poi si diffonde a macchia d'olio in questi stessi luoghi nel secolo successivo ed è ancora molto in auge nella prima metà del Cinquecento: durante questo lasso di tempo, non solo tutti gli artisti di questa scuola firmano<sup>12</sup>, ma viene firmato praticamente tutto ciò che è considerato oggetto d'arte e quindi non solo statue o dipinti. Con la seconda metà del secolo XVI e con l'inizio del Seicento la firma invece diventa sempre più rara e anche nel Settecento (e quindi fino alla caduta della Repubblica veneziana) essa comparirà occasionalmente o verrà adottata solo da alcuni autori e non in tutte le opere<sup>13</sup>.

Il maggior prestigio maturato dall'artista di Scuola veneziana a partire dal Trecento e sviluppatosi fino al Cinquecento, ha senza dubbio contribuito alla libertà e alla sentita esigenza di marcare un lavoro come *proprio* per mezzo della firma. In questi secoli la firma è piano piano divenuta un segno di valore (anche maggiore) dell'opera, tanto che alcune volte essa venne addirittura ordinata insieme all'opera dal committente<sup>14</sup>.

8 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [1953], ed. it. cons. 1956, tr. di M.G. Arnaud, p. 351.

9 Patricia Rubin, *Signposts of Invention: Artists' Signatures in Italian Renaissance Art*, in «Art History», 29:4, sept. 2006, p. 579.

10 André Chastel, *Le arti nel Rinascimento*, in AAVV, *Il Rinascimento, interpretazioni e problemi*, 1979, p. 319.

11 Cfr. *infra*, § I. 4.1. e § III. 1.3.

12 Rarissime le eccezioni; la più peculiare è quella di Giorgione del quale nessun dipinto firmato è noto o documentato dalle fonti. Mi piace citare a questo proposito il passo di un romanzo su questo pittore dove ad un certo punto ci si immagina che egli stesso confessi che «Gerolamo [*Fracastoro* -sic!-], qui tenait avec précision l'inventaire de mon œuvre, me demanda de signer désormais tous mes ouvrages. J'y renonçai avec coquetterie. “Ma manière, lui dis-je, se reconnaît aisément: elle est ma meilleure signature.” J'aurais pu ajouter, quelques mois plus tard: “Mes commanditaires, d'ailleurs, ne l'accepteraient pas. Ils ont trop le goût du secret!” (Claude Chevreuil, *Les Mémoires de Giorgione*, 1994, pp. 293, 294).

13 Ad esempio, tra i pittori veneziani che firmano nel Settecento è possibile citare Sebastiano Ricci o Giambattista e Giandomenico Tiepolo (cfr. *infra*, *Conclusione* II).

14 Per una preziosa testimonianza di ciò cfr. *infra*, § VI. 5.3.

Di norma la firma di questi artisti è fatta per essere ben visibile, ma ci sono anche alcune occasioni dove essi hanno invece optato per nasconderla in dei minuti dettagli dell'opera; ciò venne probabilmente fatto per evitare che la lettura della firma potesse facilmente sfatare la pretesa verosimiglianza del soggetto (che infatti è uno dei valori estetici di massimo prestigio per l'epoca), ma forse anche per stimolare un gioco alla sua ricerca in tempi in cui davanti ad un'opera si spendevano parecchie e varie discussioni; questa è un'ipotesi applicabile soprattutto in autori che abitualmente firmavano i propri lavori (e che con i proprio lavori davano da discutere) come ad esempio Tiziano<sup>15</sup>.

Come tutte le firme, anche quelle delle opere d'arte, hanno un valore contenutistico per il quale si rimanda ad un autore per mezzo della lettura del suo nome, e uno invece di carattere pittografico, il quale è una garanzia di autenticità dello stesso. Si è detto che questo carattere pittografico è la *calligrafia* in una firma tradizionale e “cancelleresca”, ad esempio di un testamento; qui essa emerge nel segno tracciato in maniera perlopiù automatica, come il risultato di una più o meno lunga maturazione della sensibilità e della forza fisica del suo artefice (tenuto conto che, in alcuni specifici casi, certe varianti possono essere condizionate dal supporto nel quale il segno viene tracciato). Complice di questa involontaria rivelazione è soprattutto la velocità con cui una firma di questo genere viene tracciata. Contrariamente a queste firme, quelle dipinte, scolpite o ad esempio formate dalle tessere di un mosaico, vengono invece tracciate in un tempo più ampio ed è quindi possibile affermare che, in linea di massima, la loro calligrafia, più che identificare un singolo individuo, appare come il riflesso di una cultura che coinvolge più persone. Ciononostante, alcuni artisti elaborarono una propria estetica della firma in maniera cosciente e in un evidente tentativo di emanciparsi dai colleghi<sup>16</sup>: ad esempio, il modo in cui Giovanni Bellini scelse di dipingere le lettere *all'antica* del suo nome in firma, non è lo stesso di quello inaugurato da suo cognato Mantegna, o di quello perpetrato dal suo allievo Carpaccio<sup>17</sup>. Attorno alla firma poi capita che l'artista crei un supporto (il più famoso dei quali è il già citato “cartellino”) che, per i suoi multiformi modi di presentarsi può anch'esso essere indice di una conscia singolarità<sup>18</sup>.

Lo studio della firma di scuola veneziana o veneta rivela anche dei valori di tipo compositivo, nel senso che la sua icona è spesso la fonte di un'evidente *peso* che partecipa attivamente all'equilibrio dell'opera tutta<sup>19</sup>; concepita in quanto tale, essa non viene mai posizionata dall'artista a caso nello

15 Cfr. *infra*, § III. 3.9.

16 Trovo simpatico a questo proposito citare un passo di un romanzo di Roland Topor, *Mémoires d'un vieux con* [2011], dove il protagonista, un pittore, ha un dialogo con Walt Disney: «Prima di separarci, Disney mi chiese un autografo. Ricordo ancora la dedica: “Per Walt Disney, cordialmente”. Ammirò senza riserve la firma. -Si vede che siete un artista, avete una firma così complicata! Io non ce la farei mai! Già per fare la mia ho bisogno di aiuto... immaginate un po'!» (ed. it. , 2013, tr. di D. M. Galanti, p. 83).

17 Alcune di queste differenze verranno esaminate *infra*, § II. 2. e 3.

18 Per questo problema cfr. *infra*, § III. 1.3.

19 Cfr. *passim* nella Tesi e in particolare *infra*, § III. 3.9.

spazio. Infatti ed inoltre, dato che la firma in un'opera è un particolare di forte valenza significativa, che attrae e reclama attenzione, il suo essere nel centro o il suo spostamento nella metà di destra o nella metà di sinistra di un'opera, possono inoltre influenzarne il senso e i tempi di lettura da parte dell'osservatore<sup>20</sup>.

La posizione della firma nell'opera può anche dipendere da motivi di tipo devozionale e quindi trovare spazio in prossimità di (o essere addirittura indossata da) un personaggio sacro piuttosto che di un altro, svolgendo quindi la doppia funzione di *marca* dell'opera e di funzionario dell'artista come entità fisica al quale, per suo tramite, dispensa benefici. Forme di associazione ad un determinato personaggio prediletto possono comunque essere supportate non solo dalla posizione, ma anche dalla forma dell'*icona* firma<sup>21</sup>.

Alcune firme sono leggibili come dei catalizzatori di senso delle opere che le contengono: nella formula con la quale sono composte, in particolare, l'artista può scegliere di spiegare all'osservatore se ciò che si osserva è da considerarsi un lavoro completo, che l'artista ha irrevocabilmente *fatto*, oppure sospeso e quindi con la possibilità di un ritocco, che l'artista *faceva*<sup>22</sup>; l'uso calibrato della formula di firma può anche indicare se il lavoro è da intendersi come puro oggetto d'arte, oppure come veicolo di un messaggio di matrice più mistica che travalica il mezzo attraverso cui l'opera si manifesta<sup>23</sup>. La presenza *viva*, come oggetto concreto, della firma nell'artificio dell'opera ha il potere di presentare quest'ultima come la manifestazione di una realtà perfettamente accessibile anche all'osservatore, il che ad esempio poteva essere un motivo di conforto in quadri di tipo religioso.

Capita anche che dei dipinti di scuola veneziana contengano il nome scritto di un Maestro anche quando non è questi l'autore del quadro: in alcune scuole il Suo nome veniva infatti aggiunto quando gli allievi dipingevano secondo il Suo stile. Tra le opere che portano il nome Tiziano, ad esempio, è stato sottolineato che tale sottoscrizione «di norma indica il contrario di quel che vorrebbe far credere»<sup>24</sup>. Il nome del Maestro veniva anche aggiunto dall'allievo quando riproduceva uno dei Suoi prototipi: queste opere di partenza potevano però anche essere originalmente firmate e allora anche la firma veniva copiata, il che è significativo, in quanto con quest'atto si trasforma

---

20 In linea di massima, scorrendo le opere firmate dal Rinascimento all'epoca più contemporanea, si nota che la firma in pittura è andata stabilizzando la propria posizione nell'angolo in basso a destra di un quadro. Studi sulle valenze della superficie come quelli condotti da Kandinsky nel corso del Novecento (e riassunti in *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926), mettono in luce che questa è una zona di forte "peso" nella quale defluisce e si conclude la lettura di un'opera; la presenza di un elemento compositivamente prepotente (come può esserlo la firma dell'artista) in questa zona stabilizza l'equilibrio del quadro e lo presenta come opera chiusa (cfr. anche le osservazioni che verranno fatte *infra*, § III. 3.9.). Sulla firma in genere sono stati compiuti nel Novecento altri studi psicologici come ad esempio quello che dice che una firma posta a destra in un documento indica un carattere estroverso, mentre quella a sinistra ne indica uno introverso (Ania Teillart, *L'Âme et l'Écriture, traité de graphologie fondé sur la psychologie analytique*, 1948, ed. cons. 1975, p. 279).

21 Cfr. ad esempio *infra*, § I. 3.3., 3.4., oppure § III. 1.3.2.

22 Cfr. ad esempio *infra*, § I. 2.3., § II. 1.1., 1.3.

23 Cfr. ad esempio *infra*, § IV. 1.

24 Augusto Gentili, *Tiziano*, 2012, p. 320.

l'esecuzione nella copia del quadro inteso come oggetto (artisticamente) sacro, più che come copia del soggetto (all'occasione religiosamente) sacro in esso presentato<sup>25</sup>.

In delle copie di scuola dei dipinti di un Maestro può comunque anche capitare che la firma che in origine c'era nella versione originale, venga intenzionalmente taciuta nella versione tratta. Un esempio in questo senso emblematico è dato dalla copia che un pittore che nei primi decenni del Cinquecento era in fase di formazione, forse Andrea Previtali<sup>26</sup>, trasse della *Donna allo Specchio* firmata da Giovanni Bellini «Joannes bellinus/ faciebat ·M·D·X·V·», la quale è oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Nella copia, la firma in cartellino è dunque scomparsa; curiosamente insieme a quello è scomparso anche il vaso di vetro trasparente che si trovava sul parapetto del balcone, quasi a suggerire un qualche suo legame con la firma stessa.

### 3. Firme false, taciute, dislocate, perdute e recuperate.

Non sempre le firme apocrife furono comunque dettate dalle giustificabili regole estetiche dell'epoca. Con frequenza capita infatti di scoprire che il nome del Maestro risulti aggiunto all'opera da terzi, in maniera fraudolenta. Uno di questi casi, che coinvolge uno dei nomi più falsificati della pittura veneziana, quello di Giovanni Bellini, è ad esempio denunciato nell'Ottocento da Francesco Zanotto:

Bellin Bellini, parente, non si sa in qual grado, dei capi scuola, imitò la maniera [di Giovanni Bellini] con felicità. Dipinse Madonne per privati, le quali, essendo lui noto a pochissimi [...] per lo più si ascrivono a Gentile o a Giovanni. Una di queste ne vedemmo che portava anche la scritta, e per le mali arti del possessore, che cercava cavarne maggiore utilità nella vendita, fu levato il nome e sostituito quel di Giovanni. Pareva, è vero, una delle opere condotte dal precettore nella prima età, ma siffatto inganno è obbrobrioso, si perché defrauda chi ne procura l'acquisto, come toglie alla gloria dell'artefice la propria fama.<sup>27</sup>

Lo sfruttamento della firma falsa per incrementare il successo, il commercio e finanche il potere

---

25 Per questa problematica cfr. ad esempio *infra*, § II.1.10.; 3.2.; 3.3.; § III. 1.3.1. e *Appendice* n. 6. Per lo stesso discorso applicato alle stampe si veda invece *infra* § VI. 2.5.

26 Questa l'opinione di Fritz Heinemann, in *Giovanni Bellini e i belliniani 3. Supplemento e ampliamenti*, 1962, cat. 265 b, p. 30.

27 Francesco Zanotto, *Storia della pittura veneziana*, 1837, pp. 256, 257. La confusione di opere di Bellin Bellini con quelle di Giovanni o di Gentile era comunque già stata sottolineata per altri versi da Carlo Ridolfi, il quale, nelle quattro righe di biografia che egli concede a quest'artista, dice: «questi fu parimente della famiglia de' Bellini, e dipinse molte immagini della Vergine sopra le tavole, e perché s'appressano alla loro maniera vengono t'hortenute, de mano de medesimi Bellini» (*Vita di Gio. Battista Cima da Conegliano pittore et altri discepoli di Gio. Bellino in Le Maravigliedell'Arte*, vol. I, 1648, p. 61).

religioso<sup>28</sup> di un'opera è un crimine di cui ci si macchia già nel Rinascimento, che selvaggiamente continua fino all'Ottocento, ma che per fortuna diminuisce nettamente nel corso del Novecento in seguito alla maggiore e più diffusa salvaguardia e conoscenza delle opere autografe dei Maestri e al perfezionamento dei mezzi tecnico/scientifici utili a smascherare questi inganni<sup>29</sup>.

Molte firme false ad ogni modo ancora si leggono in svariate opere (dipinte, in particolar modo) appartenenti al Rinascimento: il più moderno restauro infatti di norma predilige la conservazione anche della firma falsa, se essa è antica. Lo spettatore può a questo punto ricavarne un'esperienza perturbante come ad esempio capita a chi visita il Museo Correr di Venezia e trova il monogramma di Albrecht Dürer sul *Cristo morto sorretto da due angeli* di Giovanni Bellini<sup>30</sup>.

Un altro caso di firma conservata pur se è generalmente ritenuta un'aggiunta apocrifa, si trova in uno dei teleri del *Ciclo di Sant'Orsola* dipinti da Carpaccio alla fine del XV secolo per la Scuola della santa, i quali oggi sono conservati presso le Gallerie dell'Accademia: si tratta dell'opera che ha per soggetto il *Sogno di Orsola*. Un cartellino si trova accanto al letto, apparentemente appoggiato sul pavimento; è comunque molto rovinato e ha una scritta (oltre che un aspetto) del tutto illeggibile; una sua documentazione è data da un disegno del dettaglio eseguito da John Ruskin nel XIX secolo il quale rivela che la scritta era «VICTOR. CARP. F./1495/ CORTESIUS R. 1752»<sup>31</sup>. Dunque il cartellino conteneva sia il nome del pittore che quello di un'altra persona che sul dipinto è intervenuta (senza vergogna di ammetterlo in forma palese) in un secondo momento, a distanza di molto tempo. Questa seconda persona potrebbe anche avere aggiunto del tutto il cartellino in questione; è stato infatti messo in evidenza che basta confrontarlo con le altre firme del Ciclo «per essere certi, sia per la forma del carattere, sia per le abbreviature, che si tratta d'un cartello apocrifo»<sup>32</sup>.

---

28 Un esempio di questo tipo di contraffazione è dato dalla tavola con *Sant'Orsola, quattro vergini e monaca committente* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: si tratta di un'opera giovanile attribuita a Giovanni Bellini la quale contiene la falsa firma «caterina\_vigri\_f bologna 1456», aggiunta da ignoti per incrementare il potere apotropaico dell'opera, dato lo stato di santa della Vigri e il diffuso mito che ella fosse una pittrice. Secondo Sandra Moschini Marconi la produzione di Caterina come pittrice «è più che altro leggendaria [...] si può supporre che per ragioni di devozione il suo nome sia stato apposto già in antico a dipinti non suoi» (*Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, 1955, scheda 84, pp. 88, 89).

29 Certo, a volte neanche questo tipo di indagini si rivela sufficiente a confutare l'ipotesi di un intervento fraudolento (cfr. *infra*, § III. 1.3.1, n. 61).

30 Secondo Hans Belting il monogramma in questione risalirebbe al XVI secolo, opera di un mercante d'arte che forse non riconobbe l'autografia comunque celebre del quadro, e che l'aggiunse sicuramente con lo scopo di «offrirla così etichettata al gusto manieristico» (H. Belting, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung*, 1985, ed. it. cons. -tr. Di M. Pedrazzi-, 1996, p. 23). C'è anche da dire che la sigla di questa firma tradisce anche la solita attenzione che Dürer ha nel coordinare il proprio monogramma con la prospettiva artificiale del soggetto (per questa problematica cfr. *infra*, § IV. 1.4.).

31 Per questo disegno e le sue annotazioni cfr. <http://ruskin.ashmolean.org/collection/8995/object/13854>.

32 Così Lionello Venturi in *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, 1907, p. 298. Egli poi continua: «tale conclusione è avvalorata anche dall'ipotesi che il sogno fosse unito all'Arrivo a Roma in origine. Infatti nell'Arrivo vi è un cartello autentico, e il Carpaccio non ha mai usato due firme in uno stesso telero. Probabilmente poiché ogni telero aveva una firma si mise, quando il Sogno fu diviso dall'Arrivo, la firma che ora si vede. La data 1495 per le ragioni stilistiche è da escludere».

Mentre alcune firme vennero aggiunte alle opere, altre vennero invece sostituite<sup>33</sup>; ancora altri nomi sono stati coperti da delle ridipinture (a volte anche con l'aggiunta di altre scritte, che non sono firme), le quali a volte sono state eliminate dai moderni interventi di restauro<sup>34</sup>, mentre in altri casi (molto più rari, e sempre dettati dal fattore “antichità”) sempre questi restauri hanno preferito lasciare la ridipintura coprente come e dove l'hanno trovata<sup>35</sup>.

*Il Ritratto della National Gallery come si oggi si presenta e in un'ipotetica ricostruzione del suo stato originale<sup>36</sup>*



Nel corso della storia alcune firme sono anche state eliminate dall'opera con metodi molto più drastici di una ridipintura. Un caso clamoroso e documentato è dato da un *Ritratto di giovane* di Antonello da Messina oggi alla National Gallery di Londra, dove nel retro si legge la seguente, allo stesso modo ingenua e sconcertante, confessione:

Antonello da Messina città di Sicilia Pittore famosissimo ne[...] circa ne gli anni 1450 fu il primo et insegnò alli [nostri?] pittori d'Italia il depingere a ollio et prima lavorava a tempera e questo è il suo ritratto fatto di propria mano come da una sua desc[rizione] che era disotto a

33 Per un caso cfr. *infra*, § III. 1.3.4.

34 È il caso del *San Sebastiano* di Antonello da Messina oggi a Dresda (cfr. Andreas Henning, *Il San Sebastiano di Antonello da Messina a Dresda. Iconografia e restauro* in Mauro Lucco (a cura di), *Antonello da Messina*, 2006, 75-89)

35 Per un caso cfr. *infra*, § III. 2.3.

36 La balaustra con il cartellino è stata presa in prestito dal cosiddetto *Ritratto di un condottiero* del Louvre.



questo quadro si vedeva et p ridurlo in miglior forma la segai via.<sup>37</sup>

Per ridurre il quadro a “miglior forma” quindi la firma e il suo supporto iconico (probabilmente una balaustra con un cartellino, secondo i modi di Antonello) sono stati “segati via”, come se quel dettaglio non avesse importanza, come se non facesse parte anch'esso dell'opera contribuendo al suo messaggio e alla sua composizione. La comparazione tra l'opera come si presenta oggi e la sua ipotetica (e virtuale) ricostruzione, mostrano inequivocabilmente quanto l'impatto visivo e il messaggio del quadro risentano, senza bisogno di un commento, della menomazione subita.

*Il Ritratto del Doge Leonardo Loredan con e senza balaustra con la firma.*



La gravità dell'operazione è ovvia qualora si tenti l'operazione contraria, ovvero si immagini di “segar via” la balaustra con la firma da un altro ritratto conservato alla National Gallery, quello del Doge Loredan dipinto da Giovanni Bellini nei primi anni del Cinquecento: ovviamente, nulla perde il dipinto in resa mimetica del volto dell'uomo, o della virtuosa simulazione del riflesso della stoffa del broccato; ciò che si perde è il senso generale, il gioco di equilibri e la stabilità del complesso, nonché la dichiarazione che, di una dichiarata (attraverso la firma) opera d'arte che sembra *viva*, si tratta.

Alla maggior parte delle persone parrà che l'operazione “chirurgica” svolta sul malcapitato *Ritratto*

---

<sup>37</sup> Il documento così è trascritto da Mauro Lucco, scheda n.26, in Mauro Lucco (a cura di) *Antonello..., cit.*, 2006, p. 194.

di Antonello alla National Gallery, sia un'azione barbara che mai si potrebbe fare al giorno d'oggi, ma non è del tutto esatto: qualcosa di simile (pur senza danneggiare materialmente l'opera, ma solo la sua divulgazione) viene ancora commessa con frequenza; sono infatti numerosissimi i cataloghi e manuali di Storia dell'Arte che deliberatamente e senza alcuna giustificazione tagliano dalla riproduzione fotografica dell'opera la parte con la firma se essa si trova in uno dei suoi margini (balaustre *in primis*), dandone quindi un'idea estremamente deviata da quella che in origine era stata concepita dall'artista o consona alla sua epoca.

Ancora un quadro di Antonello da Messina è stato coinvolto in una dislocazione del dettaglio su cui è dipinta la firma: si tratta della *Crocifissione* della stessa National Gallery londinese; una recente scheda del dipinto ricorda che «al momento dell'acquisto [da parte del museo], il cartellino con la firma si trovava sul retro; di lì fu staccato, applicato su una strisciolina di legno di due centimetri, e aggiunto alla faccia anteriore, in basso al centro, per analogia con le altre situazioni in cui esso appare nelle opere di Antonello, e per amore di simmetria»<sup>38</sup>. Ora, da alcuni questa particolare collocazione è stata creduta originale, e ha dato luogo a delle letture inquinate dell'opera, dove ad esempio il cartellino è stato messo in rapporto compositivo e tematico con il *titulus crucis* “INRI”<sup>39</sup>.



Antonello da Messina, *Crocifissione*.



*Crocifissione, part.*

Infine, a proposito di indicazioni di un autore in forma non autografa vanno prese in considerazione gli interventi dei collezionisti, i quali con le loro scritte aggiunte intendono stabilire *in situ* l'autore

38 Mauro Lucco, in M. Lucco (a cura di) *Antonello...*, cit, 2006, cat. 24, pag. 180-182.

39 Alice Vincens-Villepreux, *Ecritures de la peinture, pour une étude de l'œuvre de la signature*, 1994, pp. 45, 46. Per un'altra dislocazione di questo tipo riguardante una *Pala* di Marescalco, cfr. *infra*, § I. 3.2. Accostamenti tra cartellino e *titulus crucis* tuttavia esistono (cfr. *infra*, § V. 3.1.).

di un'opera e non di simularvi la firma (la quale in queste occasioni comunque manca): nei dipinti prodotti nei secoli che sono d'interesse per questo studio, tali iscrizioni si trovano discretamente poste nel retro della tavola o della tela<sup>40</sup>, mentre nei disegni esse si trovano con frequenza siglate su uno dei margini e in alcuni casi possono indurre alcuni sprovveduti (anche autorevoli) a ritenerle autograficamente indicative<sup>41</sup>.

#### 4. Quando la firma entra a far parte dell'opera.

La parola latina *signum* (ovvero “segno”, “sigillo”, “impronta”) è all'origine della maggior parte dei moderni termini di estrazione indoeuropea indicanti la firma<sup>42</sup>: essa pone l'accento sul prodotto oggettivo di un'azione, il segno tracciato.

La variante italiana del termine tace la natura del segno firma e si concentra di più sul suo ruolo nel supporto che la contiene: nasce infatti dall'aggettivo *firmus*<sup>43</sup>, che significa “rafforzato”, “fortificato”, “stabilizzato”, ed è punto di partenza dell'allotropo popolare “fermo” e quindi del verbo “fermare” e dell'aggettivo “fermato” che è sinonimo dei tre precedenti. Così come il *fermo*, la *firma* è comunemente definita (e non solo in Italia) come un *segno* in grado di bloccare lo sviluppo di un qualcos'altro già esistente e già concluso. Con questa appellazione la firma viene quindi intesa come un'entità insinuata in coda all'opera col valore di un'appendice estranea nel corpo dell'oggetto accogliente, dove il suo intento non è quello di aumentare l'estensione di tale oggetto, ma di stabilirne il confine dal punto di vista operativo<sup>44</sup>.

Ora, se per dei contratti o per la maggior parte delle opere d'arte contemporanea tale definizione è

---

40 Bastino due esempi: la *Presentazione al Tempio* di Giovanni Bellini della collezione Querini Stampalia ha dipinto nel retro la scritta «MAntegna», mentre il *Ritratto (di Ulrich Fugger?)* di Giorgione, oggi all'Alte Pinackoteck di Monaco, reca invece, sempre nel retro la seguente scritta: «giorgion De cAstelFrAnco F./ Maestro De TiciAno». Ovviamente come in tutte le cose anche in questa pratica ci sono delle eccezioni: si consideri ad esempio l'*Autoritratto* di Jacopo Tintoretto oggi al Louvre; qui l'altisonante scritta «IACOBVS· TENTORETVS· PICTOR· VENTVS» venne apposta lungo la parte superiore del quadro e, dato che è stata scoperta essere apocrifia, è stata recentemente cancellata con un intervento di restauro, il quale ha invece lasciato intatta l'altra scritta («IPSIVS F.»). Per un altro intervento sul *recto* di un dipinto (di Tiziano) cfr. *infra*, § II. 3.2.

41 Cfr. *infra*, § VI. 1.

42 Così gli sviluppi in alcune lingue: francese: *signature*; portoghese: *assinatura*; inglese: *signature*; tedesco: *Signatur*; catalano: *signatura*.

43 Lo stesso ad esempio vale per la lingua spagnola.

44 Per questo senso è nato anche il modo di dire “firmare in calce” in quanto con una linea di calce erano segnati gli arrivi delle gare; la locuzione ha quindi il senso di firmare alla fine di un'azione in modo da stabilirne inequivocabilmente la conclusione. Ritengo opportuno citare almeno in nota un passo dello *Spirituale nell'Arte* [1912] di Kandinsky dove egli rivela la presenza di elementi iconografici nelle opere che costituiscono delle entità con la funzione di blocco allo sviluppo della composizione: «Se nella composizione melodica si elimina l'oggettività e si rivela la forma su cui è fondata, si trovano forme geometriche elementari o un insieme di semplici linee che servono a un movimento generale. Questo movimento generale si ripete nei particolari e può essere modificato nelle singole linee o forme, che servono allora a vari scopi. Formano ad esempio una specie di conclusione, a cui do il nome musicale di fermata [...] Si veda ad esempio il mosaico di Ravenna, in cui il gruppo principale forma un triangolo. Verso questo triangolo si inclinano impercettibilmente le altre figure. Il braccio teso e la tenda della porta rappresentano la fermata» (ed. cons. 2005, p. 91).

sufficientemente calzante, c'è da dire che invece essa male (o non *in toto*) si adatta alla maggior parte di quelle prodotte durante il Rinascimento, nelle quali infatti la firma, da più punti di vista (primo tra tutti, per il fatto di essere coinvolta nell'artificio della scena), dimostra di non essere affatto un dettaglio svogliatamente aggiunto ed alieno, bensì una nota che è parte integrante ed attiva dell'intera musica visiva dell'opera.

Per tale ragione, i tempi in cui la firma prende posto nelle opere (soprattutto dipinte), raramente sono quelli supplementari alla creazione del suo soggetto principale; c'è anzi da credere che essa venga praticamente sempre aggiunta *in fieri*, e che a volte sia all'origine dell'elaborazione di larghe zone del prodotto se non addirittura concepita come il punto di partenza di un'intera struttura. Questa partecipazione in seno alla composizione dell'opera da parte della firma salterà fuori spesso nei discorsi a venire; tuttavia, una sua prima e sommaria attestazione si può per il momento ricavare con la citazione di due esempi agli antipodi della cronologia che qui è in esame.

Il primo è quello di una trecentesca *Madonna col Bambino in trono* oggi al Museo Correr; la firma di Stefano Veneziano<sup>45</sup> prende posto in un lato della pedana, caratterizzando una porzione di superficie in effigie ed effettiva che difficilmente avrebbe potuto essere lasciata così spaziosa (e a discapito della simmetria che il trono di questa Maestà sembra presupporre) se non per contenere questa scritta<sup>46</sup>.



Stefano Veneziano, *Madonna col Bambino*.



*Madonna..., part.*

L'altra conferma di questo modo di intendere la firma si trova nel *Festino degli dei* di Giovanni

45 «MCCCLXVIII/ ADI XI AVOS/ TO STEF-/ PLEB SCE AGL P».

46 È anche se così non fosse, è comunque significativo che la firma, occupando questo spazio, di fatto risolva un problema di equilibrio compositivo.

Bellini; stavolta essa non viene tanto suggerita in immagine, quanto in un suo coevo commento, la *Descrizione delle opere di Tiziano* di Giorgio Vasari. Qui si racconta che

Avendo, l'anno 1514, il duca Alfonso di Ferrara fatto acconciare un camerino [...] volle che vi fussero anco delle pitture di Gian Bellino; il quale fece in un'altra faccia [*del Camerino*] un tino di un vermiglio con alcune baccanti intorno, sonatori, satiri et altri maschi e femine inebriati [...] Scrisse Gian Bellino nel detto tino queste parole: *Ioannes Bellinus Venetus p. 1514*; la quale opera non avendo potuta finire del tutto, per essere vecchio, fu mandato per Tiziano, come più eccellente di tutti gli altri, acciò che la finisse.<sup>47</sup>

Le parole di Vasari anzitutto suggeriscono che il *Festino* già conteneva il nome del suo autore prima che l'opera potesse essere dichiarata conclusa: ne risulta che, l'icona della firma, sembra essere stata trattata da Giovanni Bellini con la stessa importanza che egli riservò ad altri particolari contenuti all'interno del quadro e quindi cresciuta di pari passo insieme a loro, nel tutto.

##### 5. *Firme antiche e firme moderne.*

Durante il Rinascimento, le opere greche e romane a cui gli artisti di scuola veneziana si rifacevano affinché i loro concetti rinascessero e si evolvessero nelle nuove creazioni, erano a loro disposizione nei vari studi di “anticaglie”, i quali non mancavano in città<sup>48</sup>. Oggi di questo vasto repertorio si conserva un'idea approssimativa perché solo in parte i pezzi che lo costituivano si conservano o sono confluiti nei musei o nelle collezioni private (non necessariamente veneziane)<sup>49</sup>. Ora, poiché la

---

47 Giorgio Vasari, *Descrizione delle opere di Tiziano da Cador, pittore*, in *Le Vite* [1568], ed. cons. a cura di Gaetano Milanesi, in *Le opere di Giorgio Vasari*, 1878-1885, vol. VII, 1881, pp. 433 (d'ora in avanti per le *Vite* di Vasari, edizione giuntina, si citerà sempre dall'edizione a cura di G. Milanesi). L'opera è oggi alla National Gallery di Washington (USA); la firma (in un cartellino attaccato su di un tino, sulla destra del quadro) corrisponde grosso modo a quella trascritta nelle *Vite* essendo «*Joannes bellinus venetus/ ·p M.D.XIII*». Le radiografie eseguite sul dipinto hanno dimostrato come questo fosse probabilmente già concluso prima che Tiziano vi intervenisse; inoltre, Giovanni Bellini, nello stesso 1514 (e quindi due anni prima della sua morte), aveva ricevuto il compenso definitivo che gli spettava per aver concluso dell'opera (cfr. John Walker, *Bellini and Titian at Ferrara: a study of styles and taste*, 1956, pp. 48-74). David Alan Brown sostiene che «il racconto del Vasari cerca di giustificare il fatto che gran parte del paesaggio visibile nel dipinto è evidentemente di mano di Tiziano», e quindi l'intervento successivo sarebbe una modifica di quanto già esistente e non un completamento di una lacuna (cfr. la scheda su *Il festino degli dei* - n. 10- in *Tiziano*, 1990, tr. di F. Fiorani, I. P. Fossati, N. Polo, P. Scibelli, pp. 198-200). La firma del *Festino*... è recentemente analizzata e autenticata da John Walker in (*The signature on The Feast of Gods* in Jaynie Andersona, Barbara H. Berrie, David Alan Brown, Sylvia Ferino. Padgen – a cura di -, *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, 2006, pp. 95-98).

48 Dice ad esempio Francesco Sansovino che a Venezia «ne ci mancano gli studi di anticaglie e di medaglie, fra i quali è principalissimo, non pur di Venezia, ma quasi d'ogni altra città quello di Giovanni Grimani» (*Venetia, città nobilissima et singolare*, 1581, pp. 138 r, v).

49 Per un'analisi della questione cfr. Michael Hochmann, Rosella Lauber, Stefania Mason (a cura di), *Il collezionismo a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, 2008, e in part. Irene Favaretto, “*La memoria delle cose antiche... il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*”, pp. 83-95. Nello specifico, a proposito della collezione Grimani cfr. Bruna Forlati Tamaro, *L'origine della raccolta Grimani*, 1942.

pratica della firma era già nota e diffusa (e soprattutto evidente) in questa ammirata produzione, è possibile affermare che anch'essa rappresenti uno dei motivi della sua neonata moda nel corso del Rinascimento. Di fatto, delle modalità di firma leggibili e visibili in alcuni dei manufatti antichi (statue<sup>50</sup>, piuttosto che mosaici<sup>51</sup>, gemme o vasi<sup>52</sup>) arrivati fino ai giorni nostri, spesso si presentano analoghe a (o comunque verosimilmente rappresentano il punto di partenza dell'elaborazione di) quelle messe in atto dal XIV al XVI secolo. Tali modalità sono di carattere lessicale<sup>53</sup>, grafico<sup>54</sup> e/o iconografico/compositivo<sup>55</sup>.

L'esplicito riferimento alla cultura antica delle firme si trova ad esempio ben espressa nell'opera di Andrea Mantegna. Si consideri ad esempio la citazione della firma di Vitruvio dell'*Arco dei Gavi* a Verona<sup>56</sup>, oppure, il *San Sebastiano* del Kunsthistorisches di Vienna. In quest'ultimo, la scritta in lingua greca «TO·EPFON·TOY·ANΔPEOY [...]» (“*opera di Andrea*”) è incisa su di una rovina classica<sup>57</sup>, quasi con l'intento di suggerire che l'opera firmata è (anzi, era) l'architettura, piuttosto che la figura che (ora) vi interagisce.

Di alcune firme degli artisti greci e romani si trova commento nei testi antichi, i quali contengono anche (anzi perlopiù) notizie relative a firme (e a manufatti) andanti perduti<sup>58</sup>. Queste antiche descrizioni esercitarono anch'esse una certa influenza sui nuovi modi di firmare degli artisti<sup>59</sup>, ma anche (ed anzi, soprattutto) sull'attenzione e sulle procedure con cui la nuova letteratura artistica si occupò delle firme dei loro contemporanei e, dopo il XVI secolo, sugli artisti del Rinascimento.

---

50 Per le statue antiche firmate e ancora oggi esistenti cfr. *infra* § I. 1.2.2.

51 Un caso particolarmente significativo verrà discusso *infra*, § III. 1.3.1.

52 Per questi manufatti firmati e ancora oggi esistenti cfr. *infra* § I. 1.2.2.

53 Quali ad esempio la diffusa formula di firma con il *me fecit* (cfr. *infra*, § I. 1.2. e § III. 1.1.).

54 Per lo studio delle lettere *antiche* cfr. *infra* § II. 2.2. A volte è anche possibile la firma non sia l'unica iscrizione del manufatto, ma che sia posta in appendice ad una formula dedicatoria dalla quale si stacca sia spazialmente sia graficamente con dei caratteri di corpo più piccolo.

55 Le firme delle sculture a tuttotondo si trovano incise sul piedistallo, ma possono anche essere inserite in dei dettagli interni, come ad esempio nel supporto (di norma un tronco d'albero) che le sostiene quando sono in pietra, oppure in uno scudo se vi compare un dio o un guerriero che ne sono dotati (per quest'ultimo caso cfr. ad esempio la presunta firma di Baupalos nello scudo di un guerriero in una *Gigantomachia* parte del fregio del Thesauròs dei Sifni di Delfi -cfr. J. Marcadé *Signatures...*, *cit.*, 1953, vol. I., 119-).

56 Per questa firma cfr. *infra*, § II. 2.3.

57 Per questa firma si veda Nigel G. Wilson, *Greek Inscriptions on Renaissance Paintings*, in «Italia Medievale e Umanistica», XXXV, 1992, pp. 223-225. Qui si nota il fatto che la firma si presenta volutamente incompleta. La caratteristica si trova anche altrove come si avrà modo di dire *infra*, § I. 2.4. e § II. 1.5.

58 Cfr. *infra*, § I. 1.2.

59 Per i motivi più ovvi di questa influenza cfr. *infra*, § I.2.1.

## PARTE PRIMA

*La critica d'arte e le firme: trascrizioni, considerazioni, terminologie e valutazioni dal Cinquecento al Duemila.*





## I. 1. La critica d'arte e le firme moderne ed antiche.

### 1.1. *Concetti fondamentali della letteratura artistica nei confronti della firma d'arte moderna.*

In Italia, una prima attenzione alle firme d'artista da parte degli antichi biografi, dei catalogatori di collezioni, dei compilatori di guide alle città d'arte e dei simulatori dei dialoghi sull'estetica, si manifesta fin da quando questo tipo di testi si diffondono, ovvero a partire dal XVI secolo<sup>1</sup>. Fino al Settecento, è pur vero che si tratta di un interesse poco omogeneo o di tipo selettivo; infatti, delle pitture o delle sculture di uno stesso autore, oppure delle opere appartenenti ad un unico ciclo, o raccolte in una medesima raccolta, edificio o stanza, gli scrittori non criticano, né trascrivono, e neanche citano (quantunque ci siano e siano evidenti), le firme che si trovano in ogni opera, ma soltanto alcune e, più spesso che raramente, solo una di queste (tra l'altro, non sempre la più significativa, almeno dal punto di vista critico contemporaneo).

Come da qualsiasi persona che per la prima volta posi lo sguardo su questo dettaglio, la firma è vista dagli storici e dai critici dell'arte del Cinque, Sei, Settecento e per gran parte dell'Ottocento come un marchio che è anzitutto portatore ed atto dell'identificazione dell'autore dell'opera che la contiene; spesso dell'opera eccezionale, la quale proprio per questa sua buona riuscita merita di (o addirittura, secondo la loro opinione, *deve*) essere firmata; inoltre, per insistere sul concetto di capolavoro irripetibile, spesso i testi moderni non mancano di decantare, ma quasi mai a ragione, che *quella* è l'unica opera realizzata dall'artista a contenere il suo nome.

Nel corso del Cinquecento e poi nei secoli successivi, delle saltuarie considerazioni vengono qua e là riservate ai verbi che accompagnano il nome dell'autore in una firma, soprattutto nei confronti dell'uso dell'imperfetto al posto del perfetto. D'altronde, il passaggio dal *fecit/ pinxit* al *faciebat/ pingebat* (che, come ora si dirà<sup>2</sup>, ha luogo proprio nei primi decenni del XVI secolo) fu un fenomeno talmente diffuso e di matrice prettamente erudita e letteraria, che difficilmente avrebbe potuto passare in silenzio tra le pagine della letteratura artistica contemporanea.

Dal Cinquecento all'Ottocento vengono sporadicamente date informazioni o valutazioni sul colore, la forma o la grandezza dei caratteri delle lettere che compongono le firme; rarissima è invece l'analisi dal punto di vista iconico e significante, e del tutto ignorata risulta essere la considerazione del contributo della firma al gioco di equilibri nel bilanciamento compositivo di un'opera.

A partire dal XVII secolo la firma viene con più frequenza tipograficamente isolata nel testo che la

---

<sup>1</sup> Occasionalmente delle firme d'artista vengono citate anche in testi precedenti a questo secolo, ma sono talmente rare che si è deciso di non dedicargli un capitolo della Tesi, ma solo di citarle all'occasione, nel corso dell'analisi dei testi più moderni o qua e là nei capitoli della Tesi.

<sup>2</sup> Cfr. *infra*, 1.2.

cita e, di norma, in questa citazione si comincia anche a tenere in considerazione la corretta traslitterazione del corpo delle lettere della firma quando esse nell'opera sono formate da un corpo minuscolo oppure maiuscolo.

La terminologia con cui la firma e le sue componenti sono nominate e descritte nei vari testi è poco uniforme e verrà stabilizzandosi solo in epoca contemporanea. La parola *cartellino* ad esempio si comincerà ad usare solo a partire dal XVIII secolo e la parola *firma* solo dall'Ottocento<sup>3</sup>.

Con l'arrivo del Novecento e lo sviluppo e la settorializzazione della disciplina storico/critica e della ricerca in questo ambito, la firma attirerà sempre maggiore attenzione e, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo, le verranno per la prima volta dedicati anche degli studi specifici di ampio respiro, per lo più ad opera di critici e storici d'oltralpe, francesi e tedeschi in particolare.

### 1.2. *Panoramica sulla critica storiografica della firma d'arte antica.*

Tanto quanto le firme dei manufatti moderni rivelano una dipendenza da (e un rinascimento di) quelle dei manufatti antichi<sup>4</sup>, anche l'interesse critico che nasce nel Cinquecento nei confronti della firma può a sua volta essere considerato un rinascimento; infatti, come si è già anticipato<sup>5</sup>, segnalazioni, trascrizioni ed osservazioni sulle firme dei pittori, scultori ed architetti, romani ma

---

3 Più tardo ancora, direi tardo novecentesco, l'uso del termine *cartiglio*, il quale, nei testi antichi, e almeno fino al XIX secolo, si trova applicato solo nell'indicazione delle lunghe strisce o fogli di carta recanti gli estratti degli scritti dei profeti, oppure nell'indicazione di motti tenuti in mano da angioletti o applicati su carri trionfali (in quest'ultimo senso il termine è ad esempio usato da Vasari nella *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze di Francesco De' Medici e Giovanna d'Austria* [1568] -in *Le opere...*, cit., vol. VIII, ed. 1882, pp. 533, 570-). L'estensione alle firme degli artisti in territorio italiano è verosimilmente dovuta al diffondersi del termine francese *cartouche*, appellativo con il quale si definivano i lunghi contenitori di carta per la polvere da sparo e con il quale, a partire dal XIX secolo, dopo il successo (almeno dal punto di vista archeologico) della famosa campagna d'Egitto di Napoleone, si cominciarono a chiamare anche i "contenitori" dei nomi geroglifici dei faraoni; per estensione, il termine venne poi esteso ai *cartellini* con i nomi degli artisti, i quali sono tra l'altro più compatibili con la radice del termine, *cartha*. Niente di meglio di una citazione dal celebre decifratore dei geroglifici, Jean-François Champollion, per trovare una delle prime testimonianze stampate dell'uso della parola *cartouche* in egittologia: «*[In una stele con due personaggi] vers sa partie supérieure et derrière la tête des deux figures, se trouvent deux de ces encadrements elliptiques connus sous le nom de cartouches ou cartel, qui renferment toujours les prénoms et les noms propres des souverains, sur les monuments égyptiens de toutes les époques*» (*Lettres à M. le duc de Blacas d'Aulps, relatives au Musée royal égyptien de Turin*, 1824, p. 17); lo stesso poi nel suo studio sulla grammatica egiziana precisa che «*c'est dans l'intérieur de cet encadrement elliptique représentant, selon toute apparence, le plat d'un scarabée ou sceau et qu'on a désigné sous le nom de cartouche, que furent inscrit les noms propres*»; inoltre sempre Champollion afferma che lo stesso segno, isolato nel testo e privo di scritte interne, indica la parola "nome" in senso generale (*Grammaire égyptienne, ou principes généraux de l'écriture écrite égyptienne*, 1836, p. 140). Con il termine di *cartiglio architettonico*, a partire dalla seconda metà del XX secolo, verrà anche indicato uno spazio in basso a destra nel disegno progettuale dove l'architetto segnerà il suo nome, il soggetto del disegno, la data e altri indicazioni di volta in volta necessarie. Ancora Jaques Derrida nel suo saggio sulla verità in pittura dice che il cartiglio «non è molto diverso dal *cartellino* o dal cartello, anche se non può essere del tutto ridotto ad essi. Il cartellino può *identificare* e dare una firma al quadro, tanto nel caso faccia integralmente parte di esso, quanto nel caso venga isolato in configurazioni tipologiche molto diverse» (*La vérité en peinture* [1978], ed. it. cons. 1981, p. 206).

4 Cfr. quanto detto *supra*, *Seconda Introduzione*, 5.

5 *Ib.*

soprattutto greci, già si trovano nei testi degli scrittori antichi e in particolare tra quelli redatti nei primi due secoli dopo Cristo.

Il più celebre e citato di questi testi antichi è la *Naturalis Historia* che Plinio il Vecchio scrisse tra il 23 e il 79 dopo Cristo, il quale durante il Rinascimento era diffuso anche nella versione in volgare tradotta da Cristoforo Landino e pubblicata proprio a Venezia, nel 1476<sup>6</sup>. Delle tipologie di firma vengono citate già nell'*Epistola* dedicatoria all'imperatore Tito dove ad un certo punto Plinio si premura contro le possibili critiche mosse dal lettore a proposito dei limiti e delle imperfezioni del suo ambizioso lavoro di raccolta:

...vorrei che le mie intenzioni fossero interpretate secondo l'esempio dei famosi fondatori della pittura e della scultura. Costoro, come troverai scritto in questi miei libri, compiute le loro opere, anche quelle che non ci stanchiamo mai di ammirare, le firmavano con una formula provvisoria [pendenti titolo], come «Apelle faceva» [APELLES FACIEBAT] o «Policleto faceva» [POLYCLITUS FACIEBAT], come se la loro arte fosse qualcosa di perennemente iniziato e non finito, in modo che, dinanzi alla disparità di giudizi, rimanesse all'autore la possibilità di tornare indietro, e quasi di farsi perdonare, correggendo le imperfezioni dell'opera, purché non ne fosse impedito dalla morte. È un gesto di squisita finezza firmare ogni opera come se fosse l'ultima, e come se al compimento di ciascuna li avesse strappati la morte. Si tramanda, credo, che solo tre opere furono firmate «l'autore fece» [ILLE FECIT] in modo definitivo; e ne parlerò nelle sezioni specifiche. Da ciò appare chiaro che la somma perfezione dell'arte aveva soddisfatto l'autore; e per questo motivo tutte quelle tre opere furono oggetto di grande invidia.<sup>7</sup>

Nei libri che Plinio dedica alle belle arti (XXXIII-XXXVI<sup>8</sup>), in realtà non si menzionano esplicitamente queste firme per mezzo delle quali l'opera è dichiarata come potenzialmente

---

6 *Historia naturale di Caio Plinio secondo tradotta di lingua latina in lingua fiorentina*, 1476.

7 *Naturalis Historia*, (d'ora in poi *N. H.*), *Epistola dedicatoria*, 26,27. Per una maggiore scorrevolezza del testo si è deciso di proporre per questo brano la traduzione dell'edizione a cura di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati del 1982, (*Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale*, vol. I, pp. 17-19. Sempre in questa edizione si mette in evidenza il fatto che, nonostante il titolo dell'*Epistola* indichi Vespasiano come proprio destinatario, in realtà Plinio con questo nome indichi suo figlio Tito (*ivi*, p. 3). La traduzione di Landino è diversa da questa e ovviamente egli non usa il termine "firma"; per un eventuale confronto si riporta qui di seguito il brano in questione: «...accio che non paia che io al tutto perseguiti egreci, voglio essere inteso & dipinto da quegli compositori: equali tu troverai in questo libro avere con pendente titolo scripto le loro opere: benche sieno perfectæ & tali che non ci possiamo satisfare di rimirarle. Chome faceva Apelle & Polycleto volendo dimostrare quelle non essere finite: accioche essendo varii egjudici: lartefice havessi questo rifugio: che se morte non visifussi interposta: lui harebbe emendato & supplito a manchamenti. Il perche echosa piena di modestia: che tutte le loro opere habbino tale titolo: che ciaschuna pare che la morte habbi tolto la perfectione. Lui fece in tutto tre opere: le quali hanno el titolo chome finite: delle quali diremo nel suo luogo. Per laqual chosa si dimostra quanto allui piacessi la somma sicurtà nell'arte. Et per questo tutte quelle furono in grande invidia»

8 Una specifica edizione critica su questi libri e sugli accenni alle arti sparsi negli altri libri della *Naturalis Historia* è stata curata da Silvio Ferri (*Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche*, [1946], ed. cons. 2000).

incompleta<sup>9</sup> e tanto meno v'è esplicita trascrizione di quelle sole tre opere firmate con il *fecit*<sup>10</sup>. Queste ultime possono tuttavia essere evocate qua e là nei paragrafi e ad esempio in uno riguardante lo scultore Lisippo del quale si dice che «plurima ex omnibus signa fecit»<sup>11</sup>.

La prima firma evocata nella *Historia* in maniera più esplicita s'incontra proprio nel libro che Plinio dedica alla pittura, il XXXV; riguarda il pittore Nikias il quale scrisse, in un quadro rappresentante Nemea seduta su di un leone, il proprio nome e la tecnica adoperata per l'esecuzione, l'encausto<sup>12</sup>. Subito dopo questa, Plinio cita un quadro di Filocrate nel quale «hoc suum opus esse testatus est»<sup>13</sup>. Del pittore Zeusi, Plinio ricorda una firma particolare, che egli non mise nei propri dipinti, ma nei propri abiti<sup>14</sup>. Nonostante non venga segnalata la presenza del nome, come firma è possibile anche intendere un motto di carattere intimo che Zeusi aggiunse ad un'immagine di un *Atleta*, di cui «tanto si compiacque, da scriverci sotto questo verso divenuto poi celebre per l'occasione: “più facile a un altro pittore invidiare che imitare”»<sup>15</sup>.

Del pittore Parrasio, contemporaneo di Zeusi, Plinio non ricorda alcuna firma; ma che quest'artista amasse firmarsi, e non mediante la semplice iscrizione del proprio nome, ma per mezzo di elaborate formule in versi, è documentato nelle pagine che Ateneo di Nucrati scrisse nel III secolo dopo Cristo<sup>16</sup>; qui ad esempio si ricorda una scritta che Parrasio aggiunse ad un ritratto di *Eracle* dove lo stesso dio, visitandolo in sogno, si prestò a fare da modello<sup>17</sup>.

Ancora nel testo di Plinio, una firma di tipo iconografico è possibile riconoscerla nel ricordo delle linee che Apelle e Protogene avrebbero tracciato in un mitico dipinto che segnò un'originale sfida e il loro primo incontro<sup>18</sup>. Secondo la traduzione che di questi brani fece Silvio Ferri, «quella linea [tracciata da Protogene e poco prima da Apelle] era la sua firma, il suo nome»<sup>19</sup>, per il fatto che

9 Su questa questione, già messa in luce, cfr. le osservazioni di Carlo Dati (in *Vite de' pittori antichi scritte ed illustrate da Carlo Dati* [1667], ed. cons., 1806, p. 186, 291-293) poi ribadite in Johann Joachim Winkelmann, *Opere*, vol. III, 1832, pp. 1060-1066. Per alcuni Plinio vi avrebbe accennato in forma indiretta (cfr. su questo Gotthold E. Lessing, *Laokoon* [1766], ed. it. cons. 1963, pp. 297-300).

10 Ma forse non si dovrebbe troppo rigidamente focalizzarsi su questo numero, con il quale forse Plinio intendeva solo indicare un impreciso numero esiguo.

11 *N. H.*, XXXIV, 62.

12 *Ivi*, XXXV, 27. Sui modi di questa firma si trova una nota in Winkelmann, dove la si ritiene inscritta in una tavoletta giustapposta al quadro (*Opere*, vol. III, 1832, pp. 1063-1065); su questo passo cfr. anche *infra*, III.11

13 *Ivi*, 29. Nella traduzione di S. Ferri: «Philochrates colla sua firma attesta la paternità del quadro» (*Plinio il Vecchio...*, cit., 2000, p. 161).

14 *N.H.*, XXXV, 62: «opes quoques tantas adquisivit ut in ostentationem earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextutum nomen suum ostentaret». Nella traduzione di S. Ferri: «Mise insieme tanto denaro che, per ostentazione, a Olimpia andava mostrando il suo nome intessuto a lettere d'oro sulle tessere, o riquadri, dei suoi mantelli» (*Plinio il Vecchio...*, cit., 2000, p. 183).

15 *Ivi*, pp. 183, 184 (*N.H.*, XXXV, 63).

16 Ateneo di Nucrati, *I Deipnosofisti* [XII 543d,e; 544a; XV 687b], ed. cons. Luciano Canfora (a cura di), 2001, vol. III, pp. 1359, 1360, 1772.

17 Questa la formula secondo la traduzione di L. Canfora: «Quale apparve di notte, spesso giungendo/ a Parrasio in sogno, tale è costui che vedete» [544a], in *ivi*, p. 1360.

18 *N. H.*, XXXV, 81-83. Per un commento a questo episodio cfr. Anne-Marie Lecoq, *Apelle et Protogène: la signature-ductus*, in «Revue de l'art», 1974, n. 26, pp. 46-47.

19 *Plinio il Vecchio...*, cit., 2000, p. 201.

solo loro avrebbero potuto tracciarla in quel modo: infatti, i due pittori, pur non incontrandosi nel racconto, capiscono, e soltanto guardando le reciproche linee, che hanno a che fare l'uno con l'altro. Una firma verbale viene trascritta nella *Naturalis Historia* nel ricordo della decorazione di un tempio dedicato a Giunone nella città di Ardea, opera del pittore Marco Plautio Loco. Essa si distingue per essere parte di una lunga formula elogiativa «scripta antiquis litteres latinis» così riportata da Plinio:

Dignis digna. Lycon picturis condecoravit  
Reginae Iunonis supremi coniugis templum  
Plautius Marcus, cluet Asia lata esse oriundus,  
Quem nunc et post semper ob artem hanc Ardea laudat<sup>20</sup>

Un'altra firma su di una parete dipinta si trovava sulla parete di una ricca sala per riunioni presso il santuario di Delfi, le cosiddette *Lesche dei cnidi*, ed è ricordata da Pausania nel II secolo dopo Cristo. L'iscrizione, che risalirebbe al V secolo avanti Cristo, informa che «Polignoto, Tasio di origine, di Aglaofonte/ figlio, ha dipinto l'acropoli di Ilio ormai distrutta»<sup>21</sup>; secondo una tradizione consolidata, essa non sarebbe stata elaborata dallo stesso Polignoto, ma dal poeta Simonide<sup>22</sup>. A differenza della firma di Marco Plautio Loco, questa di Poligonto non esalta l'artista per l'opera sulla quale è posta, ma in evocazione di un'altra impresa della quale, come attesta lo stesso distico, non resta traccia.

Per ritornare alla *Naturalis Historia*, nonostante sia il libro XXXVI ad occuparsi prevalentemente di scultura, è ancora in quello dedicato alla pittura che Plinio evoca la sua prima firma a rilievo (o incisa; di questo non vi è indicazione): si tratta di una firma particolare che attestava una collaborazione tra due scultori (ma anche pittori) greci, Damofilo e Gorgaso, la quale si trovava nella decorazione a rilievo del *Tempio romano di Cerere*; essa era in versi e indicava che la realizzazione della parte di destra spettava al primo di questi artisti, mentre quella di sinistra al secondo<sup>23</sup>.

Nel libro XXXVI Plinio parla di Fidia e, tra le altre cose, informa il lettore che l'artista ebbe un discepolo di nome Agorakritos, originario di Paro «caro assai al maestro anche per la sua gioventù,

20 *N.H.*, XXXV, 115. Così la traduzione che di questa firma fa Ferri: «Lodi degne a chi ne è degno. Lykon adornò di pitture/ il tempio di Giunone regina coniuge del Supremo,/ chiamato poi Plauzio Marco; si dice nato nella grande Asia./ ora e sempre per la sua arte Ardea lo loda» (*Plinio il vecchio...*, cit., 2000, p. 225). Mentre per Ferri uno dei nomi dell'artista è Loco, nella sua traslitterazione dal greco Lycon, altri sostengono che il termine “loco” dell'epigramma, sia affatto un nome, ma vada bensì inteso come “in questo luogo” (cfr. A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati -a cura di-, *Gaio Plinio Secondo, Storia...*, cit., vol. V., pp. 419, 421).

21 *Periegesi*, X, 27, 4. Per la traduzione di questa iscrizione e un suo commento cfr. Cesare Lizza, *Le iscrizioni nelle Periegesi di Pausania*, 2006, pp. 389-396.

22 *Ivi*, pp. 394-396.

23 *N.H.*, XXXV, 154.

sicché Pheidias lasciò circolare sotto il nome dello scolaro molte delle opere sue stesse»<sup>24</sup>. Successivamente, dello scultore «clarissimum esse per omnes gentes»<sup>25</sup>, Plinio cita la celebre statua di *Atena* crisoelefantina<sup>26</sup>, ma qui stranamente egli non accenna ad (o non accetta) un'antica e diffusa tradizione secondo la quale nello scudo lo scultore avrebbe incluso il proprio autoritratto, di fatto una firma iconica. Tale indicazione risale ad Aristotele, e quindi al IV secolo a. C., dove nel *De mundo*<sup>27</sup> egli riporta la notizia secondo la quale Fidia aveva scolpito nello scudo della dea il proprio volto, e non solo: l'artista aveva collegato questa sua immagine ad un meccanismo per il quale, se qualcuno avesse voluto eliminare questa parte dal tutto, questi avrebbe dovuto necessariamente smontare e demolire l'intera statua della dea<sup>28</sup>. La citazione di questa firma iconica si ritrova tre secoli dopo negli scritti di Cicerone, il quale si interroga sulla possibilità che un autoritratto possa prendere onorevolmente il posto del nome (e quindi della vera firma) dello scultore<sup>29</sup>; nel I secolo d. C. la storia della statua di Atena è accolta da Plutarco, il quale fornisce altri dettagli sulla questione ricordando come l'effigie di Fidia (e anche quella di Pericle), fossero state da lui inglobate nella *Amazzonomachia* scolpita a rilievo nello scudo, e in particolare l'autoritratto dell'artista fosse riconoscibile nella figura di un vecchio calvo, ripreso mentre levava al cielo un macigno<sup>30</sup>. Che l'autoritratto di Fidia vada inteso come sostituto del nome dell'artista (e

24 *Plinio il vecchio...*, cit., 2000, p. 275 (N.H., XXXVI, 17)

25 N.H., XXXVI, 18.

26 *Ib.*

27 Il dubbio circa l'effettiva autografia di questo testo da parte di Aristotele è nota, ma la sua considerazione esula dagli interessi di questa Tesi.

28 La notizia torva conferma in Apuleio che in più l'attesta affermando d'aver personalmente visto tale firma/autoritratto. Per questo passo e per un commento al riguardo cfr. Giovanni Reale, Abraham P. Bos, *Il trattato Sul Cosmo per Alessandro attribuito ad Aristotele* [1974], 1996, p. 170, 171.

29 *Tusculanae Disputationes*, I, 15, 34: «quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in cluideo Minervae cum inscribere non liceret?». Il senso di questo passo è comunque stato messo in discussione, ad esempio da Winkelmann, il quale suggerì che «la negativa non fosse in realtà una corruzione di *nomen*, e che si dovesse leggere “quum inscribere nomen liceret” giacché [*a quei tempi*] era permesso di incidere il proprio nome» (J. J. Winkelmann, *Opere*, cit., 1832, vol. III, pp. 361, 362). Così la traduzione che di questo brano ha recentemente fatto Lucia Zuccoli Clerici: «Gli artisti vogliono la fama dopo la morte. Altrimenti, perché Fidia avrebbe scolpito il suo autoritratto sullo scudo di Minerva, dal momento che non era consentito incidere il nome?» (*Tuscolane*, 1996, p. 93). Ancora Cicerone torna a citare il diabolico meccanismo dello scudo (ma non l'autoritratto in esso scolpito) nell'*Orator* (71).

30 Plutarco, *Vita di Pericle*, 31, 3-5. Per delle recenti considerazioni su questo criptoritratto cfr. Massimiliano Papini, *Fidia, l'uomo che scolpì gli dei*, 2014, pp. 152-155. Nella stessa *Vita di Pericle*, poco prima del discorso sullo scudo di Atena, Plutarco accenna anche all'esistenza del nome scritto di Fidia in altro luogo, accanto alla dea (*ivi*, 13, 14); nel commento a questo passo, Carlo Dati fa capire di avere interpretato questo nome come una firma verbale che si trovava sulla base della statua (*Vite de' pittori...*, cit., [1667], 1806, p. 189). Secondo la traduzione che di Plutarco fece Girolamo Pompei, il nome di Fidia si trovava inciso in una *colonna* dove «v'è scritto [...] essere stato egli il facitore» (*Le vite di Plutarco*, 1810, vol. II, p. 86. p. 68). Più recentemente il brano è stato invece così tradotto da Anna Santoni: «La statua d'oro della dea fu invece opera di Fidia, il cui nome è scritto sul basamento» (*Vite parallele, Pericle* [1991], 2011, p. 175); contrasta con queste letture la traduzione di Domenico Magnino: «Fidia fece la statua d'oro della dea e sulla stele incise il suo nome»; Magnino poi precisa che «Plutarco allude alla stele sulla quale compaiono i conti relativi alla statua crisoelefantina di Atena. Di questa stele ci sono giunti i frammenti» (*Vite di Plutarco*, 1992, vol. II, pp. 50, 51). Santoni invece puntualizzava che nome del basamento e stele sono due oggetti diversi (*Vite...*, cit. [1991], 2011, p. 174, n. 97). Sul nome di Fidia inciso nella stele cfr. anche M Papini, *Fidia...*, cit., 2014, p. 90.

quindi di una firma effettiva<sup>31</sup>) è sostenuto nello stesso primo secolo dopo Cristo da Valerio Massimo quando, nelle sue cronache dei fatti degni di memoria dell'antica Roma, ricorda una firma del pittore romano Gajo Fabio:

Che altro volle a sé che gloria Gajo Fabio, nobilissimo cittadino? Il quale conciofosse cosa che ne la magione della Salute, che Gajo Junio Bubuluco avea edificata, dipingesse le pareti, in esse scrisse il nome suo [...] Ancora lo ingegno quantunque fosse dato al sozzo studio, quella sua fatica non volle che fosse coperta di silenzio; seguitando lo esempio di Fidia, il quale nello scudo di Minerva inchiuse la propria imagine in tale modo, che, divellandolane, si scioglieva tutto il collegamento di quella opera.<sup>32</sup>

Sempre di Fidia, Plinio non accenna ad un'altra firma che egli avrebbe incluso nell'altra sua celebre scultura: lo *Zeus* di Olimpia. Il ricordo e la trascrizione di questa firma si trova invece nelle *Periegesi* di Pausania, il quale la racconta espressa nella seguente formula: «Fidia, figlio di Carmide, ateniese, mi fece»<sup>33</sup>. La formula (composta secondo una tipologia destinata a travalicare i confini della storia dell'arte greca<sup>34</sup>) indica nella prima parte la discendenza dello scultore per questioni di prestigio<sup>35</sup>, mentre nella seconda indica un modo di interpretare la statua come un oggetto dotato, non solo di (implicite) belle fattezze, ma anche di un'anima<sup>36</sup>. Il soffio vitale risulta essere stato incluso nella statua da parte dell'artista perché è grazie ad essa che la materia di cui è costituita, altrimenti morta, è in grado di parlare e quindi di indicare perennemente il proprio debito (come un figlio con il proprio padre, quindi in relazione con la prima parte della firma) con il proprio creatore, in un significativo (dato che di Zeus si tratta) cambio di ruoli tra *creato* e *creatore*<sup>37</sup>. La firma viene indicata alla base della scultura, e forse si trovava nello sgabello posto

31 La vicenda dell'autoritratto di Fidia nello scudo dell'*Atena* era ben nota tra gli eruditi e probabilmente anche tra alcuni artisti di una certa levatura del Rinascimento. A riprova di questo è possibile ricordare un'idea che negli ultimi anni ha avuto un certo seguito, la quale vede la citazione dell'autoritratto di Fidia nella figura di un vecchio che solleva un masso nella *Battaglia dei centauri*, ideata da Angelo Poliziano e scolpita da Michelangelo alla fine del Quattrocento, la quale è oggi conservata presso la Casa Buonarroti di Firenze. A Venezia, Giovanni Bellini potrebbe aver fatto proprio il motivo di questo celebre ritratto/firma nella caratterizzata effigie di uno scudo presente nella scena della *Resurrezione* della Gemäldegalerie di Berlino (cfr. Matteo Ceriana, *Bellini e le arti plastiche*, in M. Lucco, G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini*, 2008, p. 92).

32 Valerio Massimo, *Dictorum Factorumque Memorabilium exempla*, ed. cons. 1867 tradotta e a cura di Roberto de Visiani, p. 591, 592.

33 Pausania, *Periegesi*, V., 10, 2. Per questa scritta cfr. C. Lizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, pp. 153, 154.

34 Cfr. *infra*, § II. 1.1.

35 Come si vedrà nelle prossime firme, la citazione del nome del padre nelle firme antiche è piuttosto tipica. Forse alcune di esse non si limitavano ad onorare la famiglia, ma volevano insistere sulla continuazione di un mestiere appreso in seno ad essa.

36 Le iscrizioni su statue, che dialogano con il lettore in prima persona, sono piuttosto diffuse e rivelano, non solo i nomi dei loro artefici, ma ad esempio le imprese o gli ambiti di competenza profilattica della persona o del dio in effigie. Anche gli oggetti erano firmati: nel 1958, uno scavo svoltosi presso lo stesso tempio di Olimpia, nella zona dove si pensa sorgesse l'officina di Fidia, ha portato alla luce una piccola brocca con l'iscrizione "io sono di Fidia" (cfr. M. Papini, *Fidia...*, cit. 2014, pp. V, VI).

37 Sul fatto che anche l'*Atena* del Partenone venisse considerata anch'essa figlia di Fidia più che di Zeus cfr. M. Papini,

sotto i piedi del Dio<sup>38</sup>. Il fatto che quest'iscrizione non fosse stata inclusa nella vera e propria scultura, ma nella sua base, da alcuni è stata interpretata come una proibizione imposta<sup>39</sup>. Capitava infatti che, in particolare nel V secolo avanti Cristo, le iscrizioni con le firme (così come, anzi soprattutto, quelle d'altra natura) venissero incluse nel corpo della figura come ad esempio attesta il ricordo di un *Apollon* in bronzo firmato da Mirone, dove la scritta è ricordata da Cicerone in questo modo: «signum Apollinis pulcherrimum, cuius in femine literulis minutis argenteis nomen Myronis erat inscriptum»<sup>40</sup>.

Una firma sulla base di un'altra statua di *Zeus*, stavolta in bronzo ed opera di due scultori, è di nuovo ricordata da Pausania nella stessa città di Olimpia:

I Clitorii questa statua al dio come decima dedicarono,  
da molte città, dopo esserne impadroniti con la forza,  
e le misure [della forma] quindi Aristone e Telesa,  
fratelli dello stesso padre, Laconi, belle eseguirono.<sup>41</sup>

Pausania sottolinea la poca fama di questi artisti di cui tutt'oggi (ed anzi, ancor di più, essendo scomparsa quest'opera) sono praticamente inesistenti delle notizie<sup>42</sup>.

Un'altra firma di Fidia è infine citata da Luciano nelle sue *Immagini*. Qui, Licino chiede a Polistrato: «Delle opere di Fidia, qual è quella che lodi di più?», al che Polistrato risponde: «Quale altra avrei potuto elogiare se non la [*Atena*] Lemnia, sulla quale Fidia ritenne degno incidere il suo nome?»<sup>43</sup>. La firma qui viene quindi presentata in questo ricordo secondo un *topos* destinato a divenire piuttosto comune nella critica d'arte della firma dei secoli a venire, ovvero come l'aggiunta dovuta ad un'opera particolarmente riuscita e perciò degna del nome dell'artista.

Un'elaborata firma in formula è quella che si trovava nella figura di un *Amore* scolpito da Prassitele e dato in dono a Frine secondo un aneddoto che ha la prima fonte in Pausania<sup>44</sup>, ma della cui origine

---

*Fidia...*, cit., 2014, p. 136)

38 C. Lizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, p. 154. Un'altra iscrizione in questa statua è indicata da Clemente Alessandrino, il quale sostiene che la scritta "Pantacre bello" si trovava incisa in una delle dita del Dio: «questo nome fu di un fanciullo da lui amato d'osceno affetto» (cfr. la notizia riportata da Luigi Napoleone Cittadella in *Istruzioni al pittor cristiano ristretto dell'opera latina*, 1854, p. 40)

39 Cfr. J. J. Winkelmann, *Opere*, cit., vol. III, 1832, pp. 361, 362. Cfr. anche *infra*, 1.2.2.

40 Cicerone, *Verrine*, IV, 93.

41 *Periegesi*, V, 23, 7. C. Zizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, pp. 229-232.

42 *Ivi*, pp. 230, 231.

43 *Le immagini*, in Sonia Maffei (a cura di), *Luciano di Samosata, Descrizioni di opere d'arte*, 1994, p. 84-87. L'opera venne lodata anche da Pausania come la più bella delle sculture di Fidia (*Periegesi*, I, 28, 2).

44 *Periegesi*, I, 20, 1-2. Prassitele aveva concesso a Frine di regalarle della sua produzione la statua che più le piacesse; ella non sapeva decidersi e allora simulò lo scoppio di un incendio nello studio dell'artista per vedere a quale sua opera fosse più affezionato. Risultò che esse fossero le rappresentazioni di un Satiro e di un Cupido. Frine scelse quest'ultima. Secondo un'altra storia particolarmente diffusa in epoca moderna, la stessa Frine, grazie alle ricchezze accumulate con la professione di meretrice, si propose di ricostruire a sue spese la città di Tebe a condizione che «pur si contentassero solamente d'intagliare in marmo questo motto. Alessandro la distrusse, e la meretrice Frine la



è forse stata causa l'iscrizione stessa. La statua è andata perduta, ma della firma dedicatoria rimane un ricordo negli scritti di Ateneo di Nucrati<sup>45</sup>:

Prassitele a perfezione raffigurò l'Amore che provava,  
dal suo proprio cuore traendone il modello,  
e mi donò a Frine quale mercede di me stesso. Lancio amorosi incanti  
senza scagliare dardi, ma solo lasciandomi guardare.<sup>46</sup>

Il ricordo di questa formula di firma, con alcune varianti, si trova anche nell'*Antologia Palatina* dove l'epigramma è stato falsamente attribuito a Simonide di Iuli:

Sotto i miei piedi chinando Prassitele il collo superbo,  
con prigioniere mani mi plasmò.  
Fece di bronzo l'Amore covato nel cuore, e mi diede-  
pegno del suo divoto affetto- a Frine.  
Questa, a sua volta, ad amore l'offrì: ché chi ama può bene  
ad Amore donare Amore stesso.<sup>47</sup>

Rispetto alla prima, c'è da sottolineare che la seconda variante dell'iscrizione contiene dei passi che sono più consoni per una firma, i quali si trovano nell'accento al fatto che Prassitele “fece” l'*Amore*, oppure emergono quando la Statua stessa informa il suo fruitore del fatto di essere opera e quindi dice: “mi plasmò”; una diatesi passiva che è ben traducibile anche con un più consona “mi fece”.

Tre firme del bronzista Onata, vissuto nel V secolo avanti Cristo, sono viste e annotate da Pausania ad Olimpia. La prima si trovava nel *Donario degli Achei* dove era incisa sullo scudo di uno dei nove capi achei che lo componeva; la formula diceva che «come molte altre opere anche questa è dell'abile Onata/ Egineta, che Mirone generò come figlio»<sup>48</sup> e recentemente di essa si è detto che non fosse una vera e propria firma, ma una formula elogiativa espressa nei confronti dello scultore, la quale venne inserita nell'opera in un secondo momento<sup>49</sup>. Particolare, in questa formula, è il rimando ad *altre opere*, secondo un sistema di “segnalazioni indirette” che sembra essere stato

---

rifece» (*Libro di M. Giovanni Boccaccio delle donne illustri tradotto di latino in volgare per M. Giuseppe Betusi*, 1596, p. 506). Ovviamente quest'ultima non può veramente essere considerata una firma in quanto qui Frine non riveste il ruolo dell'architetto, bensì del committente dell'opera; questo genere di confusioni nelle iscrizioni sono spesso in agguato, soprattutto quando la scritta si limita a dire che taluno *fece* piuttosto che essere più chiara dichiarando che *fece fare*.

45 Anche questa iscrizione è ignorata in Plinio che pur cita dei *Cupido* scolpiti da Prassitele (*N.H.*, XXXVI, 22).

46 Ateneo di Nucrati, *I Deipnosofisti* [XIII, 591a], *cit.*, 2001, vol. III, p. 1510.

47 Libro XVI, 203 (la Statua è citata anche in VI, 260); ed. cons. Filippo Maria Pontani (a cura di), 1981, vol. IV, p. 359 (qui si sottolinea il gioco verbale per il quale, con il termine Amore si «designa promiscuamente il dio, la statua del dio e il sentimento amoroso» -*ivi*, p. 507-).

48 *Periegesi*, V, 25, 10. Cfr. C. Zizza, *Le iscrizioni...*, *cit.*, 2006, pp. 241-244.

49 *Ivi*, p. 242.

tipico ad Olimpia e del quale Pausania pare consapevole.

Ancora ad Olimpia infatti un messaggio di questo tenore si trova anche nella base di una *Nike* (detta *Nike in volo*, oggi conservata nel Museo Archeologico della stessa città), la quale è stata ritrovata nel 1875 davanti al Tempio di Zeus ad Olimpia; nell'epigrafe, dopo una scritta commemorativa, compare una scritta in caratteri più piccoli che dice «Paionios di Mende fece, il quale vinse facendo gli acroteri del tempio»<sup>50</sup>. Questa statua, ma non l'iscrizione, sono ricordati da Pausania<sup>51</sup>; tuttavia di essa, egli all'evidenza si serve per attribuire allo stesso Paionios le sculture del frontone del Tempio di Zeus<sup>52</sup>, in realtà incappando, come alcuni hanno messo in luce, in una sua errata interpretazione<sup>53</sup>, dove il messaggio della firma è quindi ritenuto superiore a quello dato dall'opera per cifra stilistica<sup>54</sup>.

Per ritornare ad Onata, la seconda firma che di lui viene trascritta da Pausania si trovava su di una statua di *Eracle* con clava e arco ed era: «Il figlio di Micone, Onata [mi] fece/ che ha la dimora in Egina»<sup>55</sup>. Stavolta la posizione della scritta non è data (d'altronde, è raro che essa venga segnalata). Nella trascrizione di questa firma è singolare l'accento al fatto che il pronome riflessivo sia messo a completamento dell'iscrizione, e quindi supposto da Pausania, forse perché a suo tempo erano solo visibili (e non leggibili) dei segni che avevano perduto il carattere di lettera. Tale completamento è comunque significativo, dato che il senso della firma con esso cambia completamente, passando dall'essere un messaggio impersonale dato da terzi, ad un diretto interloquire della scultura animata per merito dell'artista.

L'ultima iscrizione di Onata ricordata da Pausania si trovava in una *Quadriga*, donario di Ierione, ed era: «Mi eseguì il figlio di Micone, Onata, che ha la sua casa nell'isola di Egina»<sup>56</sup>. È questa una firma che può già definirsi tipica per questo scultore dato che anche in questo caso vi sono pubblicati alcuni suoi “dati sensibili” e la formula è posta in diatesi passiva.

Che ai propri padri gli artisti dovessero, oltre la vita, anche la capacità nel proprio mestiere è detto in maniera più esplicita in un'altra firma che Pausania annota ad Olimpia, a proposito delle statue dei lottatori Damareto e Teopompo, dove si leggeva: «Eutelida e Crisotemi queste opere realizzarono,/ argivi, che appresero l'arte dai padri»<sup>57</sup>. Nonostante ciò è allora strano che Pausania

---

50 Per questa traduzione cfr. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, 1994, p. 67.

51 *Periegesi* V, 26, 1.

52 *Periegesi* V, 10, 8.

53 Sono oggi data ad un anonimo “Maestro di Olimpia” (Cfr. R. B. Bandinelli, *Introduzione...*, cit., p. 66)

54 *Ivi*, pp. 66, 67: «L'errore di Pausania e del suo informatore (custode del santuario o periegeta precedente) deve essere nato proprio dalla lettura stessa dell'iscrizione, poiché nell'ellenismo il termine “acroterio” che prima indicava solo le decorazioni che sormontano il frontone del tempio, al centro e agli angoli, si era esteso a tutto il frontone. Effettivamente gli acroteri che si sono trovati si accordano perfettamente allo stile di Paionios».

55 *Periegesi* V, 25, 13. C. Zizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, pp. 245-246.

56 *Periegesi*, VIII, 42, 10. C. Zizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, pp. 328-332.

57 *Periegesi*, VI, 10, 5. C. Zizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, pp. 282-285.

introduca proprio questa nota dicendo che l'iscrizione degli scultori «non dice di chi siano stati discepoli», la quale affermazione è all'origine di una questione già da tempo sottolineata e discussa senza che se ne siano ricavate delle spiegazioni convincenti<sup>58</sup>.

Una firma ricordata ancora da Pausania si trovava ad Atene, incisa su di una statua di un taciuto soggetto realizzata da Cleeta, scultore del V secolo avanti Cristo. L'iscrizione diceva: «Colui che inventò il sistema per far partire i cavalli a Olimpia/ mi fece, Cleeta figlio di Aristocle»<sup>59</sup>. Mentre la seconda parte di questa formula è piuttosto tipica, più originale è invece la prima nella quale Cleeta pubblicizza un'altra sua opera che esula dalla scultura e rientra nel campo dell'ingegneria<sup>60</sup>. Pausania cita l'iscrizione proprio per questa parte, perché l'occasione gli è data dalla descrizione dell'Ippodromo della città; «si tratta, pertanto, di un altro di quei casi di citazioni “fuori contesto”»<sup>61</sup> che in questa Tesi è possibile battezzare come *firma indiretta*.

Inesistenti sembrano essere nel mondo antico le firme degli architetti<sup>62</sup> e d'altro canto rarissimi sono i ricordi di architetture firmate tramandati dalle fonti; se deduce che forse, iscrivere il proprio nome in un'opera architettonica non era costume o non era ben visto (o consentito). Nonostante ciò, forse la più antica firma della quale si abbia il più antico ricordo è proprio concernete un manufatto architettonico: si tratta di quella evocata da Diodoro Siculo nel primo secolo avanti Cristo, allorquando, nella sua *Libreria Historica*, ricorda che il Re d'Egitto Micerino fu autore della propria piramide a che vi scrisse il nome<sup>63</sup>. Tale tradizione fu accettata nel Rinascimento e ne è prova il *Trattato d'architettura* di Sebastiano Serlio nel quale egli dice che in questa piramide «eravi scritto verso tramontana il nome dell'auttore MICERINVS»<sup>64</sup>

Secondo alcuni altri ricordi, gli architetti che non vollero rinunciare a lasciare memoria del loro nome dovettero ricorrere a degli stratagemmi. Uno di questi espedienti è raccontato da Plinio in un paragrafo del XXXVI libro dedicato all'architettura, nel quale egli racconta una vicenda che ha per protagonisti gli architetti Saurus e Batrachos, i quali

---

58 *Ivi*, p. 285.

59 *Periegesi*, VI, 20, 13. C. Zizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, pp. 307-309.

60 Il rimando in firma ad altra opera comunque non pare così raro e ad esempio una formula simile si era già citata a proposito di Polignoto e della pittura nelle *Lesche dei cnidi* (cfr. *supra*).

61 C. Zizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, p. 308.

62 Per contro abbondano (ma si fa per dire), quelle dei committenti (basti pensare alla scritta «M· AGRIPPA· L· F· TERTIVM· FECIT·» in evidenza sulla trabeazione del *Pantheon*), oppure nei templi, come ricorda Alberti, le iscrizioni con il nome di colui a cui era la struttura veniva dedicata e l'anno della dedica (*De Re Aedificatoria*, 1450 c., VIII; ed. cons. 2010, p. 312).

63 Cfr. la versione tradotta da Francesco Baldelli e stampata a Venezia nel 1574: «a questo Re [Chabreo] seguì poi Micerino, chiamato Cherino figliuolo di coli, che fu della prima Piramide l'auttore. Questi non recò altrimenti a fine la terza da lui cominciata, che morte vi s'interpose. [...] Era scritto nella faccia volta verso Borea il nome dell'auttore, Micerino» (*Historia, ovvero Libreria Historica di Diodoro Siciliano delle memorie antiche*, I, p. 51). Una traduzione era stata impressa a Venezia già nel 1542 presso Giolitto Ferrari (e dallo stesso nel 1547), ma mancando in questa traduzione i numeri di pagina, le si è preferito citare quella del 1579.

64 Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel quale si figurano e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*, vol. III, 1544, p. CLV.

fecero i due Tempî inclusi nel Portico di Ottavia, ambedue spartani di razza. Alcuni pensano che fossero ricchissimi e che abbiano costruito a proprie spese, sperando di poter conseguire un'iscrizione commemorativa; ma non avendola ottenuta raggiunsero comunque lo stesso scopo in alto modo; è un fatto che anche ora nella base delle colonne son scolpite, come simbolo dei due nomi, una lucertola e una rana.<sup>65</sup>

Un'altra curiosa vicenda di firma di un architetto coinvolge una delle sette meraviglie del mondo antico, il *Faro di Alessandria*. Il ricordo di questa firma si trova ancora in Plinio:

Altro monumento memorabile è la Torre fatta da un re nell'isola di Faro, che copre il porto di Alessandria; si dice costasse 800 talenti, e il re Tolomeo permise con squisita magnanimità -non è giusto ometter la cosa- all'architetto Sostrato di Cnido di inscrivere il proprio nome nella costruzione.<sup>66</sup>

Si noti come il passo insista sull'eccezionalità della presenza della firma dell'architetto Sostrato, dovuta alla magnanimità del committente. L'esistenza (o la leggenda) di questa firma viene confermata nel secolo successivo da uno scritto di Luciano, il quale in più la rende soggetto di una macchinazione elaborata da Sostrato, astuta quasi quanto il meccanismo elaborato da Fidia ad Olimpia:

Fabbricata dunque quella torre [Sostrato di Cnido] sulla pietra scisse il suo nome, ma lo nascose con un intonaco, sul quale scrisse il nome del re d'allora: essendo certo di ciò che infatti avvenne, che dopo alcun tempo cadrebbe l'intonaco con la scritta e comparirebbero queste parole: *Sostrato di Lessifane, di Cnido, agli Dei salvatori, a prò dei naviganti*. Non guardò egli al suo tempo, né alla sua breve vita, ma a questo tempo nostro, ed alla sua arte. Così conviene scrivere la storia, sperando lode alla verità dei posteri, non adulazione dai presenti.<sup>67</sup>

Com'è stato detto<sup>68</sup>, le firme degli artisti compaiono anche in opere “minori”, come gemme o vasi;

---

65 S. Ferri, *Plinio il Vecchio...*, cit., 2000, p. 295 (N. H., XXXVI, 42).

66 S. Ferri, *Plinio il vecchio...*, cit., 2000, p. 309 (N.H., XXXVI, 83). In alcune architetture siracusane realizzate su progetto di Giovanni Vermexio (architetto secentesco di origine spagnola, ma attivo, appunto in Sicilia, e in particolare a Siracusa), si trova scolpita a rilievo l'immagine di una lucertola, della quale è stato detto che «è la firma dell'artista, nella tradizione classica del nomignolo, sotto il quale egli [Vermexio] era comunemente conosciuto nella patria d'elezione»; inoltre, tale immagine, «ha il valore di una vera e propria firma, non potendosi giustificare, dal punto di vista decorativo, la sua ubicazione» (Giuseppe Agnello, *I Vermexio, architetti ispano-siculi del secolo XVII*, 1959, pp. 41, 92).

67 *Del modo di scrivere la storia*, in Diego Fusaro, Luigi Settembrini – a cura di- *Luciano, tutti gli scritti*, 2007, p. 737

68 Cfr. *supra*, *Seconda Introduzione*, 5.

tuttavia, rarissimo è il loro ricordo nelle fonti antiche. A proposito dei vasi e suppellettili d'argento, nel I secolo dopo Cristo, Seneca ad esempio sostiene che il maggior valore dei bei vasi è dato dal silenzio del nome dell'artefice<sup>69</sup>, ovvero che accumulare «antiquis nominibus argentum nobile», non serve a saziare l'animo, destinato a conservarsi comunque e sempre insaziabile<sup>70</sup>.

Tra opere “minori” firmate è possibile includere il ricordo di un'iscrizione registrata da Pausania nel suo viaggio in Boezia. A Tebe, nella casa dove pare avesse abitato Anfitrone, egli vede i resti del *Talamo di Alcmena*, a proposito del quale gli autoctoni l'informano che esso recava la seguente iscrizione: «Anfitrone, quando si apprestava a condurre qui la moglie/ Alcmena, scelse per sé proprio questo talamo;/ lo costruirono l'ancasio Trofonio e Agamene»<sup>71</sup>

Negli scritti degli antichi qua e là emerge anche una riflessione sulla questione della necessità oppure sull'attendibilità delle firme degli artisti. Così ad esempio, a proposito della prima questione, Stazio sosteneva che se le opere potessero parlare (s'intende per mezzo di un'iscrizione) per dire chi sono i loro autori, sarebbero meno interessanti, e che ad ogni modo esse, per il loro apparire in linea con lo stile di un artista, possono essere comunque ricondotte ad lui, e solo ad lui (ed infatti a questo proposito Stazio cita la mitica linea di Apelle ricordata anche da Plinio)<sup>72</sup>. Nello stesso tempo Marziale invece avverte che non sempre un'opera è riconoscibile per via stilistica e che talvolta la firma può rivelarsi necessaria; di tale questione parla l'epigramma XXXIV:

Interrogavo giorni fa l'Alcide  
Di Vindice, di che mano  
Fosse così splendida riuscita.  
Rise -lo fa spesso- e chinò  
Leggermente la testa:  
-Sei poeta, disse, e non sai  
Il greco? Sulla base è scritto  
Il nome dell'artista -  
*Lisippo*, leggo. Fidia, avrei detto.<sup>73</sup>

Questo componimento appare un po' più articolato della prima apparenza che può dare, qualora in Vindice si identifichi, non il possessore di questa statua di *Ercole*, ma uno scultore alla cui opera

69 *De tranquillitate animi*, I. 7; ed. cons. 2010, pp. 9-11.

70 *Consolatio ad Helviam matrem*, XI. 3.

71 *Periegesi*, IX, 11, 1. C. Zizza, *Le iscrizioni...*, cit., 2006, pp. 339-343.

72 «Mille idi tunc species aerisque eborisque vetusti/ atque locuturas mentito corpore ceras/ edici. Quis namque oculiscertaverit usquem/ vindicis, artificium veteres agnoscere ductus/ et non inscriptis auctroem reddere signis?/ hic tipi quae docto multum vigilata Myroni/ aerea, laboriferi vivant quae marmore caelo/ Praxitelis, quod ebur Pisaeo pollice rasum/ quid Polycleteis issum spirale caminis/ linea quae veterem longe faterum Apellen, monstrabit: namque haec, quotiens chelyn exuit, illi/ desidia est, hic Aoniis amor avocat antris» (*Silvae*, IV, 20-31).

73 Giulio Ceronetti (a cura di), *Marco Valerio Marziale, Epigrammi*, 1964, p. 597.

(intesa come azione) essa appartiene; questo Vindice potrebbe essere verosimilmente lo stesso artista ricordato da Stazio come lo scultore che non era uso a firmare le proprie statue e che fu preso come punto di partenza dell'osservazione di lui citata poco fa. L'Epigramma di Marziale potrebbe quindi raccontare quanto segue: il poeta vede un *Ercole* normalmente (ed erroneamente) creduto opera di Vindice; è conscio che di lui non può essere e lo interpreta come opera di Fidia; infine il suo interlocutore gli fa notare l'iscrizione con il nome di Lisippo.

Che delle sculture potessero contenere delle false iscrizioni erano quindi consci anche gli antichi e di ciò è testimone più esplicito un passo dell'introduzione al quindi libro delle *Favole* di Fedro, scritte intono al I secolo:

A Esopo già da tempo ho restituito tutto quello che gli dovevo; se ora insisterò il suo nome in qualche parte, sappi che è per ragioni di prestigio, come fanno certi artisti dei nostri giorni che riescono ad ottenere un prezzo maggiore per le loro opere moderne, se scrivono Prassitele sui loro marmi, Mirone sull'argento cesellato, Zeusi sui quadri. L'invidia mordace accorda maggiore favore all'antichità fasulla che ai prodotti attuali, per quanto buoni.<sup>74</sup>

Il ricordo di un'iscrizione ingannevole perpetrata da Parrasio, è contenuto anche nelle *Orazioni* di Temistio, scritte nel IV secolo dopo Cristo:

A me pare che sul messaggio inviato tempo fa dal principe al senato imperiale solo per finta sia stato messo il nome mio, e che l'autore stesso sia celato invece nel componimento, come si dice abbia fatto Parrasio, che quando dipinse Ermete nascose nel quadro l'immagine propria. La dicitura sul quadro trae in inganno, perché si è indotti a credere che Parrasio con quell'opera abbia voluto dare onore e lustro a se stesso; ma la saggezza del pittore va ben al di là di questo, perché in quel dipinto egli fece ricorso a un altro nome per non dare prova di cattivo gusto e vanagloria.<sup>75</sup>

Da questo brano sembra emergere che Parrasio firmò con uno pseudonimo un proprio dipinto nei panni di Hermes, con lo scopo di per far credere che un altro artista si sia preso la briga di elogiarlo, ritraendolo come un dio<sup>76</sup>.

---

74 Giannina Solimano (a cura di), *Favole di Fedro e Aviano*, 2005, p. 93 (*Fabulas*, V, *prologus*). Mi chiedo se il passo riguardante Mirone («trito Myronem argento») non contenga un'evocazione della firma di questo scultore sulla coscia dell'Apollo citato da Cicerone (cfr. *supra*, n. 40).

75 *Orazioni*, 29 C, D. in Riccardo Maisano (a cura di), *Discorsi di Temistio*, 1995, p. 181.

76 Il passo è comunque piuttosto ambiguo; un'altra sua interpretazione potrebbe essere infatti che nel ritratto vi fosse indicato il nome del soggetto, ovvero Hermes (certo, anche questa dicitura potrebbe a sua volta essere intesa come uno pseudonimo che il pittore si diede). Non sbrogliata di molto l'incertezza del contenuto di questa iscrizione il brano seguente dove, per chiarire il concetto appena espresso, Temistio offre al lettore esempio: «se qualcuno, corridore egli stesso ben più veloce degli altri, facesse della velocità un lungo encomio [...] rivolto a un altro individuo che

### 1.2.1. La cultura umanistica e le firme antiche.

Durante il Rinascimento, i rappresentanti e i diffusori della nuova cultura umanistica, e in particolare quelli che avevano un qualche tipo di contatto o interesse con il mondo delle belle arti, dimostrano di conoscere i testi fin'ora citati e ciò, non solo mediante dei diretti riferimenti contenuti nei loro trattati<sup>77</sup>, ma anche grazie a delle originali elaborazioni metodologiche di ricerca, citazione e catalogazione che avevano le loro (spesso) tacite basi in essi. Appare ovvio che i ricordi delle firme nei testi antichi esercitassero una certa influenza sulle metodologie di firma dei nuovi artisti, i quali, com'è noto, spesso si servirono della figura dell'umanista come tramite per le opere che gli venivano ordinate dal committente.

Nel Quattrocento, l'interesse verso le firme antiche trova segno negli *Apologhi* di Leon Battista Alberti dove in uno di essi si narra di un'immagine realizzata da Zeusi, la quale (presumibilmente attraverso un'iscrizione) interloquisce con un suo possibile compratore e, per convincerlo all'acquisto, gli dice che *optimus pictor me genuit*<sup>78</sup>. Anche Filarete, nel suo *Trattato di Architettura*, scritto intorno agli anni '60 dello stesso Quattrocento, evoca una serie di dipinti antichi con «e' nomi di sotto scritti: Naciso P., Fabius romanus P., Lutius Manilius P., Prothogenes P., Apelle P. Sc. [...] Zeusi P. [...] P. Timarete [...]»<sup>79</sup>, dove tutte queste “P” indicano tanto l'aggettivo *pictor* che una qualche declinazione del verbo *pingo*.

Una significativa rivalutazione delle firme antiche attraverso la comparazione dei testi con i manufatti ancora esistenti, arriva verso la fine del Quattrocento, ad opera di un erudito veneziano, Giovanni Lorenzi, il quale viveva a Roma ed era bibliotecario della Biblioteca Vaticana. Nel 1488, egli accolse e accompagnò tra gli scaffali della Biblioteca e tra le antiche rovine, Angelo Poliziano e, tra le altre cose, gli fece osservare la presenza di alcune firme antiche dove lo scultore aveva preferito al *fecit* la variante con il *faciebat*, confermando quanto detto da Plinio nell'Epistola dedicatoria della sua *Naturalis Historia*<sup>80</sup>. Come si avrà modo di vedere, la constatazione di questo modo di firmare dette luogo ad una sua diffusa applicazione in epoca moderna, e ad un successivo e più elaborato ragionamento ad esempio documentato in territorio veneziano dal *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino, pubblicato nel 1548<sup>81</sup>.

---

riesce a stento a camminare [...] sarebbe chiaro, io credo, che quell'uomo, servendosi di un pretesto riferito ad altri, sta elogiando la propria celerità» (*ivi*, pp. 181, 183).

77 Si è già visto il caso di Sebastiano Serlio a proposito della *Piramide* di Micerino (*supra*, 1.2.).

78 Così l'apologo nella sua interezza: «Simulacrum Zeusi dicebat empetori: “Optimus me pictor genuit”. “Equidem creta” inquit emptor “non te luto delibutum eman» (*Apologhi*, XXII, ed. cons. a cura di Marcello Ciccuto, 2003).

79 Antonio Averlino Filarete, *Trattato di Architettura* [1460/'64 c.], ed. cons. a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, 1972, Vol II, Libro XIX, p. 566.

80 Questa storia è ad esempio documentata in Vladimir Juřen, *Fecit Faciebat*, 1974, in «Revue de l'art», 1974, n. 26, pp. 27-29.

81 Se ne parlerà *infra*, § I. 2.2.

Tra Quattro e Cinquecento, alcune trascrizioni di antiche firme vengono annotate (e occasionalmente rielaborate) negli studi di epigrafia antica che cominciano ad essere svolti dagli appassionati; una di queste firme che ancora esistenti è ad esempio quella dell'architetto Vitruvio nell'*Arco dei Gavi* a Verona<sup>82</sup>.



*Inscriptiones  
Sacrosanctae vetustatis,  
p. CCCCXVII.*



*Inscriptiones...p. CCCCXVII, part.*

Un'altra che invece è scomparsa è quella di una statua d'incerto soggetto, opera dello scultore Nikeratos<sup>83</sup>, la quale si trovava a Pergamo: di questa, un viaggiatore (forse Ciriaco d'Ancona) ha verosimilmente traslitterato (e integrato) la firma facendola passare dal greco al latino<sup>84</sup>; questa scritta non sembra voler troppo interagire con la colonna nella quale si trova, dato che non ne asseconda la curvatura; essa sembra per lo più giustapposta per pura documentazione al luogo dove la firma, nell'oggetto vero, si trovava.

82 Per l'interesse nei confronti di questa firma cfr. *infra*, § II. 2.3.

83 Di questo scultore è nota anche un'altra firma la quale è incisa su una *Gigantomachia* in bronzo rivenuta a Delo e così tradotta da Paolo Moreno nella voce dedicata allo scultore dell'*Enciclopedia dell'Arte antica* (ed. 1996): «O felice Filetero (ἸΩ μάκαρ ὃ Φιλέταιρε), tu signore (ἄναξ), divini aedi ispiri e plasmatori dalle abili dita: i quali proclamano la tua grande potenza (μέγα κράτος), quelli con i loro inni, questi dispiegando l'arte delle loro mani, come allora movesti a folgorante guerra con i Galati, rudi guerrieri, respingendoli lontano dai domestici confini. E perciò queste elette opere di Nikeratos a te ha dedicato Stasikrates in Delo circondata dai flutti, monumento degno di essere cantato fino alla posterità; e se pure Efesto in persona le vedesse, non avrebbe a biasimarne l'arte» (cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/nikeratos\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nikeratos_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/)).

84 Pietro Appiano, *Inscriptiones Sacrosanctae vetustatis*, 1534, p. CCCCXVII. Per questa firma cfr. J. Marcadé, *Recueil des signatures...*, cit., vol. II, 1953, p. 80 dove di essa si dice che è «probablement la traduction d'une signature réelle». Ad ogni modo traslitterazioni dal greco al latino ad opera degli stessi artisti greci sono note: si veda ad esempio la firma che un certo Atticiano di Afrodizia (forse vissuto nel IV secolo d. C.) ha inciso sulla base della statua di una *Musa* oggi conservata agli Uffizi; l'iscrizione dice «opus atticianis afrodisienis» (dove il toponimico avrebbe dovuto invece essere *afrodisiensis*) ed è scritta sì in latino, ma con dei caratteri che non possono non far pensare graficamente a quelli greci, tale caratteristica è significativa perché spinge a decretare la natura autografa dell'iscrizione e quindi il suo valore di firma e non di attribuzione apposta da terzi.



### 1.2.2. Dal Seicento all'epoca contemporanea: ricapitolazioni e aggiornamenti delle firme antiche.

La ricapitolazione di quasi tutte le firme antiche citate dalle fonti greche e romane, viene per la prima volta affrontata in modo critico da Carlo Roberto Dati quando nel 1667 scrisse per il re di Francia Luigi XIV le *Vite de' Pittori antichi*<sup>85</sup>. Dati dedica alle iscrizioni con i nomi degli artisti addirittura un intero capitolo del suo trattato che intitola: «Costume degli artefici antichi di scriver nell'opera i nomi loro»<sup>86</sup>. Oltre a quelle citate dai testi antichi, Dati trascrive anche delle firme in scultura da lui stesso indagate, ed anzi riserva loro un'evidenza tipografica superiore nel porle in degli *a capo* nel testo, secondo una consuetudine che, nei testi d'arte, già era riservata alle trascrizioni delle epigrafe celebrative o funebri, ma che alle firme degli artisti, lo si vedrà, saranno più frequentemente riservate solo verso la fine del XVI secolo, diventando tradizione comunemente accettata solo nel corso di quello successivo.

Nell'indagine di firme “nuove”, Dati ad esempio si sofferma sulla firma del gruppo di *Oreste ed Elettra* (che egli credeva le figure di una madre e un figlio) della collezione Ludovisi, conservata al *Palazzo Atempis* di Roma; qui si legge la firma in greco “*Menelao discepolo di Stefano faceva*” e questo è l'intuitivo commento di Dati: «questa [*firma*] è singolare, ed io ho stimato, che Stefano sia più tosto nome del Maestro, che del Padre»<sup>87</sup>.

Una firma simile a quella dell'*Oreste ed Elettra* Ludovisi si trova anche in un *Atleta* della Villa Albani, sempre a Roma; essa viene segnalata e trascritta nel XVIII secolo dall'abate Gaetano Martini nel libro che egli dedica alle *Iscrizioni antiche delle ville e de' Palazzo Albani*

nel tronco, al qual si appoggia questa Statua alquanto maggiore della statura umana, e che ha l'aria di rappresentare un qualcuno de' Tolomei [...] si legge scolpito con lettere minute, e negligenemente lavorate *Stephanus Pasitelis Discipulus faciebat*.<sup>88</sup>

Nel testo, un'incisione a piena pagina riproduce la scultura, dove nel tronco si intravede (benché in ombra) la firma trascritta, la quale comunque è anche riportata in dettaglio a fianco. Martini collega questa firma proprio a quella dell'*Elettra e Oreste* e aggiunge poi un passo interessante che insinua il sospetto che esistano delle altre statue con questo genere di formule di firma, ma che purtroppo esse sono andate perdute:

È notissimo il gruppo di Villa Lodovisi nel qual è *Menelaus Stephani discipulus faciebat*.

<sup>85</sup> *Vite de' pittori...*, cit.[1667], ed. cons. 1806.

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 187-199.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 118

<sup>88</sup> *Iscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani*, 1785, p. 174.

*Questa (iscrizione) (dice il Dati) è singolare, ed ho stimato che Stefano sia piuttosto il nome del Maestro, che del Padre. Lo è certamente, conciossiachè abbiano gli antichi avute le loro Scuole dell'Arte, siccome anche i nostri le hanno, e ciascun gloriavasi del suo Maestro, e di essere della tale scuola, e dell'altrettale. Pausania, e Plinio in assai luoghi, dove nominano gli Autori delle Opere che descrivono, dicono anche di chi questi furono Scolari, cosa che bene spesso debbono avere apparata dalle iscrizioni medesime, che vi si leggono [...] tuttavia ninun'altr'Opera, che io sappia, abbiam noi ora, la qual parli del Maestro del suo Artefice, fuori delle dette Staute Lodovisiana, ed Albana<sup>89</sup>*

C'è da aggiungere che, oltre che per formula, le due sculture sono tra accomunate da un'altra caratteristica: in entrambe la firma dello scultore si trova sul supporto della statua (che in una è un'erma aniconica, mentre nell'altra è un più tipico tronco d'albero<sup>90</sup>).

Nel suo studio sulle antiche firme, Dati “menziona a proposito” delle riscoperte firme antiche anche un aneddoto raccontato nella *Vie* di Nicolas Claude de Peiresc (astronomo, botanico e numismatico francese vissuto tra Cinque e Seicento), il quale nel 1605 riconobbe che, i fori che comparivano in un ritratto di Solone, inciso in una gemma di ametista, erano degli spazi dove con un filo che passava da parte a parte, e attraverso di essi, si veniva a formare il nome in caratteri greci di Dioscoride<sup>91</sup>, famoso intagliatore di gemme ai tempi di Augusto<sup>92</sup>.

Dati si avvia alla conclusione dello studio sulle firme riassumendo quello che secondo lui è il motivo della loro esistenza e infine citando due famose sculture antiche, sontuosamente associate per mezzo di iscrizioni ai nomi di Fidia e Prassitele, le quali per molto tempo furono credute opere della loro “mano eletta”<sup>93</sup>:

---

89 *Ibidem*. In epoca più recente, queste le firme dell'*Atleta* e dell'*Elena e Oreste* sono state commentate da Salvatore Settis, il quale ne ha sottolineato l'eccezionalità: «È assai difficile risalire allo stile di Pasitele da quello di Stefano, ma è assai significativo che la discendenza di scuola venga dichiarata nella firma apposta all'*Atleta* Albani: Stefano si dichiara discepolo di Pasitele, come più tardi il suo allievo Menelao si firmerà discepolo di Stefano nel gruppo Ludovisi di *Oreste ed Elettra*. È questo un caso assolutamente unico nell'arte antica: mentre è normale che gli scultori greci ricordino nelle firme il nome del padre (che talora era anche uno scultore), una dichiarazione di discepolato senza vincoli familiari, e per giunta per due generazioni, non ha paralleli. Perciò essa ha il valore di un vero e proprio marchio di fabbrica, indica una cifra stilistica che corrisponde a una tendenza di gusto; insomma, a un mercato. Il gran numero di repliche dell'*Atleta* Albani, riusato anche in gruppi a due figure (l'“*Oreste ed Elettra* di Napoli”, il “*Mercurio e Vulcano*” del Louvre), conferma che dovette trattarsi di un'opera-chiave, altamente rappresentativa della tradizione pasitelica: perciò Menelao poteva ormai, tacendo Pasitele, vantare il proprio discepolato da Stefano» (*Laocoonte, fama e stile*, 2006, pp. 59, 60).

90 Come è stato notato, l'aggiunta di questi elementi è un indizio per smascherare di essere alla presenza di un falso o per lo meno di una traduzione del soggetto dal bronzo al marmo, fatto del quale tuttavia non si aveva coscienza fino all'Ottocento (Cfr. R. B. Bandinelli, *Introduzione...*, cit., p. 32). L'uso del tronco d'albero di sostegno come luogo della firma è dato anche da altre sculture tra le quali è possibile citare anche il cosiddetto *Gladiatore borghese*, ora al Louvre, il quale fu rinvenuto durante il pontificato di Paolo V Borghese (1605-1621): qui si trova la formula «ΑΓΑΣΙΑΣ ΔΩΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ», ovvero *Mi fece Agasia, figlio di Dositeo di Efeso* (per una scheda sull'opera cfr. J. Marcadé, *Recueil des signatures...*, cit., vol. II, 1953, p. 2v.).

91 C. Dati, *Vite de' pittori...*, cit. [1667], 1806, p. 194. Per il testo di De Peiresc cfr invece: *Vie de Nicolas-Claude Peiresc* [1602], ed. cons. 1770, pp. 83, 84.

92 Viene ricordato da Plinio in *N. H.*, XXXVII, 8.

93 Cfr. ad esempio *Antiquarie prospettive romane* [composto verso la fine del XV sec.]: «di man di Phidia, Praxitele

Dicemmo in principio in principio che il fine di tutte queste Iscrizioni era la gloria degli artefici. A questo potrebbesi aggiungerne un altro, cioè la sicurezza che l'opere non fossero scambiate e attribuite a diversi professori. Non fu però possibile ovviare a tutti gli errori seguiti o per ignoranza o per fraude. Di quelli per ignoranza basti un esempio moderno, che mi par vergognoso; cioè, che i due Colossi e Cavalli situati a Roma nel Quirinale fossero con pubbliche Iscrizioni attribuiti a Fidia e Prassitele, come fatti a concorrenza per figurare Alessandro M. che domava Bucefalo: il quale errore fu in parte, ma non del tutto emendato.<sup>94</sup>

La scritta «OPVS· PRAXITELIS», identica per formula a quella di una di queste due statue colossali, è incisa anche su di base in marmo ritrovata nel 1874 a Roma (oggi è conservata presso i Musei Capitolini della città). Nella firma incisa su questo piedistallo, come per quella delle basi dei *Dioscuri*, già l'uso della lingua latina afferma intanto che essa difficilmente possa essere intesa come firma<sup>95</sup>, bensì debba esser letta come un'attestazione, una “marca” di prestigio. In questo caso tuttavia, dato che la statua che vi si appoggiava manca, è difficile accertare se si tratta di un documento attendibile, il che potrebbe anche essere: di fatto, è ancora Plinio che notifica che molte delle opere di Prassitele furono trasportate dalla Grecia a Roma<sup>96</sup>.

L'interesse per le firme antiche e per le fonti che le evocano o le citano viene rinnovato nel Settecento da Johann Joachim Winkelmann il quale visse in un tempo nel quale, accanto a chi continuava a sostenere che «per far passare la propria fama alla posterità, [gli artisti] hanno apposto i propri nomi alle opere in cui ritengono di avere eccelso»<sup>97</sup>, altri si rendevano invece conto che «sulle statue si riscontravano assai più spesso le firme di artisti trascurati da Plinio, di quelle di geni del calibro di Fidia e Prassitele. Pertanto, occorreva [...] attenuare il culto eccessivo delle firme»<sup>98</sup>. Winkelmann aderì piuttosto a questa seconda scuola di pensiero; egli infatti «non rinuncia a svalutare il prestigio delle firme che alcuni eruditi stimavano più della bellezza dei pezzi. A suo avviso le firme in bella vista testimoniano spesso la presunzione dell'artista e la decadenza dell'arte»<sup>99</sup>. Nell'analisi che egli fa delle firme antiche, Winkelmann ad esempio tiene conto della grafia delle lettere come sistema per giudicare l'antichità di un manufatto<sup>100</sup>, sottolinea il fatto

---

eleta/ Sonci doi gran colos ambedo' insieme/ con doi a' piedi che lor fren tenea/ che son perfecti et de grandez'extreme» (vv. 33-36). Ed. cons. a cura di Giovanni Agosti e Dante Isella, 2004 (pp. 46-47).

94 C. Dati, *Vite de'...*, cit., [1667], 1806, p. 198.

95 A meno di non teorizzare la pratica di un'autografica traslitterazione che tenesse conto del pubblico al quale un'opera è destinata, come ad esempio attesta la *Musa* firmata da Atticiano (cfr. *supra*, *Seconda Introduzione* 5).

96 *N. H.*, XXXIV, 69; XXXVI, 22, 23. Sulla diffusione delle dubbie iscrizioni “opus Praxitelis” cfr. J. Marcadé, *Recueil...*, cit., vol. II, 1953, pp. 117v-118v.

97 L'osservazione è di Philippe von Stosch, citata in Philippe Sénéchal in *Lo studio comparato delle statue antiche* in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, 1986, p. 158.

98 *Ib.*

99 *Ib.*

100 Succede nei confronti di una gemma «la quale, a giudicare dalle lettere con cui è scritto il nome dell'incisore

curioso che alcuni oggetti, firmati dagli artefici, hanno cominciato ad essere chiamati il nome di quest'ultimi<sup>101</sup>, e argomenta l'usanza da parte degli scultori di mettere le firme ora sulla figura stessa, ora sul suo basamento, opponendosi alla diceria secondo la quale, la scelta del secondo di questi luoghi, fosse dettata dalle specifiche leggi di censura che avevano come scopo l'impedire l'arroganza insita nel primo di essi<sup>102</sup>.

Arrivando a tempi più recenti, il tentativo di una catalogazione completa delle firme dei soli antichi scultori greci ancora esistenti (comprese alcune di quelle tramandate dalle fonti o presunte<sup>103</sup>) si comincia a compiere nella seconda metà dell'Ottocento<sup>104</sup> per poi arrivare ad una redazione piuttosto definitiva nel 1953, quando Jean Marcadé pubblica i due volumi del *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*<sup>105</sup>. Alle firme antiche vengono comunque e continuamente dedicati saggi e studi e oltre alle statue non sono ovviamente state trascurate neanche le firme di altri manufatti, quali ad esempio i vasi<sup>106</sup>.

---

ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ è una delle più antiche che abbiano il nome dell'artefice» (*Opere, cit.*, vol. III, 1832, p. 93).

101Ivi, vol. II, 1830, p. 225. A questo proposito racconta Diodoro Siculo a proposito della nave di Giasone: «fu il nome della nave Argo, per quello, che alcun scrittori affermano dal nome d'Argo, che fu d'essa l'Architetto» (*Historia...., cit.*, 1579, p. 212).

102Ivi, vol. IV, 1830, p. 208.

103In molti casi ad esempio si elencano sculture (di norma perdute) che sono associate a precisi artisti dalle fonti, pur senza che questi abbiano esplicitamente ricordato o citato alcuna firma in esse.

104Cfr. Emanuel Loewy, *Inschriften griechischer bildhauer mit facsimiles herausgegeben*, 1885.

105Ovviamente degli aggiornamenti sono ancora possibili come attestano notizie quali quella pubblicata nel 1971 da Gisela M. A. Richter (*New Signatures of Greek Sculptors* in «*American Journal of Archaeology*», n.75, 1971, pp. 434, 435).

106Per quanto riguarda i vasi firmati, si vedano ad esempio i puri elenchi delle firme di questo tipo raccolte da Auguste Oxé (*Copurs Vasorum Arretinorum, a Catalogue of the Signatures, Shapes anche Chronology of Italian Sigillata*, 1968) e aggiornati da Philip Kenkrik (*Corpurs Vasorum Arretinorum, a Catalogue of the Signatures, Shapes anche Chronology of Italian Sigillata, second edition*, 2000). In queste iscrizioni le firme (svolte per intero, oppure abbreviate fino all'acronimo) occupano tutto lo spazio del sigillo (a volte in due righe), mentre altre volte sono supportate da dai vettori pittografici, come ad esempio tavolette ansate di diversa forma; a volte alla pura scritta sono aggiunte delle decorazioni come ad esempio pianticelle intrecciate. La firma a sigillo è segno di una produzione seriale; più attenzione allora meritano le firme che invece nel vaso vengono dipinte: in quest'ultima categoria ad esempio rientrano i vasi con i (per questo) celebri nomi di nomi di Exechia (si veda ad esempio l'*Anfora F53* del Louvre, la quale è firmata «ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕ» “*Exekias mi fece*”) o Eufronio (che ad esempio si firma anche come poeta in un kilix -il “*G.105*”- oggi al Louvre): le loro firme prendono luogo in spazi iconograficamente liberi del manufatto e per questo spesso si mimetizzano con altre scritte presenti nell'opera, ad esempio indicanti il nome del personaggio ritratto. Delle firme sui vasi si è ad esempio occupata Maria Luisa Catoni in *Bere vino puro, Immagini del Simposio*, 2010, pp. 113-142.

## I. 2. La critica d'arte e le firme: Il XVI secolo.

### 2.1. Marcantonio Michiel: la Notizia d'opere d'arte di disegno [prima metà del Cinquecento].

Negli elenchi di opere citate dalla *Notizia d'opere d'arte di disegno* che Marcantonio Michiel redige nella prima metà del Cinquecento, occasionalmente si segnalano (ma senza eccessivo *pathos*) alcune firme nominandole come *sottoscrizioni*, e quindi prendendo in prestito un termine usato nei contratti, oppure nei testamenti, il quale segnala la presenza di un'iscrizione *sotto* la parte concernente le clausole per le quali lo stesso documento viene svolto. Così ad esempio Michiel ricorda, ma senza trascriverle, la firma di Iacopo, Gentile e Giovanni Bellini nella perduta *Pala per la Cappella Gattamelata* a Padova<sup>1</sup>; quella dipinta da Mantegna nella lunetta dell'entrata alla *Basilica del Santo*<sup>2</sup>; quella di una «palla a guazzo nella Cappella [alli Eremitani] de sopra del Cortellino [dipinta da] Marino pittore [e] fatta nel 1370»<sup>3</sup>; quella di due ritratti di Antonello da Messina datati 1475<sup>4</sup>, e infine quella del «quadretto della testa de Cristo in maestà a guazzo [che] fu de mano de Andrea Bellini, come [per l'appunto] appar per la sottoscrizione»<sup>5</sup>.

In due sole occasioni Michiel riporta il contenuto di una firma per intero: succede per la *Pala* dipinta da Schiavone che egli vide nella Chiesa di San Francesco a Padova (il cui pannello centrale è oggi conservato alla Gemäldegalerie di Berlino), la quale contiene «questa iscrizione *Opus Schlavoni Dalmatoe Squarzionii*»<sup>6</sup>. L'altra firma che Michiel trascrive (per ben due volte) nella sua *Notizia* è quella che «si legge sopra la porta che va nell'iclaustro [del Battistero del Duomo di

---

1 Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia* ed. a cura di Jacopo Morelli, 1800, p. 5. Questo dipinto, e ovviamente la sua firma, sono oggi scomparsi, ma il contenuto verbale della seconda è noto attraverso una nota di Valerio Polidoro contenuta ne *Le religiose memorie* della Basilica del Santo (1590, p. 25): «quando havesse principio questo reverendo luogo, e da chi fosse dipinto, non ho trovato molto per certo, è però cosa sicura che nell'Altare, il quale pur è di ben regolata pittura, si leggono queste parole./ *Iacobi Bellini Veneti Patris ac Gentilis et Ioannis Natorum opus MCCCCIX*».

2 M. Michiel, *Notizia...*, cit., [XVI], ed. 1800, p. 9. La firma, che corre lungo la base della lunetta dove stanno San Bernardino e Sant'Antonio reggenti il cristogramma "IHS" è «ANDREAS MANTEGNA OPTIMO FAVENTE NVMINE PERFECIT MCCCCLII XI KAL.SEXTIL». Anche quest'iscrizione è ricordata da Valerio Polidoro che la introduce dicendo che si tratta di una "memoria" (*Le religiose...*, cit., 1590, p. 4r). Il termine *memoria* per indicare una firma ritorna in un altro luogo del testo dove Polidoro cita un candeliere nel quale l'autore «vi scrisse il seguente memoriale;/ *Iacobi Patavi Philippi filij opus. Anno domini. MCCCCLXXVIII*» (*ivi*, p. 48 r). Anche Raffaello Borghini ricorda che in una tavola di Gentile da Fabriano «si legge la seguente memoria: OPUS GENTILIS DE FABRIANO MCCCXXIII. MENSIS MAI» (*Il Riposo* [1584], ed. cons 1730, p. 271)

3 *Ivi*, p. 22. Sconosciuta l'opera e l'identità di questo pittore.

4 *Ivi*, p. 59. Michiel li registra a Venezia, in casa di Antonio Pasqualino. Oggi solo un ritratto firmato da Antonello da Messina reca la data 1475: è il cosiddetto *Condottiero* del Louvre (firma: «1475/ Antonellus messaneus me/ pinxit»).

5 *Ivi*, p. 89. Controversa e tutt'ora ignota l'identità di questo pittore: Morelli nelle note alla *Notizia* avanza l'ipotesi che esso Michiel intendesse Giovanni Bellini (*ivi*, p. 252). Questo *Cristo*, sempre associato ad Andrea Bellino, torna ad essere segnalato nella Scuola della Carità a Venezia (ma senza segnalazione di alcuna *sottoscrizione*) anche da Francesco Sansovino (*Venetia...*, cit., 1581, p. 100r) e da Pietro Antonio Pacifico (*Cronica Veneta*, 1697, p. 481).

6 *Ivi*, p. 12. La firma in realtà è «OPVS-SCLAVONI-DALMAT/ ICI-SQUARCIONI.»

*Padova, la quale così recita:], Opus Ioannis & Antonii de Padua»<sup>7</sup>.*

Appare ovvio che alcuni dipinti sono stati attribuiti da Michiel ai rispettivi autori grazie alla presenza di una firma, anche se a volte capita che una *sottoscrizione* venga da lui inspiegabilmente ignorata come via di attribuzione. Questo succede ad esempio per il *Trittico della Carità* firmato e datato da Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, il quale viene (anzitutto creduto in tavola e) associato ad un fantomatico «Antonello da Muran»<sup>8</sup>. La firma del dipinto in realtà parla chiaro e senza segreti rivela che gli autori sono Antonio (Vivarini) da Murano e Giovanni D'alemagna<sup>9</sup>.

In casa di Giannantonio Venier, Michiel annota poi la presenza di una (oggi perduta) «testa del Cristo in maestà, delicata e finita quanto è possibile, [la quale] fu de man de Zuan Bellino»<sup>10</sup>. Peculiare è l'accento al fatto che il quadro fosse finito *quanto è possibile* il che è un *topos* cinquecentesco altre volte legato alle immagini che in questi anni si fanno del Salvatore<sup>11</sup>, e che ben si adatterebbe alla presenza di una firma con il *faciebat* di pliniana memoria.

Senza dubbio, per un discorso intono al valore delle firme dato da Michiel nella sua *Notizia*, un passo importante è quello con cui egli annota la presenza del *San Gerolamo nello studio*, oggi alla National Gallery di Londra, nella casa veneziana di Antonio Pasqualino:

El quadretto del S. Ieronimo che nel studio legge in abito Cardinalesco, alcuni credono che el sii stato de mano de Antonello da Messina: ma li più, e più verisimilmente, l'attribuiscono a Giannes, ovvero al Memlin pittor antico Ponentino: e cussi mostra quella maniera, benchè el

7 *Ivi*, pp. 7, 29. Nessuna traccia di questa firma. Già ne accusa Giannantonio Moschini (*Guida per la città di Padova*, 1817, p. 81).

8 *Ivi*, p. 87. Per un'altra incongruenza de *La notizia...*, stavolta nella data della firma, cfr. *infra*, § IV. 3.1. n. 5.

9 La firma si trova sul bordo curvilineo del gradino dove sta il trono della Vergine. L'ultima parte della firma con il verbo è intuibile attraverso delle tracce di colore superstiti; la parola idealmente continua sotto la veste azzurra della Madonna, sottolineando la presenza oggettiva della firma nella scena (cfr. *infra*, § II. 1.6.) Anche Francesco Sansovino sembra aver letto in modo impreciso questa firma perché dice che il *Trittico* è opera del solo Antonio Vivarini (*Venetia...*, cit., 1581, p. 99 v): per assurdo, il nome di Giovanni d'Alemagna potrebbe tuttavia essere stato ignorato perché la parte della firma che lo cita è in ombra, o forse, e molto più probabilmente, perché Sansovino reputava il suo ruolo nell'opera in misura minore rispetto ad Antonio Vivarini. Nel ricordare però l'*Incoronazione della Vergine* di San Pantalon egli segnala che si deve a «Giouāni & Antonio Viuarini» (*ivi*, p. 88v); in questo caso trascura il nome dell'intagliatore della cornice che in via del tutto eccezionale compare nel *cartiglio* della firma: «XPOFOL · D FERARA ITAIA · ZUANE E/ ANTONIO DE MURAN PNSE · 1444 ·». Dopo Michiel e Sansovino, anche le altre fonti antiche sembrano non tenere conto della firma del *Trittico*: infatti, Ridolfi (*Vita di Guariento padovano e di altri pittori veneti dello stato*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, pp. 18, 19), Boschini (*Le ricche minere della pittura veneziana* [1664] 1674, *Dorsoduro* p. 360) e Zanetti (*Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, 1733, p. 344; *Della pittura veneziana*, 1771, p. 17) diedero l'opera a Jacobello del Fiore, «equivocando», suppone Sandra Moschini Marconi, «con altra opera di questo pittore che -stando al Michiel e al Sansovino- doveva trovarsi nella stessa Scuola» (*Gallerie...secoli XV e XVI*, cit., 1955, p. 38). La giusta autografia e il merito al messaggio della firma verrà infine stabilizzato da Giannantonio Moschini che in fatti fu il primo a dire che la tela è opera di Giovanni D'Alemagna e Antonio Vivarini, riportando la firma che egli vi vide in questo modo: «*Joannes Alemanus et Antonio de Muriano P.*» (*Guida per la città di Venezia*, 1815, p. 481).

10 *Notizia...*, [XVI], ed. 1800, p. 73.

11 Giorgio Vasari ad esempio racconta che Leonardo da Vinci, nel *Cenacolo* di Milano, «alle teste degli Apostoli diede tanta maestà e bellezza, che quella del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste, che a l'immagine di Cristo si richiede» (*Lionardo da Vinci, pittore e scultore fiorentino*, in *Le Vite* [1568], ed. 1879, vol. IV, pp. 29, 30).

volto è finito alla Italiana; sicchè pare del man de Iacometto. Li edifici sono alla Ponentina, el paesetto è naturale, minuto, e finito, e si vede oltra una finestra, e oltra la porta del studio, e pur fugge: e tutta l'opera per sottilità, colori, disegno, forza, e rilievo è perfetta. Ivi sono ritratti uno pavone, un cotorno, e un bacil da barbiere espressamente. Nel scabello vi è finta una letterina attaccata aperta, che pare contener el nome del maestro; e nondimento, se si guarda sottilmente appresso, non contiene lettera alcuna, ma è tutta finta.<sup>12</sup>

I foglietti con gli appunti per le traduzioni della Bibbia sono una presenza costante dell'iconografia di San Girolamo quando si trova nel suo studio. In questo quadro, Michiel crede che di uno di questi si sia servito il pittore per inserire il proprio nome nell'opera, secondo un processo di appropriazione di luoghi che per tradizione contengono scritte, tipico delle firme quattro-cinquecentesche<sup>13</sup>.



Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*.



*San Girolamo..., part.*

Dell'esistenza di questa firma, Michiel è convinto fino a quando non si avvicina alla superficie dipinta e solo allora si accorge che, quelle che egli credeva lettere, sono in realtà delle linee astratte che si limitano a simularle. Il brano si presenta come una spia di quanto Michiel, come rappresentante dell'uomo del Cinquecento, fosse ormai condizionato dalle numerose firme di questo tipo, le quali d'abitudine si trovano nei dipinti di scuola veneziana dell'epoca: Michiel dava quindi

12 *Notizia...cit.*, [XVI], ed. 1800, pp. 75, 76. Il testo sembra evocare un analogo scritto qualche tempo prima (1456 c.) da Bartolomeo Facio nel quale di nuovo si commenta un *San Girolamo nello studio*, stavolta opera di Jan Van Eyck: «si conserva negli appartamenti privati di re Alfonso [...] un san Gerolamo, similissimo ad un essere realmente vivo, nel suo studio raffigurato con grande arte: se ti allontani sembra che la biblioteca si ritragga nel quadro e che vi campeggino libri interi, se invece ti avvicini, noti invece che il pittore ha raffigurato solo i loro tratti principali» (riportato in Michael Baxandall, *Giotto and the Orators* [1971], ed. it. 2007, p. 149).

13 Cfr. *infra*, § III. 2.1.

per scontato che, quando una *letterina* compare in un'opera, essa contenga «el nome del maestro»<sup>14</sup>. Il passo rivela inoltre che la firma, di questi tempi, non per forza, e non sempre, nell'opera si trova in un luogo prevedibile, agevole e con un contenuto comodamente leggibile, ma che a volte per scovarla ed intenderla fosse necessario portarvisi «sottilmente appresso».

Di Michiel è forse opportuno ricordare che fu egli stesso committente di opere e in particolare di questa sua attività si ricorda il *Mercurio* scolpito dal padovano Antonio Minello, oggi conservato presso il Victoria & Albert di Londra. Qui, un'elaborata formula di firma (con il nome del committente e quello dello scultore, e con la data di concezione e di perfezione dell'opera<sup>15</sup>) è incisa sull'altarino a fianco della figura, secondo una pratica che, come si è detto, si riscontra anche in alcune statue antiche<sup>16</sup> verso le quali, anche in questo senso, il *Mercurio* fa riferimento.

## 2.2. Paolo Pino: il Dialogo di Pittura [1548].

Nel *Dialogo di Pittura* edito a Venezia nel 1548, lo scrittore (e pittore) Paolo Pino pone a confronto verbale due pittori di nome Lauro e Fabio. Alcuni brani del libro portano ad intendere che il primo è veneziano (come Pino), mentre il secondo è toscano<sup>17</sup>. Il dibattito è condotto soprattutto da Fabio e verte su diversi argomenti concernenti il bello in pittura, la prospettiva, i canoni di bellezza, la definizione di pittura come arte liberale, il paragone delle arti e molto altro. All'interno della discussione scaturita dalla domanda di Lauro a Fabio su «chi fu il primo pittore, ed inventore di tal arte»<sup>18</sup>, si arriva ad un certo punto a parlare di Plinio il Vecchio, della sua *Naturalis Historia* e del ricordo in essa tramandato delle mitiche firme (dell'altrettanto mitico) Apelle:

Lauro: [...] è crudel cosa, che niuno mai finisca di farsi maestro.

Fabio: Questo c'aviene, per che gli intelletti nostri sono impediti dall'imperfettione corporea, à tal ch'aggiugiamo prima alla morte ch'al termine dell'intendere.

Lauro: Questo è ch'il nostro Plinio scrive nell'opere sue faciebat.

Fabio: E ben fatto. Il medesimo scriveva il dio della pittura Apelle, volendo farsi intendere, che sempre scorgea maggior profondità nel sapere, & quanto più s'impara, tanto più vi

---

14 Ingannatore in questo senso anche il caso portato dal *Miracolo della Reliquia della Santa Croce a San Lio* di Giovanni Mansueti, oggi alle Gallerie dell'Accademia veneziane, dove una *letterina* attaccata sul muro di uno degli edifici sulla destra potrebbe quasi far credere di trovare la firma del pittore quando invece reca la notizia che (probabilmente in zona) vi è una «casa da fitar/ ducati 5».

15 Questa la formula per intero: «MERC. SIMVLAC. / M. ANT. MI-CHAEL. P.V. / ANN. VRB. VENET. / M.C.VI.F.C. / CONSECRAVITQ. // ANT. MINELL. SCVLPT. / PATAVINUS. / XVI. KAL. MARTI. COEPTVM / XVII. KAL. QVINT. / PERFECIT. / ANN. SAL. / M.D.XXVII.» (per un commento a questa scultura cfr. John Pope-Hennessy, *A Statuette by Antonio Minelli*, in «The Burlington Magazine», n. 586, vol. XCIV, jan. 1952, pp. 24-28..

16 Cfr. *supra*, § I. 1.2., 1.2.1., 1.2.2.

17 Cfr. P. Pino, *Dialogo di Pittura* [1548], ed. a cura di Rodolfo e Anna Pallucchini, 1946; per le considerazioni a proposito dell'identità dei due interlocutori cfr. in particolare le pp. 30, 66, 129.

18 *Ivi*, [1548, 21 r], 1946, p. 121.



riman da imparare.<sup>19</sup>

Il *pendenti titolo* ricordato da Plinio<sup>20</sup>, venne non solo esaltato nella redazione di questo brano del *Dialogo*, ma praticamente applicato dallo stesso Paolo Pino in due delle sue opere superstiti: un *Ritratto* (di uno scultore?) oggi nel Museo francese di Chambéry (firmato «PAVLVS DE PINIS PICT[ORES]/ FACIEBAT 1[5]34») e il *Ritratto del medico Coignati* della Galleria degli Uffizi a Firenze (firma: «PAVLVS· D PINNIS./ VEN. FACIEBAT/ AN XXVIII M[D]XXXIII»).<sup>21</sup>

Dopo il ricordo e il commento delle firme verbali di Apelle il *Dialogo* continua con un'osservazione di Lauro, prontamente respinta da Fabio:

Lauro: E una folla tutte l'ope sue [*di Apelle*] hanno la boletta cosa risibile.

Fabio: Havete il torto à dannare le cose laudevoli, egli si sodisfà ò bene, ò male, che le sue opere siano, ne rimanghi memoria, che lui fù pittore. [...] Imperò che la buona fama è miglior ricchezza. Come cosa, che si gode in vita, è in morte. Il chè detto da Salomone. Et io non porto invidia ad altri, ch'à quelli immortali per le virtù loro.<sup>21</sup>

La *boletta* è ovviamente un sinonimo della *letterina* del Michiel, e indica quel supporto di carta dove, come si vedrà<sup>22</sup>, tanti pittori veneziani, e con loro lo stesso Pino, usavano dipingere le firme. Il termine in questo caso deriva da *bolla*, ovvero il sigillo rotondo, accompagnato da un'impronta, con cui si contrassegnavano e autenticavano le scritture pubbliche, e in particolar modo quelle dei papi, le quali finirono per chiamarsi *bolle* esse stesse.

*Esempi di boletta dipinte da P. Pino nei dipinti di Padova, a Chambéry, a Firenze.*



Senza alcuna apparente (o comunque dichiarata) testimonianza antica diretta, sia scritta che visiva, e quindi di sua propria iniziativa, Pino qui nobilita l'uso della *boletta* affermando che si tratta di una modalità di firma già in uso in antichità e di cui si sarebbe valso lo stesso Apelle. Lauro non sembra credere a questa cosa, giudicandola un'idea *folla*, come stupido gli sembra anche il dover ricorrere

<sup>19</sup> *Ivi*, [1548, 22v, 23r], 1946, pp. 124, 125.

<sup>20</sup> Cfr. *supra*, § I. 1.2.

<sup>21</sup> *Dialogo...*, *cit.*, [1548, 23r-v], 1946, pp. 125, 126.

<sup>22</sup> Cfr. *infra*, § III. 1.3.

ancora, nel Cinquecento, a simili espedienti *retro*; dopo che però Fabio disquisisce ampiamente sulla nobile e necessaria funzione di gloria e memoria dell'artefice di cui la *boletta* si fa carico, Lauro cambia idea e dice quindi all'amico: «promettovi per la mia vita che non più uscirà opera di mia mano senza il suo bollettino, burli chi vuole»<sup>23</sup>.

Rodolfo ed Anna Pallucchini, che del *Dialogo* hanno pubblicato una versione critica, osservano che «il Pino, difendendo l'uso del cartellino, non molto usato nel Cinquecento, difende in fondo se stesso. Le sue opere di pittura oggi superstiti, a Padova, a Chambéry, a Firenze, sono fornite di cartellino»<sup>24</sup>.

### 2.3. *Avvistamenti ed elogi di “bolette” al di fuori del territorio veneziano: il caso di Marco Palmezzano [secc. XVI, XVII]*

Se è vero che il motivo della firma in *boletta* nasce (o almeno ha una prima decisiva risonanza) in territorio veneziano è indubbio che esso, tra Cinque e Seicento, fu ben accolto da altre scuole di pittura, anche oltralpe<sup>25</sup>.

Fece ad esempio largo uso di questa modalità di firma Marco Palmezzano, pittore di scuola emiliana formatosi presso Melozzo da Forlì, ma i cui rapporti con Venezia e i debiti verso l'insegnamento (diretto o indiretto) di Giovanni Bellini sono stati rivalutati soprattutto nel corso di una recente mostra monografica<sup>26</sup>. Nella descrizione cinquecentesca delle «dignissime cose» che si possono trovare nella *Comunione degli apostoli* dipinta da Palmezzano per il Duomo di Forlì<sup>27</sup>, Andrea Bernardi, detto “Novacula”, annovera due particolari minuti del quadro: sono l'ostia tenuta in mano dal Cristo (della quale si elogia il forte scorcio), «et una policia che era dipinta, che notificava il nome del Maestro, et era alquante straciata; pareva che fuse stacata»<sup>28</sup>. La parola *policia* usata da Novacula è lezione di *polizza*, termine con il quale di norma, e già nel Cinquecento, si indica un contratto che sancisce la validità, la sicurezza o il valore di un determinato oggetto o impegno a cui viene allegato o al quale si riferisce<sup>29</sup>; nella descrizione della *Comunione* la parola

23 *Dialogo...cit.*, [1548, 23v], 1946, p. 127.

24 *Ivi*, 1946, p. 125, n. 2.

25 Per questa diffusione si cfr. *infra*, § III. 1.3.1. e *Appendice* n. 7.

26 Antonio Paolucci, Luciana Prati, Stefano Tumidei (a cura di) *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, 2005; si veda in particolare l'intervento di Anchise Tempestini, *Marco Palmezzano a Venezia* (pp. 81-85). Nello stesso catalogo Simonetta Nicolini mette invece in luce le caratteristiche delle firme di Palmezzano nel suo saggio *Aspetti della fama e della fortuna di Marco Palmezzano: dall'elogio umanistico alla vulgata moderna* (*ivi*, pp. 88-92).

27 Oggi a Forlì, Pinacoteca Civica; firma: «Marchus Palmizanus/ fatiebat [*sic*]».

28 Andrea Bernardi, *Cronache forlivesi dal 1476 al 1517*, vol. 1, 1895, p. 310.

29 Usa in questo senso il termine *polizza* Benvenuto Cellini in uno degli episodi della sua *Vita*: «[per ringraziarmi dell'esecuzione di un anello, il Viceré di Napoli] soddisfatto e meravigliato, mi fece una polizza, che mi fussi pagato li dugento scudi che io l'aveva comandato» (*La vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino scritta per lui medesimo in Firenze* [1558-'66], ed. cons. 2009, p. 253). Poco più avanti nella sua stessa autobiografia Cellini riusa

viene trasformata in un ennesimo sinonimo di *letterina* e *boletta*, dimostrando la mancanza di un'appellazione omogenea e diffusa per questo elemento iconografico, nel corso del XVI secolo.

Recentemente è stato suggerito che, nonostante la firma in *policia* fosse già stata usata dal pittore in precedenza, Palmezzano «dovette ripensare all'efficacia illusionistica del motivo dopo le esperienze lagunari alla metà del decennio»; inoltre, «ancora nel 1506, quell'artificio non doveva essere così scontato in Romagna se meritò la puntuale registrazione del cronista; una registrazione che, va rilevato, mancò singolarmente in tanta, più togata letteratura umanistica»<sup>30</sup>. Fa eccezione, ma a più di un secolo di distanza, *Il microcosmo della pittura*, pubblicato nel 1657, dove Francesco Scannelli ritorna ad elogiare la stessa firma di Palmezzano notata da Novacula, segnalando che nella *Comunione* si trova

il solito finto polizino coll'iscrizione del medesimo Palmeggiani da Forlì, e veramente sono non pochi quelli, che allo spesso restando paghi del solo nome pare, che vogliono indovinare il vero, dove poscia in fatti la stessa verità palesa il contrario.<sup>31</sup>

Dopo Scannelli l'applicazione alle belle arti del termine *policia* inaugurato da Novacula verrà accolto anche da Carlo Cesare Malvasia, il quale, nella sua *Felsina pittrice*, se ne servirà per ricordare una firma di Marco Zoppo ed una di Amico Aspertini<sup>32</sup>. L'uso di questa parola comunque scadrà con la svolta del secolo XVII: come si è anticipato in precedenza e si commenterà più avanti, a partire dal Settecento, per indicare quelle *letterine* così tipiche della pittura di matrice veneziana, verrà coniato un nuovo termine destinato a ben più ampia diffusione, tanto che ancora oggi i testi d'arte, e non solo quelli italiani, se ne servono ampiamente.

#### 2.4. Giorgio Vasari: Le Vite [1550; 1568].

Numerose sono le note sulle firme dei pittori, degli scultori e degli architetti contenute nelle *Vite* di Vasari. Queste segnalazioni avvengono di norma con delle varianti della formula “e qui l'artista scrisse/ pose/ mise/ lasciò/ il suo nome”, oppure facendo notare al lettore che “nella tal opera si

---

il termine *polizza*, ma questa volta come allegato di una persona: un ragazzo che Cellini avrebbe voluto come aiutante, ma a questo compito impedito, per via di un contratto che lo legava ad un altro Maestro, «fece tanto, che il maestro suo mi scrisse una polizza, che liberamente io [ovvero Cellini] lo pigliassi» (*ivi*, p. 315).

30 Stefano Tumidei, *Marco Palmezzano. Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei (a cura di), *Marco Palmezzano...*, cit., 2005, p. 29.

31 Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, 1657, p. 281. Cfr. il commento di questo passo in S. Nicolini, *Aspetti...*, cit., 2005, p. 91.

32 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, 1678, vol. II, pp. 34, 143. Si usa la lezione *policino* per la prima e *polizino* per la seconda. Malvasia usa invece il termine “marca” per indicare la firma di una stampa (*ivi*, vol. I, p. 73)

legge il nome dell'artefice”<sup>33</sup>. La segnalazione che il “nome” dell'artista è segnato nell'opera rimane tale, ovvero senza ulteriore specificazione sul modo in cui si presenta, anche quando compare ridotto in forma di monogramma come per esempio si legge nella vita di Marcantonio Raimondi<sup>34</sup>. La trascrizione della firma per intero è spesso data, anche se alcune volte contiene degli errori, oppure se ne trascurano delle parti come ad esempio quando essa si completa con l'anno.

Per Vasari la firma dell'artista serve prima di tutto ad associare l'opera d'arte al suo artefice: così ad esempio nella vita di Andrea Orcagna si dice che «sono per tutto Firenze molte tavole fatte da lui che parte si conoscono al nome [...] e parte alla maniera»<sup>35</sup>, dove ovviamente egli intende suggerire che le seconde sono prive di firma.

La firma è anche il mezzo che consente la distinzione di un'opera di un artista da quella di un altro che dipinge in modo molto simile: così, parlando di Simone Martini e del cognato Lippo Memmi, Vasari dice che

perché le maniere di questi due fratelli [*sic*] si somigliano assai, si conosce l'una dall'altra a questo, che Simone s'iscriveva a' piè delle sue opere in questo modo: *Simone Memmi Senensis opus*. E Lippo, lasciando il proprio nome e non si curando di far un latino così alla grossa, in quest'altro modo: *Opus Memmi de Senis me fecit*<sup>36</sup>.

Allo stesso scopo viene intesa la firma di un allievo, ovvero per distinguersi dal Maestro, come ad esempio succede nel *Crocifisso* eseguito da Raffaello per la Chiesa di San Domenico a Città di Castello (e oggi alla National di Londra), dove, «se non vi fusse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sì bene di Pietro [*Perugino*]»<sup>37</sup>.

Sempre a proposito della distinzione dell'opera dell'allievo da quella del Maestro grazie alla firma,

---

33 Una prima (ma sbrigativa) considerazione sulla “terminologia da firma” usata da Vasari era stata messa in luce solo da P. Rubin in *Signposts of Invention...*, cit., 2006, pp. 571-573.

34 Cfr. *Vita di Marcantonio bolognese et d'altri intagliatori di stampe* [1568], in *Le Vite*, ed. 1880, vol. V, p. 399, dove si dice che Marcantonio, «essendo giovinetto, fece molte cose che furono tenute belle quanto quelle di Martino [*Van Cleff*], e le intagliava di sua man propria, segnandole col *suo nome*» (corsivo mio); ora, il nome intero di Marcantonio Raimondi (o “Bolognese”) non compare mai nelle sue incisioni; è invece possibile trovarvi il suo monogramma composto da una “M”, da una “A” e da una “F” che verosimilmente indicano le iniziali del nome doppio (quindi Marco e Antonio) e il verbo la prima lettera del verbo *fecit*. Le varianti dei monogrammi di Raimondi sono elencate da Giovanni Gori Gandellini in *Notizie Istoriche degl'intagliatori*, 1771, pp. 141, 142, 429; Gandellini ricorda che Marcantonio Raimondi fu «molto più cognito per il nome, che per il cognome» (*ivi*, p. 101), da cui si può ricavare la ragione dell'assenza di una “R” (o di una “B”) nel monogramma. Per una panoramica sulle incisioni di Marcantonio Raimondi cfr. Innis H. Shoemaker, *The Engraving of Marcantonio Raimondi*, 1982.

35 *Vita di Andrea di Cione Orcagna, pittore, scultore et architetto fiorentino* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, p. 607.

36 *Vita di Simone sanese, pittore* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, pp. 588, 589. Si rimanda a queste pagine per delle osservazioni di Gaetano Milanesi a proposito di queste firme (in sostanza egli dubita della loro corretta lettura da parte di Vasari). Nella celebre *Annunciazione* oggi agli Uffizi a Firenze una firma “di coppia” corre lungo uno spazio dell'ancona che la contiene; la formula è piuttosto singolare per la posizione poco consona dell'anno di consegna: «~\*SIMON\*MARTINI\*ET\*LIPPVS\*MEMMI\*DE\*ANNO\*DOMINI\*M\*C·C·X·X·I·I·I\*SENIS\*ME\*PINX ERVNT\*~»

37 *Vita di Raffaello da Urbino, pittore et architetto* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878-85, vol. IV, p. 318.

un passo interessante e molto commentato delle *Vite* si legge nella *Descrizione dell'opere di Tiziano*, dove si dice che egli «veduto il fare e la maniera di Giorgione, lasciò la maniera di Giambellino, ancor che vi avesse molto tempo consumato, e si accostò a quella, così bene imitando in breve tempo le cose di lui, che furono le sue pitture talvolta scambiate e credute per opere di Giorgione»<sup>38</sup>; infatti poco dopo si ricorda che

non avendo più che diciotto anni, fece il ritratto d'un gentiluomo da Ca' Barbarigo amico suo che fu tenuto molto bello [...*il quale*,] se Tiziano non vi avesse scritto in ombra il suo nome, sarebbe stato tenuto per opera di Giorgione<sup>39</sup>.

Ora, nella descrizione di questo ritratto da tempo si è voluto riconoscere, «con probabilità di ragione»<sup>40</sup>, il *Ritratto del Gentiluomo* oggi alla National Gallery di Londra. La firma della tela è piuttosto originale tra quelle di Tiziano che infatti era più propenso a siglare il proprio nome per intero; questa invece si limita alle sole iniziali «·T· ·V·»<sup>41</sup>, le quali si trovano “incise”, alla maniera epigrafica<sup>42</sup>, sulla balaustra marmorea che funge da appoggio al braccio dell'uomo<sup>43</sup>. La posizione di questa firma ne facilita l'individuazione, anche perché, nei primi anni del Cinquecento, quello della balaustra era diventato un luogo di stazione abbastanza scontato per il nome del pittore. Le lettere qui sono inoltre abbastanza evidenti perché il finto marmo dove si trovano incise è di un colore abbastanza chiaro, mentre le lettere sono scure. Per la comoda leggibilità della firma, rimane quindi criptico il passo dove Vasari afferma che il nome di Tiziano è *in ombra*, perché l'usanza di posizionare la firma in zone ombrose del quadro, se altrove si ritrova nell'opera di Tiziano<sup>44</sup>, decisamente non riguarda il *Ritratto* di Londra. Si sono allora tentate e alternate varie spiegazioni e ad esempio Terisio Pignatti propose che «il Vasari intende dire che il nome fu segnato con ombre di “terra d'ombra”, non “in acrostico”, come è stato immaginato. Di fatto, le lettere *TV* del ritratto di

---

38 *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore, pittore* [1568], *Le Vite*, ed. 1878-85, vol. VII, p. 428.

39 *Ibidem*.

40 Così Lionello Venturi (*Giorgione e il giorgionismo*, 1913, p. 359) nel ricordare colui che per primo avanzò questa proposta, ovvero Jean Paul Richter (in «*The Art Journal*», 1895, p. 90).

41 Una firma analoga si vede solo nella cosiddetta *Schiavona*, sempre nella National Gallery di Londra, oppure, con l'evocazione del verbo *fecit*, in un *Doppio ritratto* oggi in collezione privata (firma: «T. V. F.» sul muretto in altro a destra). Le firme dei ritratti di Londra sono ritenute apocriefe da A. Gentili, secondo il quale, «qualche antico “restauratore” si prese la briga di uniformare e associare i due ritratti firmandoli presuntuosamente con l'inesistente e inconcepibile sigla TV, Tiziano Vecellio!» (*Tiziano, cit.*, 2014, p. 27).

42 Per alcuni valori di carattere epigrafico insiti in questa firma cfr. *infra*, § III. 2.1.

43 Fino al 1949 sulla stessa balaustra non si leggeva questa sigla, ma una firma sciolta e apocriefa aggiunta in epoca imprecisata. Diceva: «TITIANVS ·V·» (a cui comunque faceva seguito, più a destra, la seconda “V”). (cfr. il ricordo della scritta in Harold Edwing Wethey, *The paintings of Titian*, 1969, vol. II, scheda 40, p. ). Oltre al nome, è stata cancellata la prima “V” che era sovrapposta all'originale “T”; inalterata invece è rimasta la seconda “V”. Un esame ravvicinato dell'opera oggi fa scorgere poco più a destra della lettera “T” una specie di lettera “M” che non risulta chiaro se sia in realtà: una venatura della pietra della balaustra; una lettera apocriefa cancellata da un restauro; una lettera appartenente ad una parola (acronima?) più lunga.

44 Per delle considerazioni relative a questa pratica cfr. *infra* § III. 3.9

Londra sono appunto in terra d'ombra, sul davanzale»<sup>45</sup>. Soluzioni più semplici potrebbero però essere che Vasari non stia parlando di questo dipinto o che egli sia incappato in uno dei suoi errori veniali, magari associando (e confondendo) questo quadro con una firma letta altrove<sup>46</sup>.



Tiziano, *Ritratto di Gentiluomo*, part.



Tiziano, *Ritratto di Gentiluomo*, part. (prima del restauro del 1949).

Come si è già avuto modo di sottolineare<sup>47</sup>, alcuni pittori dei primi anni del Cinquecento preferirono tacere il proprio nome nell'opera prodotta, e piuttosto siglarvi quello del Maestro, il quale poteva essere l'esecutore di un prototipo di partenza dal quale l'allievo aveva tratto (firma compresa) il proprio elaborato. Questa singolare pratica è di casa a Venezia e Vasari l'evoca in un racconto contenuto nelle *Vite* dei Bellini<sup>48</sup>:

in San Francesco della Vigna, dove stanno Frati del Zoccolo, nella chiesa vecchia era in un quadro un Cristo morto, tanto bello, che que' signori, essendo quello molto celebrato a Ludovico Undecimo re di Francia, furono quasi forzati, domandandolo egli con istanza, sebbene mal volentieri, a compiacerlo: in luogo del quale ne fu messo un altro col nome del medesimo Giovanni, ma non così bello né così condotto come il primo; e credono alcuni, che questo ultimo per lo più fusse lavorato da Girolamo Mocetto, creato di Giovanni.<sup>49</sup>

Di diverso tenore rispetto a questo, è invece, come si dirà, il racconto di una faccenda che vede protagonista Marcantonio Raimondi durante il suo soggiorno a Venezia<sup>50</sup>.

45 Terisio Pignatti, *Giorgione*, 1969, p. 14.

46 Potrebbe infine essere che quel firmare *in ombra* s'intendesse in senso figurato, ovvero *all'ombra* del suo Maestro; ciò tra l'altro farebbe meglio funzionare quello che sembra essere lo scopo principale di questa firma secondo quanto dice Vasari: fare in modo che l'opera non sia creduta di Giorgione; cosa che, una firma poco visibile, di fatto, con poca efficacia assolverebbe.

47 Cfr. *supra*, *Seconda Introduzione* 2.

48 Nonostante siano numerose le firme che Giovanni Bellini dipinse nei propri quadri, Vasari non ne cita alcuna nel capitolo delle *Vite* che lo riguarda direttamente, ma solo (e una solo, quella del *Festino degli dei*), nella *Descrizione dell'opere di Tiziano* [1568], in *Le Vite*, ed. 1881, Vol. VII, p. 433. Delle considerazioni su questo passo delle *Vite* sono già state fatte nell'*Introduzione* (cfr. *supra*, *Seconda Introduzione* 4).

49 *Vita di Iacopo, Giovanni e Gentile Bellini, pittori veneziani* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. III, p. 163. Il dipinto che oggi si trova in San Francesco della Vigna non è un *Cristo morto*, ma una *Sacra Conversazione* a mezzo busto con un donatore orante ed è firmata «IOANNES BELLINVS/ M· D· VII».

50 Per questa vicenda cfr. *infra*, § VI. 2.5.

Nonostante sia tutta veneta la tendenza di dichiararsi in firma allievo di un maestro<sup>51</sup>, Vasari ignora queste firme, mettendone invece in luce invece due che esulano da questa scuola di pittura, affatto rendendosi conto dell'eccezionale testimonianza che egli con ciò fornisce. Tale testimonianza non può tuttavia essere confermata dal confronto con le firme vere, le quali infatti sono perdute. Il primo di questi due ricordi si trova nella vita del pittore Taddeo Gaddi: di lui Vasari evoca una particolare firma in latino completa di autoritratto<sup>52</sup>, ma prezioso, per l'appunto, si rivela essere soprattutto il ricordo di una firma nella perduta allegoria della *Verità* e della *Bugia*, affrescata da Gaddi nella seconda metà del XIV secolo, nel *Tribunale della Mercanzia Vecchia* a Firenze, la cui formula era in volgare e diceva: «Taddeo dipinse questo bel rigestro/ discepol fu di Giotto il buon maestro»<sup>53</sup>.

Il secondo dipinto firmato con i nomi dell'allievo e del suo maestro è ricordato nella *Vita* di Leonardo da Vinci: parlando della tavola dipinta da Boltraffio con la *Madonna col Bambino, i santi Battista e Sebastiano e il committente Girolamo Casio* in loro adorazione, Vasari segnala che il pittore «in quella scrisse il nome suo e l'esser discepolo di Lionardo»<sup>54</sup>. Il dipinto in questione è oggi al Louvre, ma anche di questa firma oggi non vi è traccia. Recentemente è stato ipotizzato che la tavola sia stata tagliata nella parte bassa, e che pertanto è possibile che qui si trovasse la firma vista da Vasari<sup>55</sup>.

La firma dell'artista a volte è considerata da Vasari come il mezzo attraverso il quale, non solo del nome dell'artefice viene informato il suo lettore, ma anche del suo mestiere, il che è indice di un'antica forma di autopromozione. Ricorda a questo proposito alcune firme di Orgagna, il quale «usò nelle sue pitture dire: *fece Andrea di Cione scultore*, e nelle sculture: *fece Andrea di Cione pittore*, volendo che la pittura si sapesse nella scultura, e la scultura nella pittura»<sup>56</sup>. Peculiare in questo senso anche il ricordo della firma di un architetto di nome Francesco il quale «messe il suo nome in uno architrave intagliato così che fece un San Francesco, un arco, un tetto et una torre che rilevando diceva, a modo suo: *Maestro Francesco architettorre*»<sup>57</sup>, ovvero aveva egli architettato

51 Cfr. *infra*, § II. 1.10.

52 *Vita di Taddeo Gaddi fiorentino, pittore* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, pp. 575, 576. Nella vita di Perugino Vasari ricorda anche la celebre firma con autoritratto dipinta nella Sala delle Udienze del Collegio del Cambio a Perugia (cfr. *Vita di Pietro Perugino, pittore* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. III, p. 582).

53 *Vita di Taddeo...*, *cit.*, [1568], ed. 1878, vol. I, p. 579.

54 *Vita di Lionardo...*, *cit.* [1568], in *Le Vite*, ed. 1879, vol. IV, pp. 51, 52.

55 Maria Teresa Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo*, 2000, p. 50.

56 *Vita di Andrea di Cione Orcagna...*, *cit.* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, p. 607.

57 Vasari riporta la nota di questa firma come un ricordo di Bramante, all'interno della sua vita (*Vita di Bramante da Urbino, architetto* [1568], in *Le Vite*, ed. 1879, vol. IV, pp. 158, 159). Una pietra che sembra molto vicina a questa descrizione è stata in effetti trovata a Viterbo nel 1944 (ed è oggi conservata presso la Cassa di Risparmio di questa città); vi si trova disegnato il monogramma "IHS" dentro un cerchio infuocato, un arco, un tetto spiovente, una torre e infine la scritta «FACIEBAT», la quale non lascia dubbi che con il pittogramma che la precede si intendesse evocare un nome e quindi una firma. Sulla sica di questo "geroglifico" Enrico Guidoni ha riconosciuto e interpretato con molta fantasia una firma che secondo lui si nasconderebbe in evidenza nel *San Gerolamo nello studio* di Antonello da Messina, la quale farebbe dell'autore di questo quadro il pittore Ombrone (cfr. *Due grandi maestri di prospettive urbane: Pietro Antonio degli Abati e Ombrone*, in Enrico Guidoni - a cura di-, *Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo : conferenze 1996-97, 1997*, p. 171).

una sorta di *criptofirma* che ricorda molto quella documentata da Plinio a proposito di Saurus e Batrachos<sup>58</sup>.

Vasari dà scarsa importanza al luogo nel quale la firma si trova e quindi si astiene dal segnalarlo. Tra i pochi che vengono citati nelle *Vite* non è taciuto quello eccezionalmente scelto da Lorenzo Ghiberti nel *San Giovanni Battista* di Orsanmichele, dove «nel manto, fece un fregio di lettere, scrivendovi il suo nome»<sup>59</sup>.

Con più frequenza Vasari sottolinea la forma e il colore delle lettere di una firma. Ad esempio ricorda (ma senza trascriverle) la forma delle lettere di quella che l'architetto e scultore aretino Marchionne ha posto in una sua statua, nella quale si legge «il nome suo in lettere tonde come si costumava, et il millesimo, cioè l'anno MCCVI»<sup>60</sup>. Le lettere tonde sono ovviamente da intendersi quelle non basate sul modulo quadrato, ovvero epigrafiche romane, ma bensì a caratteri medievali gotici, i quali per certi aspetti possono essere effettivamente tondeggianti e spesso vennero usati per le firme fino alla metà del XV secolo<sup>61</sup>.

In alcune occasioni nelle *Vite* si segnala l'impatto visivo della firma sottolineando che le lettere che la costituiscono sono «assai grandi» o «grandissime»: succede per la firma la firma di Agostino e Agnolo incisa nella *Tomba del vescovo Tarlati* del Duomo di Arezzo<sup>62</sup>, per quella di Paolo Uccello posta sotto al dipinto del *Monumento equestre a Giovanni Acuto* di Santa Maria del Fiore a Firenze<sup>63</sup>, ed anche per la firma di Lippo Dalmasi nella pala con *Cristo tra i santi Pietro e Paolo* della chiesa di San Francesco a Bologna<sup>64</sup>. Questa caratteristica viene annotata anche nella firma dell'affresco di Raffaello con la *Trinità e Santi* della chiesa del monastero di San Severo a Perugia, dove, secondo Vasari, egli «scrise il nome suo in lettere grandi e molto bene apparenti»<sup>65</sup>; il motivo della grandezza di queste lettere è giustificata dal fatto che l'affresco fu un'opera «allora [ri]tenuta molto bella»<sup>66</sup>, il che ci fa intendere che la stazza (e quindi l'evidenza) delle lettere è da Vasari interpretata come proporzionale alla buona riuscita dell'opera. La firma con il nome di Raffaello e la data («A·D·MDV») è ancora oggi leggibile in basso a sinistra nell'affresco, sulla faccia frontale del

---

58 Cfr. *supra*, § I. 1.2.

59 *Vita di Lorenzo Ghiberti, scultore* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. II, p. 232. La firma è «OPVS LAVRENTII» ed effettivamente è confusa (e fusa) nella decorazione del bordo della veste del santo, in una pratica che avrà una certa diffusione nella pittura a cavallo del Cinquecento, ad esempio in Raffaello (a proposito di queste firme di Raffaello cfr. *infra*, § I. 5.4.).

60 Segnalata nella *Vita di Arnolfo di Lapo, architetto fiorentino* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, Vol. I, p. 277.

61 Se ne parlerà *infra*, § II. 2.

62 *Vita di Agostino et Agnolo, scultori et architetti sanesi* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, p. 436. La firma è «HOC OPVS FECIT MAGISTER AVGVSINVS ET MAGISTER ANGELVS DE SENIS MCCCXXX».

63 *Paolo Uccello. Pittor fiorentino*, in *Le Vite* [1550], ed. cons. a cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi, 1991, vol. I, p. 239. Solo nell'edizione torrentiniana le lettere della firma sono segnalate con l'aggettivo di *grandissime*. Più pacata la versione giuntina dove semplicemente si dice che «nel basamento vi sono queste lettere: PAVLI VCCELLI OPVS» ([1568], ed. 1878, vol. II, p. 212).

64 Se ne accenna nella *Vita di Lippo, pittore fiorentino* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878 vol. II, p. 15.

65 *Vita di Raffaello...* [1568], in *Le Vite*, ed. 1879, vol. IV, p. 324.

66 *Ib.*



basamento dipinto; simmetrica, a destra, si trova poi un'altra scritta, la quale ci informa che «PERVSINVS [...] PINXT A·D· MDXXI». Le lettere della firma di Perugino sono grandi quanto quelle che segnano il nome del suo allievo, ma Vasari stavolta non ne fa alcun cenno<sup>67</sup>.

Il colore delle lettere è segnalato da Vasari solo se è d'oro: nel *Polittico Baroncelli* di Santa Croce a Firenze, dipinto da Giotto e aiuti, dice che

perché in questa opera è scritto a lettere d'oro il nome suo ed il millesimo, gli artefici che considereranno in che tempo Giotto, senza alcun lume della buona maniera, diede principio al buon modo di disegnare e di colorire, saranno forzati averlo in somma venerazione.<sup>68</sup>

L'oro è quindi un colore posto dall'autore in opere di prestigio e ciò trova conferma nella vita di Stefano Veronese (compresa in quella di *Vittore Scarpaccia*), dove si dice che questo pittore

dipinse a fresco in un pilastro della cappella maggiore [della chiesa di Sant'Eufemia a Vicenza] una S. Eufemia con bella e graziosa aria di viso, e vi scrisse a lettere d'oro il nome suo, parendogli forse, come è in effetto, ch'ella fusse una delle migliori pitture che avesse fatto.<sup>69</sup>

Al di là della grandezza e del colore delle lettere, ad ogni modo la firma è, secondo Vasari, posta dagli autori nelle opere che loro considerano meglio riuscite o delle quali sono orgogliosi: è quanto ad esempio emerge nella *Vita di Margaritone* dove si dice che, nel corso del XIII secolo, egli

fece per tutta la città [di Arezzo] pitture infinite; ed a Sargiano, convento dei frati de' zoccoli, in una tavola, un San Francesco ritratto di naturale, ponendovi il nome suo, come in opera, a giudizio suo, da lui più del solito ben lavorata<sup>70</sup>.

Anche Pietro Laurenti, quando dipinse un *Polittico* per la chiesa di San Francesco a Pistoia,

67 Cfr. *Vita di Pietro Perugino...* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. III, p. 587. Tra l'altro, a quanto pare, tutta la parte inferiore dell'affresco, zona delle firma compresa, è stata completata dal solo Perugino: di ciò viene informato il visitatore nella scheda a disposizione *in situ*. Ancora la sola firma di Raffaello viene citata da Raffaele Broghini nel suo *Riposo* del 1548 dove dice che nell'affresco «vi sta scritto il nome suo» (*cit.*, ed. 1730, vol. III, p. 315).

68 *Vita di Giotto, pittore, scultore et architetto fiorentino* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, p. 374. L'opera è firmata sulla cornice, sotto lo scomparto centrale: «OPUS MAGISTRI JOCTI ».

69 *Vita di Vittore Scarpaccia et altri pittori viniziani e lombradi* [1568], in *Le Vite*, ed. 1879, vol. IV, p. 631. L'opera è andata perduta. Il passo vasariano è praticamente preso pari pari da Bartolomeo dal Pozzo in *Le Vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, 1718, p. 12. Stefano Da Verona ha comunque firmato in oro almeno un'altra opera: si tratta dell'*Adorazione dei Magi* oggi a Brera (firma: «stefanus pinxit»).

70 *Vita di Margaritone, pittore, scultore et architetto aretino* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, p. 361. La tavola oggi si trova nel Museo di Arezzo e reca la firma in caratteri gotici (piuttosto rovinata) «MARGARIT DE ARETIO PINGEBAT». È una lezione unica per questo autore che nelle sue altre firme conosciute usa sempre la formula con il *me fecit*; è tuttavia da ritenersi una falsificazione, dato che l'uso dell'imperfetto nelle firme d'artista farà la sua comparsa solo con il Cinquecento.

«soddisfacendo non meno sé che gli agl'altri, volle porvi il nome suo con queste parole: *Petrus Laurati de Senis*»<sup>71</sup>. Nella vita di Donatello poi, Vasari dice che del gruppo bronzeo della *Giuditta che decapita Oloferne*, lo scultore fu a tal punto soddisfatto, «che volle, il che non aveva fatto nell'altre, porvi il nome suo, come si vede in queste parole: *Donatelli opus*»<sup>72</sup>. Ovviamente qui Vasari esagera, perché in realtà Donatello ha firmato molte altre sue opere<sup>73</sup>.



Donatello, *Giuditta e Oloferne*, part.



Donatello, *Monumento equestre a Gattamelata*, part.

L'appunto sull'unicità si ritrova nella vita di Michelangelo dove è raccontata la curiosa genesi della firma della *Pietà* vaticana. Questa volta è vero che si tratta dell'unica firma dell'artista. Il ricordo di questa firma era già incluso nell'edizione torrentiniana del 1550 dove si raccontava che

Poté l'amore di Michele Agnolo e la fatica insieme in questa opera tanto, che quivi (quello che in altra opera più non fece) lasciò il suo nome scritto a traverso una cintola che il petto della Nostra Donna soccigne, come di cosa nella quale e sodisfatto e compiaciuto s'era per sé medesimo<sup>74</sup>.

Con l'edizione giuntina del 1568 all'episodio viene dato maggiore spazio, e lo si trasforma da semplice documento in aneddoto:

Poté l'amor di Michelagnolo e la fatica insieme in questa opera tanto, che quivi (quello che in altra opera più non fece) lasciò il suo nome scritto attraverso in una cintola che il petto della Nostra Donna soccigne: nascendo che un giorno Michelagnolo, entrando drento dove l'è posta, vi trovò gran numero di forestieri lombardi che la lodavano molto, un de' quali domandò a un di quegli chi l'aveva fatta; rispose: «Il Gobbo nostro da Milano». Michelagnolo

71 *Vita di Pietro Laurati, pittore senese* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, p. 473. Quest'opera oggi si trova agli Uffizi a Firenze e reca la scritta: «·PETRVS· LAVRENTII· DE· SENIS· ME· PINXIT· ANNO· DOMINI· M· CCC· XL·».

72 *Vita di Donato, scultore fiorentino* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. II, p. 406. La firma è incisa sul bordo inferiore del cuscino della base (in modo che sia leggibile dal basso) ed è la seguente: «OP[us] DONATELLI FLO[rentini]», dove la lettera "O" contiene la lettera "P".

73 Si veda ad esempio quella del San Giovanni ligneo citata da Sansovino (*infra*, 2.5.).

74 *Michelangelo Bonarroti Fiorentino. Pittore Scultore et Architetto* [1550], ed. 1991, vol. II, p. 886

stette cheto e quasi gli parve strano che le sue fatiche fussino attribuite a un altro; una notte vi si serrò drento e con un lumicino, avendo portato gli scarpegli, vi intagliò il suo nome.<sup>75</sup>



Michelangelo, Pietà, part.

A ribadire la necessità dell'eccellenza dell'opera affinché all'artista appaia opportuno aggiungere il proprio nome, è possibile ricordare un episodio inverso: a San Giminiano nella Pieve, Vasari segnala un affresco con storie dell'Antico Testamento dipinte da Taddeo Bartoli dove «si legge ancor nel mezzo questo epitaffio: Anno Domini 1356 Bartolus Magistri Fredi de Sensi me pinxit» il che gli appare un gesto superfluo, dato «che in vero questa opera non fu molto buona»<sup>76</sup>. Come si vedrà nei testi che di seguito verranno analizzati, il *topos* della simbiosi di firma e consapevole capolavoro (già presente nella critica d'arte antica<sup>77</sup>) non si limita a Vasari, ma verrà fatto proprio da molti degli scrittori che parlarono di firme.

---

<sup>75</sup> *Vita di Michelagnolo Buonarroti, fiorentino pittore, scultore et architetto* [1568], in *Le Vite*, ed. 1881, vol. VII, pp. 151, 152. Il contenuto di questa firma è «MICHAELAGELVS·BONAROTVS·FLORENT·FACIEBA», da leggersi come la forma tronca di «MICHAELAGELVS·BONARROTVS·FLORENTINVS·FACIEBAT». Rona Goffen ha interpretato questa interruzione come un'enfaticizzazione del messaggio di matrice pliniana che la declinazione del verbo all'imperfetto già comunica (cfr. *Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art*, in «Viator, Medieval and Renaissance Studies», vol. 32, 2001, p. 323, 324). Per certi versi questo aneddoto è interpretabile come quello riguardante Fidia e lo Zeus Olimpico: a quanto pare lo scultore greco si nascose dietro la statua per sentire le opinioni di coloro che le facevano visita all'indomani della sua inaugurazione; dopo aver raccolto delle critiche, egli si chiuse dentro la cella e apportò delle modifiche con l'intento di sanarle. L'adattamento di un altro aneddoto riguardante Fidia si trova anche nella vita di Luca della Robbia (per questi aneddoti e il collegamento con Vasari del secondo cfr. M. Papini, *Fidia...*, cit., 2014, pp. 172, 198). Negli anni '30 del Cinquecento Giovanni Lippi detto Nanni di Baccio Bigio eseguì una copia della *Pietà* di Michelangelo (la quale si trova nella Chiesa di Santo Spirito a Firenze) e nella cintura egli significativamente incide la seguente formula: «O. LIPPVS STAT. EX IMITATIONE FACIEBAT». Un'incisione di Adamo Scultori della stessa scultura, eseguita prima del 1564, invece riporta sulla cintura la seguente scritta: «MICHAEL ANGELVS BONAR», dove l'ultima parola è interrotta per via del fatto che la cintura finisce sotto il velo della Madonna.

<sup>76</sup> *Vita di Taddeo Bartoli, pittore* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. II, p. 34.

<sup>77</sup> Cfr. *supra*, § I. 1.2.

Alcune firme segnalate nelle *Vite* si sono infine rivelate non esserlo affatto. Due casi si trovano all'interno della *Vita di Nicola e Giovanni Pisani*: qui si dice che «Fuccio architetto e scultore fiorentino [...] fece S. Maria sopra Arno in Firenze l'anno 1229 mettendovi sopra una porta il nome suo»<sup>78</sup>. La Chiesa in questione (ora distrutta), aveva una scritta ad affresco che diceva «FUCCIO MI FECEI», la quale venne quindi interpretata da Vasari come una variante sgrammaticata della diffusa formula di firma con il *me fecit*; nel corso dell'Ottocento tuttavia, che la scritta indicasse il nome dell'artefice dell'edificio è stato messo in dubbio e piuttosto si è supposto che essa indicasse il nome del suo committente<sup>79</sup>, sottolineando come «la storia di questi tempi è ripiena di prove che monumenti di questo assai più importanti portano il nome dell'operaio e non conservano quello dell'architetto; e si è anche a torto riputato sovente autore quello che ha disposto, a preferenza di chi vi ha adoperato realmente le mani e l'ingegno»<sup>80</sup>.

Poco più avanti nel testo della stessa *Vita*, accennando all'intervento di Nicola Pisano nella fabbrica della Badia di Settimo, Vasari dice che

sebbene si legge nel campanile di detta Badia in un epitaffio di marmo: *Gugliel. Me fecit*, si conosce nondimeno alla maniera, che si governava col consiglio di Nicola

Il campanile quindi, nonostante rechi la firma di questo Guglielmo, stilisticamente tradisce il suo legame con Nicola Pisano. L'iscrizione riportata da Vasari tradisce comunque la sua natura arbitraria e regolarizzata in una formula di firma più tipica, qualora la si confronti con la vera scritta, ancora esistente *in situ*, la quale in realtà dice semplicemente «GLASITDNO». Ora, la natura di questa scritta è stata da tempo già messa in discussione, e da più voci è stato suggerito che indichi affatto il nome di un artefice, ma la contrazione del motto *Gloria sit tibi Domine*<sup>81</sup>.

2.5. *Francesco Sansovino: Venetia città nobilissima et singolare [1581]*, Delle cose notabili della città di Venetia [1587].

Piuttosto rari i ricordi di firme contenuti negli scritti di Francesco Sansovino, anche se egli, in questa economia non si risparmia di citare ed annotare alcune delle firme del padre nel suo ruolo di scultore.

Nella descrizione della *Singolare Venetia* del 1581, mentre numerosissime e piuttosto precise sono

---

78 *Vita di Nicola e Giovanni pisani, scultori et architetti* [1568], in *Le Vite*, ed. 1878, vol. I, pp. 295, 296.

79 Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, II ed., 1823, vol. III, pp. 242-250.

80 *Ivi*, pp. 249, 250.

81 Cfr. la questione delle interpretazioni di questa iscrizione riassunte da Gaetano Milanese in *ivi*, p. 298.

le trascrizioni di epigrafi e scritte commemorative varie, vi si citano solo tre firme di artisti, tutti cinquecenteschi: una è quella dei celebri mosaicisti e fratelli Zuccato, l'altra di Gentile Bellini, mentre l'ultima appunto appartiene a Jacopo Sansovino. La loro importanza è sottolineata nel testo dal trovarsi, al pari delle altre iscrizioni citate, tipograficamente variate e poste in degli *a capo* che permettono di individuarle facilmente. Tale pratica, per le firme, si può dire nasca in questa tarda seconda metà del Cinquecento e verrà molto spesso adottata anche nei tre secoli successivi.

Di Francesco e Valerio Zuccato, Sansovino riporta la scritta (ancora visibile) posta sotto il mosaico con *San Marco* all'entrata della Basilica marciana<sup>82</sup>, mentre di Gentile Bellini, egli cita quella del telero con la pace stipulata per intercessione della Repubblica tra l'imperatore Federico Barbarossa e il papa Innocenzo III, il quale stava nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale prima che esso fosse vittima del disgraziato incendio del 1574; a proposito di questa firma Sansovino informa che

percioch'il detto Gentile era ritornato da Costantinopoli, dove haveva fatto il ritratto del Turco, dal quale era stato creato Cavaliere (si come ho veduto nel suo privilegio) con molti ricchi doni, scrisse sotto al predetto quadro i seguenti versi./ *Gentilis patriae dedid haec monumenta Belinus,/ Othomano accitus, munere factus Eques.*<sup>83</sup>.

Nel secolo successivo, quando oramai il dipinto era diventato cenere, un altro autore preciserà quest'informazione di Sansovino, sostenendo che le lettere della scritta erano *aurate*<sup>84</sup>.

La firma che nella *Venetia* si cita di Jacopo Sansovino si trova ancora una volta nella descrizione della Basilica di San Marco, dove in *Sagrestia* conduce

una porta di bronzo scolpita di basso rilievo dal predetto Sansovino, contiene la morte & la resurrezione di Christo [...e] nella quale [sono incisi il nome del committente, il procuratore Marco Federico Contarini, e più sotto] si legge/ *Opus Iacobi Sansovini.*<sup>85</sup>

Queste scritte in effetti si incontrano nel quadrangolo superiore della porta, quella che mette in scena la *Resurrezione*, e qui si trovano coinvolte nel soggetto in quanto incise nel sarcofago dal

---

82 «Un San Marco Evangelista [...] fu opera di Francisco & Valerio Zuccati amendue fratelli, & provisionati largamente dalla Rep. Per la loro eccelleza in quell'arte [*del mosaico*], in memoria de quali è scritto sotto. *Ubi diligenter insprexeris, artemq; ac laborem Francisci, et Valerii Zuccati Venetorum fratrum agnoveris, tum demum iudicato MDXLV.* » (*Venetia...*, cit., 1581, p. 34v). Per questa firma cfr. *infra*, § VI. 3.3.

83 *Ivi*, p. 127v.

84 Si tratta di Carlo Ridolfi (*Vita di Gentile Bellini, pittore e cavaliere* in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 40). Il nome di Bellini inoltre appare in questa nuova notizia nella lezione *Bellinus*, con due "l" al posto del *Belinus* trascritto nella *Venetia*.

85 *Venetia...*, cit., 1581, p. 37r.

quale emerge il Cristo; la prima scritta, quella relativa al committente, corre lungo il bordo superiore della cassa, mentre la seconda, in questa forma: «OPVS IACOBI/ SANSOVINI F», si trova nella base a gradini del sarcofago stesso: la raffinatezza del disegno della firma rispetto alla notifica del committente è maggiore, e lo è anche il corpo delle lettere, tanto che tale notifica si potrebbe quasi crederla un'indicazione che all'origine non era prevista. Una sorpresa arriva infine quando si incontra la firma di Jacopo Sansovino anche nella scena sottostate, quella della *Deposizione*, dove essa si trova ancora una volta incisa lungo lo scalino del Sarcofago e di nuovo (ma stavolta in riga unica) nella forma «OPVS IACOBI SANSOVINI F».



Jacopo Sansovino, Porta della Sacrestia marciana.



Porta..., part. della Resurrezione.



Porta..., part. della Deposizione.

Nel 1587 Sansovino dà alle stampe un altro testo dove stavolta simula un immaginario dialogo intavolato da un *Venetiano* e un *Forestiero* a proposito delle *Cose notabili della Città di Venetia*. Il libro, grosso modo, ripercorre gli argomenti già illustrati nella *Venetia*, ma ad esempio non ripete le trascrizioni delle precedenti firme<sup>86</sup>. Ve ne sono però delle altre, tutte di sculture. Si comincia con la citazione della statua del *San Giovanni* ai Frari e della firma di Donatello, ma quasi solo come introduzione per l'elogio e il paragone con una scultura di tema analogo scolpita da Jacopo Sansovino:

Venetiano: [...] Ma ritornando alle Scolture che son in pubblico, voi trovate a' Frari un'altare

<sup>86</sup> *Delle cose notabili della città di Venetia*, 1587; cfr. ad esempio le pp. 48, 49, dove si descrivono i teleri di Palazzo Ducale senza citare la firma di Gentile Bellini.

dove è un San Giovanni Battista di legno: opera rara certo, & di sotto hà scritto, Donatello Florentinus.

Forestiero: La fama di questo scultore non si perderà mai [...]

Venetiano: Vi piacerà parimente ne' Frari un'altro S. Gio. Battista di mano posto sopra una pila d'acqua santa, vicina all'arca da Ca' Pesaro, sotto il quale è scritto: Iacobus Sansovinus Florentinus.

Forestiero: Et etiandio questo Scultore hò inteso, ch'è de' primi, e mi sovviene haver veduto in Roma, e in Parigi, e in Fiorenza molte sue cose<sup>87</sup>

Il legno con cui Donatello formò il suo *San Giovanni* è dipinto, ed è anche dipinta, e non incisa, la firma di cui parla Sansovino. La sottoscrizione completa è «MCCCCXXX| VIII| OPVS DONATELLI| FLO| RENTINVS» ed è estesa (e paragrafata) lungo 3 dei lati lunghi e 2 di raccordo angolari, della pedana quadrangolare della statua. Se alla firma di Donatello citata dal *Venetiano* mancano delle parti, Sansovino non è preciso neanche nella segnalazione della firma del padre, la quale infatti si completa con un «FACIEBAT» di pliniana memoria, piuttosto tipico nelle firme di Sansovino, e il cui valore era stato da poco stato sottolineato e nobilitato in letteratura dal *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino<sup>88</sup>.



Donatello, S. G. Battista.



Jacopo Sansovino, S. G. Battista.



S. Giovanni, part.



S. Giovanni, part.

Mentre ricordano le due sculture dei Frari gli interlocutori del Dialogo si trovano evidentemente a San Marco, di fronte a Palazzo Ducale, perché il *Venetiano* invita il *Forestiero* a voltarsi per

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 53, 54.

<sup>88</sup> Cfr. *supra*, 2.2.

ammirare la *Loggetta* del Campanile, la quale è anche opera di quel Jacopo Sansovino che lui sembra conoscere ed apprezzare. Il *Venetiano* dunque si sofferma sulla descrizione della quattro statue in bronzo delle nicchie (rappresentanti Minerva, Mercurio, Apollo e la Pace); il *Forestiero* ascolta attentamente la spiegazione della loro *significatione* e poi, notando delle iscrizioni che stanno alla base delle sculture, chiede curioso (e inverosimilmente ingenuo): «Ma che lettere sono quelle intagliate nella base delle figure?»; il *Venetiano* preparatissimo risponde che «elle sono il nome dello Scultore, & dicono: Iacobus Sansovinus Florentinus faciebat: cioè, che l'operatore che le hà fatte, è stato il Sansovino»<sup>89</sup>.



Jacopo Sansovino, Minerva.



Jacopo Sansovino, Mercurio.



Mercurio, part.



Minerva, part.

Si noti innanzitutto come il senso della flessione imperfetta del verbo non venga considerata, ovvero, come, nonostante il *faciebat* della firma segnalata indichi una sospensione nell'*operazione*, la sculture siano comunque date per *fatte*, escludendo quindi quell'incompletezza consapevole ed erudita insistita altrove. Curioso poi, ed anzi, soprattutto, il fatto che le firme delle quattro statue non contengano esplicitamente il *faciebat* (come ad esempio c'era nel *San Giovanni dei Frari*), ma solo una lettera "F" che potrebbe indicarlo<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>90</sup> La firma è «IACOBUVS SANSOVINVS FLORENTINVS ·F·» in tutte e quattro le sculture. Come più avanti si tornerà a sottolineare (*infra*, § II. 1.3.) è decisamente più comune tuttavia sciogliere questa lettera in un *fecit* perché, qualora lo scultore, come il pittore del primo Cinquecento, avesse voluto firmare con il *faciebat*, egli lo avrebbe senza dubbio scritto per intero o almeno vi avrebbe accennato ad esempio trasformando la lettera acronima in



Sempre mentre si trovano in Piazza San Marco, il *Venetiano* fa notare infine al *Forestiero* l'ultima firma di cui si parla nel *Dialogo*, la quale si trova incisa sulla trabeazione della *Porta della Carta*, eseguita da Bartolomeo Bon tra il 1439 e il 1443:

Venetiano: Volgete l'occhio al Palazzo, non è egli notevole, di grandezza, e di marmi? Non vi par quella sua porta piena di belle, & honorate figure dalla cima fino al fondo? Le quali cose sono degne di essere minutissimamente considerate ad una ad una.

Forestiero: Io non veggio se non bellezze per tutto, & vi vo dire, che quella maniera di quelle figure non è punto Lombarda, ma hà del buono. Et voi forse non sapete, chi sia lo Scultore.

Venetiano: Il nome è noto, ma la Patria è incognita, percioche sopra alla porta son queste parole: *Opus Bartolomei*, quasi che non vi fosse in quei tempi altro Bartolomeo che lui.

Forsetiero: Costui doveva essere il primo allora, & per il suo semplice nome veniva conosciuto, come anche hoggi è conosciuto quest'altro Michel'agnolo.<sup>91</sup>

Per quest'ultima considerazione il *Forestiero* avrebbe potuto citare anche Tiziano (il quale viene dai due interlocutori elogiato in alcune pagine precedenti<sup>92</sup>), ma evidentemente gli si preferisce Michelangelo perché è (soprattutto) uno scultore. A proposito di questa firma il *Venetiano* sottolinea in essa la mancanza di un riferimento alla patria e indirettamente anche di un cognome; tuttavia Sansovino pare ben sapere quale era quest'ultimo, dato che nella *Venetia* egli informa che la Porta «fu opera di Bartolomeo Bono»<sup>93</sup>. Questo cognome viene ad ogni modo suggerito nel passo precedente, dove il *Forestiero* dice che la decorazione della *Porta* «non è punto Lombarda [ovvero non è opera dei Lombardo?], ma hà del buono»<sup>94</sup>.

## 2.6. *Gabriele Paleotti*: Discorso intorno alle immagini sacre et profane [1582]

Il *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* scritto dal cardinale Gabriele Paleotti e stampato a Bologna per i tipi di Alessandro Benacci nel 1582, dice nel frontespizio di essere indirizzato «Al popolo della Città & Diocesi sua»<sup>95</sup>; Paleotti avverte infatti che non è sua intenzione «prescrivere legge a gli altri luoghi; così non intende manco tassare i costumi loro, ò fare il censore delle

---

sillaba. Casi del genere verranno evidenziati *infra*, § II. 1.1., n. 19 e § V. 1.3.; 2.2.

91 *Delle cose...*, *cit.*, 1587, pp. 63, 64.

92 *Ivi*, p. 50.

93 *Venetia...*, *cit.*, 1581, p. 118v.

94 Sull'identità di Bartolomeo, conosciuto attraverso il solo nome, ha ragionato anche Giannantonio Moschini arrivando ad ipotizzare che “Buono” non fosse un vero e proprio cognome, ma un appellativo con cui l'architetto era etichettato (cfr. *La architettura in Venezia*, 1836, pp. 31, 32). sulla questione cfr. anche Leopoldo Cicognara, *Storia...*, *cit.*, 1823, vol. IV, pp. 360, 361. Per questa firma cfr. *infra*, § V. 4.2.1.

95 Ho consultato il testo nella sua ristampa anastatica del 1990.

usanze»<sup>96</sup>. Questo trattato (che ha comunque dei precedenti in testi come quello scritto da Giovanni Andrea Gilio sugli *Errori e gli abusi de' pittori* del 1564 oppure nelle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo del 1577), ebbe tuttavia un'eco talmente ampio che finì per estendere la sua influenza in tutti i luoghi sui quali calò l'ombra della Controriforma: il *Discorso* si proponeva infatti «di provvedere quanto si può a gli abusi delle immagini, secondo il decreto del Sacro Concilio di Tridentino»<sup>97</sup>; pieno di citazioni dotte (e volutamente non tradotte), il testo era indirizzato soprattutto a coloro che le immagini «le comandano» piuttosto che a quegli artefici che, si crede ingenuamente, le eseguono seguendo «la loro [*dei committenti*] volontà»<sup>98</sup>; tuttavia, la scelta del volgare come lingua di comunicazione, viene indicata come la via attuata per la comprensione delle indicazioni anche da parte degli artisti. Le raccomandazioni di Paleotti agli artisti, o meglio alla decenza dei prodotti dell'arte, non riguardano solo immagini di genere religioso; infatti, ancora negli *Avvertimenti* egli sottolinea che, «Se bene la principale intentione nostra è stata di provvedere a gli abusi delle immagini sacre, non si è però tralasciata quella delle immagini profane, come annessa a quella, et piena anch'essa di gravi abusi»<sup>99</sup>.

Nel *libro secondo* del Trattato, il capitolo XXIX viene dedicato alle *pitture imperfette*, con le quali si designano ad esempio le figure di santi che mancano dei loro attributi identificativi, quali, ad esempio, sono le frecce per San Sebastiano. Paoletti però non si lascia sfuggire l'occasione per dimostrare la conoscenza di un'altra forma di imperfezione in pittura che è quella dettata dall'umile consapevolezza del pittore di fronte al suo lavoro: cita allora il mitico Apelle che «nelle sue pitture aggiungeva le parole, *Apelles faciebat*»<sup>100</sup>.

Per un discorso di firme, i capitoli più interessanti sono il XXXIX e il L. Il primo porta il seguente titolo: *Perché ne i libri spirituali ponendosi i nomi de gli autori, nelle pitture sacre non convenghino l'arme delle famiglie. Et si risponde ad alcune altre dubitationi intorno a queste arme nelle cose sacre*. Questo capitolo arriva dopo che nel precedente si era già spiegato «Che le arme delle famiglie non convengono nelle chiese» (XXXVIII). I concetti fondamentali della prima parte del questo trentanovesimo capitolo possono essere riassunti nelle seguenti raccomandazioni<sup>101</sup>:

---

96 *Ivi*, *Alcuni avvertimenti a chi leggerà il presente testo*.

97 *Ib.*

98 *Ib.*

99 *Ib.*

100 *Ivi*, II, XXIX, p. 188v. Il *pendenti titolo* di Apelle, che a detta di Plinio nasce per dare un fine provvisorio all'opera, aspettando il giudizio del pubblico, verrà ricordato infine anche nell'ultimo capitolo del *Discorso* e significativamente proprio come nota finale (*ivi*, II, LII, p. 280r),

101 La si riporta per intero, per un'eventuale esigenza di riscontro: «Alle cose dette di sopra restano alcune obbiettoni non picciole, che ricercano particolare considerazione. Impero che, se è lecito a ciascuno che componga e stampi un libro, ancor che di cose sacre e teologali, di mettervi il nome suo, anzi, secondo l'Indice romano, oggi è necessario che vi sia posto, se ha da essere publicato; perché non parimente nelle pitture, che sono libri per lo popolo, come spesse volte si è detto, non dovrà essere conceduto che vi si affiga l'arma, la quale serve per nome dell'autore? E se uno, dopo avere fabricata una chiesa o ornato una capella, può dire senza peccato: questa chiesa o capella è stata fatta da me; perché non lo può parimente scrivere? E se lo può scrivere mettendovi il nome suo, perché non lo può

- Che la presenza del nome dell'autore in un'opera indica il conscio prestigio suo e del manufatto come prodotto, con il rischio (spesso raggiunto) che l'operazione porti ad una superba (e quindi deplorable) ostentazione di sé stessi più che del soggetto trattato.
- Che il nome dell'autore in un testo d'argomento religioso a scopo divulgativo è consentito, mentre quello in una pittura, in una scultura e in un'architettura di analogo tema invece no: questo perché il valore dello scritto deve essere dettato (e per certi versi anticipato e avvalorato) dal nome del suo autore, mentre l'importanza di una pittura religiosa deve essere data non dal prestigio del suo autore, ma dal suo intrinseco contenuto; la firma nell'opera d'arte non porta quindi alcun utile in più allo scopo per il quale l'opera si è fatta. Il nome dell'artista (così come quello del committente al quale in questo contesto lo si associa e si dà uguale peso) sono presenze superflue nell'opera essendo che «l'opera da se stessa si manifesta senz'arma»<sup>102</sup>.

Non solo dipingere il proprio nome sull'opera comporta il rischio di cadere nell'*errore*, ma anche scrivere, ad esempio un trattato, dove si parli (ovviamente ritenendole degne di elogio) delle opere fatte. Questo però è considerato meno compromettente perché questi scritti possono essere confinati con raziocinio nella sfera privata, cosa che invece non è possibile per quelle opere che, da principio, sono destinate ad essere pubbliche<sup>103</sup>. Il concetto è riassunto nel precetto che «chi dona una cosa,

---

significare ancora, affigendovi la sua arma? essendo che la scrittura conterrà il nome, cognome e tutta l'istoria dell'opera fatta, et l'arma significherà solamente di che famiglia fu l'autore di essa. Per rispondere a questi motivi, si ha da considerare il fine perché si fanno i libri et il fine delle pitture. I libri ordinariamente si compongono non per servizio dell'autore, ma per altri, cioè per insegnare: il che si fa in due modi, o con ragione, o con autorità. Serve adunque il nome del compositore per autorità, essendo che sera ricevuto dal popolo con molto maggior credito una cosa scritta da una persona di riputazione, che scritta da un altro; e molte cose, per non sapersi l'autore, non si prezzano, che, quando si sapesse, cresceriano di credito e seriano tenute in stima: come i iuresconsulti fanno, che sottoscrivono i loro consigli, pero che, senza quel testimonio, havriano poca autorità. Ma perché spesso gli uomini pervertiscono questo fine, e dove, scrivendosi i libri, si deve avere mira principale agli altri, essi, riflettendo tutto questo fine verso di se, hanno per principale intento la propria eccellenza e manifestazione di se stessi; di qui e che quei che anticamente scrissero *de contemnenda gloria* ponendovi il loro nome, possono essere escusati se lo fecero per dare maggiore autorità al libro, e possono essere ripresi se, scrivendo del dispregio della gloria, pensarono d'immortalare se stessi. Ma il fine delle pitture, di che noi ragioniamo, è molto diverso, perché, essendo esse sacre e poste nelle chiese per istruire e muovere il popolo alla devozione, esse non ricevono l'autorità e persuasione sua estrinsecamente da alcuno, ma dal misterio sacro che in esse si rappresenta; talmente che lo accompagnare con quelle l'arma della famiglia non porta, quanto alla pittura, utile alcuno al popolo, ma solo ha rispetto allo autore et ad un certo modo di magnificare l'opera di quello. E quando il pittore vi aggiungesse anch'egli il nome o insegna sua, non gioveria ciò in accrescere la religione, ma solo potria dare qualche più credito al disegno, se fosse di persona celebre e segnalata; il che è cosa diversa da quello che noi pretendiamo. L'altra opposizione è stata che, se è lecito ad uno il dire d'aver fatto una capella, può anco metterlo in iscritto et esprimerlo con la pittura. Al che rispondiamo, che anco nella voce e nella scrittura giudichiamo noi essere necessaria molta considerazione, per fuggire il vizio della iattanza, dovendo essere gli uomini molto parchi in parlare di sé stessi e delle cose sue, fuor che dove l'ufficio della persona o debito di giustizia e di carità gli astringe. Altrimenti il raccontare alle persone, senza proposito, di avere fabricato la capella, o fondato la tal chiesa, seria un suonar la tromba e mettere in mostra la supellettile di casa sua, che facilmente li potrà esser rubata dal ladro della vanità»

<sup>102</sup>*Ivi*, p. 268r.

<sup>103</sup>*Ivi*, p. 267r: «Il porre anco queste cose in iscrittura corre il medesimo pericolo, e tanto maggiore, quanto che la scrittura, come cosa pubblica e permanente, sta esposta a tutti e vien notata da' giudicii più rigorosamente. Ma, oltre di questo, l'esempio opposto non è simile, perché le voci che parliamo e scritture che componiamo sono cose private, che dipendono dalla volontà di ciascuno e si compongono, si mutano, si revocano come piace a noi. Ma le

aliena da se totalmente il [suo] dominio»<sup>104</sup>.

Queste opinioni si trovano quindi agli antipodi rispetto a quelle ad esempio espresse da Filarete nel suo *Trattato di Architettura* nel secolo precedente, dove egli afferma in più occasioni la consigliata presenza dell'aggiunta alle opere «di certe lettere, le quali contenevano il tempo che erano fatte e il nome suo del Signore [ovvero del committente] e del figliuolo, e anche il mio»<sup>105</sup>.

Il capitolo XXXIX del *Discorso* si conclude anticipando gli argomenti che verranno trattati nel successivo: «pare che premano alcuni, dicendo che vedendosi quell'arma nella pianeta ò altare, si muove il cuore di chi la riguarda, ad imitarlo in atto così virtuoso & ancor a pregar Dio per lui»<sup>106</sup>. Il capitolo L cerca di capire infatti i motivi per i quali l'artista aggiunge all'opera il proprio nome e l'arma e infine di ragionare (il che è innovativo) sul modo in cui il pubblico potrà percepirle<sup>107</sup>. Premettendo che l'aggiunta di questi intimi dettagli deve essere allontanata dagli autori delle opere come dal baratro di un precipizio (dove la caduta in esso è metafora della caduta nell'errore e quindi nell'eresia)<sup>108</sup>, Paleotti concede che le migliori intenzioni possono muovere il committente ad ordinarne o a consentirne la presenza: esse possono infatti voler simbolicamente manifestare la devozione verso un determinato santo allo scopo di invitare l'osservatore ad agire allo stesso modo, oppure di pregare Dio per l'anima degli artefici<sup>109</sup>. Tuttavia «si ha grandemente da dubitare, che con tutta la buona intentione de lo autore, vedendosi queste insegne poste nelle cose sacre, [gli osservatori] riteneranno facilmente la sua propria natura, che si come si suole nelle cose profane, così in queste habbia voluto l'autore far celebrare la sua mercantia»<sup>110</sup>.

Il *Discorso* chiude la rassegna dei testi che hanno citato o discusso della firma nel corso del XVI secolo. Gli insistiti suggerimenti a calibrare la presenza nei dipinti dei nomi degli autori, devono aver dato il colpo finale e mortale al motivo della firma, la quale comunque, già durante la prima metà del Cinquecento, cominciava piano piano a perdere la *verve* delle geniali sperimentazioni e manipolazioni iniziate nel Trecento e sviluppatasi nel successivo centennio.

---

pitture, di che ragionamo, come si dedicano a Dio escono dalla podestà nostra e mutano la sua natura, non si potendo più transferire ad uso privato, poi che già sono sacre, sono nelle chiese, sono per ammaestramento del popolo e servono alla gloria divina. Onde per l'oggetto, misterio, luoco e fine non hanno da regolarsi con la misura dell'altre cose».

104Ivi, p. 267v.

105Filarete, *Trattato di Architettura*[1464, XIII, p. 300], ed. cons. a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, 1972, p. 366.

106G. Paleotti, *Discorso...*, cit., 1582, pp. 268r/v. Qui Paleotti sembra evocare la formula di alcune firme diffuse soprattutto in centro Italia (cfr. ad esempio le firme di Fra Bartolomeo), dove compare la dicitura *orate pro me*.

107Questo il titolo: *Delle arme delle famiglie che si pongono nelle chiese quanto alla intentione dell'autore che ve le affigge: et quanto alla opinione, che possono concepire quelli che le riguardano* (ivi, p. 268v).

108Ivi, pp. 269v, 270r.

109Ivi, pp. 269r/v. Vengono in mente a questo proposito le numerose firme presenti soprattutto in centro Italia, nel primo Cinquecento, dove compare la formula di firma *orate pro pictore* (a proposito di questa formula cfr. alcune osservazioni che si faranno *infra*, § I. 2.6. e § V. 2.2.).

110Ivi, p. 271v.

### I. 3. La critica d'arte e le firme: il XVII secolo.

#### 3.1. *Andrea Vendramin, De Picturis in museis Dni Andreae Vendrameno positis [1627].*

Questo testo manoscritto, oggi conservato presso il British Museum di Londra, è un documento utilissimo per la ricostruzione di una prestigiosa collezione di opere d'arte appartenente a uno dei membri della celebre famiglia Vendramin, Andrea<sup>1</sup>. Vi compaiono i disegni che riproducono i dipinti (la maggior parte dei quali sono scomparsi) realizzati da autori quali Gentile e Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano, Andrea Schiavone<sup>2</sup>.

Alcune di queste riproduzioni sono accompagnate dall'indicazione dell'autore ed è particolare notare come diciture quali «DI ZORZON», piuttosto che «DI TITIANO», a volte siano scritte fuori mentre altre volte stanno dentro la cornice riprodotta, forse ad indicare due diversi tipi di attribuzioni, una fatta nel manoscritto stesso, l'altra invece già presente nel quadro della collezione. In alcuni disegni la preposizione “di” è taciuta e il nome dell'autore viene citato in forma isolata, oppure vi sono anche dei casi in cui al nome si aggiunge la dicitura di prestigio *di sua mano*, come in un *Ritratto di un uomo con la barba* dove nella cornice vi è scritto «TITIANO DI SVA MANO», oppure in un *Ritratto di uomo* dove invece, sempre sulla cornice, è scritto «ZORZON di sua mano»<sup>3</sup>.

*Disegni tratti dal De Picturis... di A. Vendramin.*



- 1 Sarebbe questo Andrea, discendente di uno dei nipoti del celebre Gabriele (cfr. Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Vol. I, 1824, pp. 70, 71, n. 116).
- 2 Per le corrispondenze tra i disegni e le opere ancora esistenti a cui si riferiscono cfr. Tancred Borenius, *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, 1923.
- 3 Un'altra di queste didascalie compare, fuori cornice, in un *Ritratto di uomo* dato a Raffaello dove sotto il disegno si legge «RAFFAEL D'VRBINO PITT.e/ di sua propria mano».

Su tutti questi disegni tre sono particolari per l'esplicita riproduzione di firme *in situ*. Uno di questi rappresenta un *Giovane Uomo*, posto dietro una balaustra dove compare una singolare targhetta con la scritta «ZT·BI», la quale, pur presentando un'originalissima compressione del nome dell'artista, sembra poter sciogliersi con pochi dubbi in Gentile Bellini. Originale è anche la targhetta come supporto, la quale è sicuramente unica tra le firme di Gentile Bellini conosciute.

Più consueto il supporto di firma in un *Ritratto di ragazzo* dove, sulla balaustra in primo piano sta un ampio cartello con la scritta «ZAN/ BELINVS», la quale ovviamente evoca il nome del fratello di Gentile, Giovanni. Pur se il supporto in cartello è tipico, anche in questo caso tale formula è originale nella sua compressione e non esistono casi, tra le firme conosciute del Maestro, in cui egli in effetti abbia espresso il proprio nome per via di una formula come questa. Viene quindi da credere che tali compressioni siano invenzioni dello stesso Andrea Vendramin, il quale, pur non censurando nella copia in disegno la presenza del supporto di firma, si limita ad una considerazione puramente indicativa ed evocativa nei confronti della parte scritta. Un discorso diverso va fatto invece per l'ultima firma, la quale si trova nel disegno di un *Cristo a mezzo busto*, posto all'interno di un'elaborata cornice che indica anche il tema del soggetto, riportando in un supporto d'appendice alla cornice stessa, la scritta «EFFIGIES SALVATORIS». Nel bordo della cornice principale (e significativamente sopra l'altra scritta) si legge invece «IOANNES BELLINVS.» la quale è in questo caso interpretabile come firma originale riportata, e non come semplice attribuzione del collezionista o del compilatore, per via della flessione del nome del pittore in lingua latina, e quindi secondo una modalità espressiva che non si incontra in nessun altro dei disegni del libro.

### 3.2. *Carlo Ridolfi: Le Maraviglie dell'Arte [1648].*

Ancora più di Vasari (e sicuramente di Sansovino), Carlo Ridolfi dimostrò di essere particolarmente attento alle firme dei pittori. Come nelle *Vite*, anche nelle *Maraviglie dell'Arte*, pubblicato a Venezia nel 1648, si segnala la presenza della firma in un'opera indicando che l'autore vi ha *scritto* o *annotato* il proprio *nome*. In molti casi la firma è trascritta e con frequenza essa viene isolata ed evidenziata con un *a capo* nel testo. La notizia data, a dire il vero non sempre trova un esatto riscontro in quelle firme che ancora sono oggi visibili nelle opere di cui si parla; tuttavia, la mancanza di queste coincidenze non deve comunque per forza (e certamente non sempre) essere associata ad un errore di trascrizione, quanto essere la causa del sospetto di una o più manomissioni (dovute al tempo o ad incauti restauri) succedutesi lungo i secoli e che lo stesso Ridolfi denuncia altrove, quando di un autore dice che, «soggiacendo ogni cosa alle revolutioni del tempo & à

capricci humani, non si sono conservate di quella mano più avvantaggiose memorie»<sup>4</sup>.

Un immediato esempio di questo genere di contraddizioni già arriva con la prima delle firme citate nel testo; si tratta dell'iscrizione che Jacobello del Fiore dipinse nel *Trittico della Giustizia*, già nel *Magistrato del Proprio* a Palazzo Ducale, ed oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: mentre Ridolfi rende noto che, nella parte bassa della tavola di sinistra è «annotato il nome dell'Autore in questa forma. 1421.23 Novembrio. Iacobellus de Flore Pinxit.»<sup>5</sup>, la firma che oggi si vede (poco), si trova nel pannello centrale, sopra la testa del leone, alla destra della figura della Giustizia, ed è «IACOBELLVS DE/ FLORE PINXIT 1421»<sup>6</sup>.



Marescalco, Pala dei Santi Cosma e Damiano.



Pala dei Santi Cosma..., part.

Un divario di verbo e di luogo simile a questo si trova ancora, poco dopo nel testo, nella breve biografia che Ridolfi dedica a Giovanni Buonconsiglio Marescalco. Di questo pittore si dice che

In San Cosimo alla Giudecca, fece una singolar tavola con Nostra donna sedente in alto, con Giesù Bambino in braccio, sotto ad una volta lavorata con belli intagli: dalle parti furono li Santi Cosimo, e Damiano in veste Ducale; Benedetto, Tecla, & Erasma [...] e nel sedile della Vergine scrisse. *Ioannes Boncosilius Marescalcus de Vicentia 1497.*<sup>7</sup>

Dell'intera tavola oggi sopravvive solo un frammento della parte sinistra, il quale è anch'esso conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia; nello stesso dettaglio si trova anche la

4 In *Vita di Guariento...*, cit., in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 18.

5 *Ibidem*. Pur ammettendo le leggere varianti di contenuto, è comunque ammissibile che la contraddizione nella segnalata posizione di questa firma sia in realtà dovuta ad una confusione di carattere sintattico.

6 Per questa firma cfr. anche *infra*, § III. 3.1.

7 In *Vita di Guariento...*, in *Le Maraviglie...*, cit. 1648, vol. I, p. 25.

firma del pittore. Benché dunque il vero testo quest'iscrizione<sup>8</sup> presenti alcune varianti rispetto alla trascrizione che ne dà Ridolfi, la differenza di sostanza in questo caso è piuttosto data dalla posizione: infatti, la "letterina" con la firma non si trova sul sedile della Vergine (che fa parte della parte mancante della tavola), ma appuntata sulla veste rossa di San Cosma (o San Damiano). Appuntata per modo di dire, e solo apparentemente, perché ad un'esame attento risulta invece che la firma è parte di un tassello incastonato in un buco fatto nella tavola: è quindi facilmente ipotizzabile che (dopo il 1648) uno sconosciuto manipolatore abbia deliberatamente segato via dal suo luogo originario (il «sedile della Vergine») il tassello con la firma, pensando bene di aggiungerlo a quest'altro frammento affinché ne risulti chiaro l'autore, e ciò nonostante esso non sia un'altisonante "IOANNES BELLINVS". Nel XVIII secolo, un'altra fonte ricorda che «una parte di quella tavola con l'iscrizione, [pare] sia ancora in Venezia»<sup>9</sup>, ma se si tratti della tavola oggi all'Accademia o del frammento con la Vergine e il suo sedile è cosa difficile da dire con certezza.

Altre contraddizioni di tipo verbale tra la firma effettiva e il suo ricordo, ritornano nella *Vita di Gentile Bellini* dove Ridolfi parla dei dipinti che quest'autore fece per la *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, e che oggi sono conservati presso le Gallerie dell'Accademia veneziane: nel *Miracolo della reliquia della Vera Croce in Piazza San Marco*, Ridolfi segnala che «il nome dell'Autore [è] à piedi in questa forma. *Gentilis Bellinus Eques amore incensus Crucis/ M.CCCCLXXXVI.*»<sup>10</sup>, quando invece la firma oggi visibile è «·MCCCCLXXXVI·/ ·GENTILIS BELLINI VENETI EQVITIS·CRVCIS/ AMORE INCENSVS·OPVS·»<sup>11</sup>; allo stesso modo, nel *Miracolo della reliquia della Vera Croce al Ponte di San Lorenzo* nelle *Maraviglie* si dice che il nome dell'artista vi è annotato nel seguente modo: «*Gentilis Bellinus Eques pio sanctissimae Crucis/ affectu lubens fecit. MCCCC.*»<sup>12</sup>, quando invece la firma oggi (ben poco) visibile è «GENTILIS BELLINI VENETI F·/ MCCCC·»<sup>13</sup>.

Altre firme citate da Ridolfi sono invece perdute insieme ai dipinti che le contenevano: così ad esempio, nella *Vita di Giovanni Bellini*, si citano le *Storie di San Girolamo* che il pittore fece per

8 La firma è «1497.adij 22 decebrie/ Ioahes·Bonichosili·Mare/ ·schalchus·dauicenza. p.»

9 A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana...*, cit., 1771, p. 68. Non è chiaro se il frammento sia già quello delle Gallerie, oppure quello perduto con la Madonna col Bambino, dal quale poi è stata tolta la firma. Lo stesso Zanetti pare l'abbia vista intera nel 1733 (cfr. *Descrizione...*, cit., 1733, p. 373).

10 *Vita di Gentile Bellino, pittore e cavaliere*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 43.

11 Per questa firma cfr. *infra*, § II. 1.7.; § IV. 1.5.

12 *Ivi*, p. 44.

13 Le firme verranno segnalate con ulteriori contenuti nel secolo successivo da Antonio Maria Zanetti (ad esempio, per quanto riguarda il telero con la *Processione*, nella *Descrizione...*, cit., del 1733 si dice che in quest'«opera singolare di Gentile Bellino [...] evvi scritto: *Gentilis Bellinus amore incensus crucis 1496*» -p. 294-, mentre nel libro *Della pittura veneziana* del 1771, si dice che il quadro «ha il nome del pittore scritto così: *Gentilis Bellini Veneti Equitis Crucis Amore Incensi Opus . MCCCCLXXXVI* e non già come scrisse il Ridolfi» -p. 58-). A questo proposito di queste firme cfr. le schede riassuntive di S. M. Marconi in *Gallerie dell'Accademia...secoli XIV e XV*, cit., 1955, cat. 15, pagg. 62, 63.



l'omonima Scuola veneziana, e nelle quali egli «v'iscrisse il nome, e l'anno 1464»<sup>14</sup>.

Le trascrizioni, o i ricordi più vaghi di certe firme, Ridolfi le ricava anche da notizie di seconda mano. Succede ad esempio nella *Vita di Andrea Mantegna* dove si dice che

fù Andrea nativo Padovano [...] se prestiamo fede à gli Scrittori delle antichità di Padova, che riferiscono d'una tavola, ch'egli dipinse in S. Soffia, consumata da gli anni ove era scritto. *Andrea Mantinea Patavinus ann. Septm & 10. natus sua manu pinxit 1448. Et un'altra ne lavorò in santa Giustina, all'altare di San Luca, e v'iscrisse altresì il nome suo.*<sup>15</sup>

Entrambe queste firme furono citate da Bernardino Scardeone nel 1560, il quale evidentemente è uno degli «Scrittori delle antichità» cui si riferisce Ridolfi. La *Pala di Santa Sofia* è oggi perduta, mentre il *Polittico dell'altare di San Luca* è conservato a Brera. Di quest'ultima opera Scardeone ci informa che Mantegna «ubi nomen euis artificiose comprehenditur»<sup>16</sup>, ma di tale firma nei secoli successivi si era persa la traccia; si pensò quindi che a suo tempo fosse incisa sulla perduta cornice, fino a quando non è stata individuata all'interno del dipinto da un intervento di restauro compiuto nel 1989<sup>17</sup>. La notizia di Ridolfi è la seconda e ultima testimonianza di questa firma<sup>18</sup>; rimane un dubbio se egli l'abbia vista di persona (e quindi fosse ancora leggibile nel XVII secolo), oppure se anche per quella egli si fosse basato su quanto riportato da Scardeone.

Il valore dato alle firme da parte di Ridolfi è significativo anche dove egli fissa il nome di un autore (poi criticamente stabilizzato in questo senso) appellandosi esclusivamente al modo in cui l'artista decise di segnarsi nelle proprie opere (e quindi dando maggiore importanza al documento/opera piuttosto che a quello archivistico/anagrafico): succede ad esempio a Vittore di Matteo, da lui per la prima volta battezzato *Vittore Belliniano* (traslitterazione della sua firma latina standard “Victor Bellinianus”)<sup>19</sup>, oppure per Vettor Scarpaza<sup>20</sup>, che lui invece chiama *Vittore Carpaccio* (traslitterazione della sua firma latina standard “Victoris Carpatio”)<sup>21</sup>.

14 *Vita di Giovanni Bellino, pittore, cittadino venetiano*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 48

15 *Vita di Andrea Mantegna cavaliere. E d'altri pittori padovani*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, pp. 68, 69.

16 B. Scardeone, *De antiquitate vrbis Patauij, & claris ciuibus Patauinis*, 1560, p. 372.

17 La firma si trova sulla colonna del leggio del santo e dice «O[PVS]/ [A]ND[R]EAE/ [MA]N[T]EGNA». Per la documentazione del restauro cfr. Sandrina Bandiera Bistoletti (a cura di), *Il Polittico di San Luca di A. Mantegna nell'occasione del suo restauro*, 1989.

18 Ignorata in *ivi*.

19 In precedenza questo pittore venne chiamato da Vasari *Vittore Bellini* (cfr. *Vita di Vittore Scarpaccia...*, cit., [1568], ed. 1878, vol. III., p. 649) e da Sansovino *Vittorio Bellino* (cfr. *Venetia...*, cit., 1581, p. 102r). Nel breve paragrafo che Ridolfi dedica a questo pittore tuttavia non viene trascritta o citata alcuna sua firma (cfr. *Vita di Gio. Battista Cima...*, cit. in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 61).

20 Per i nomi di battesimo di questi autori ci si affida alla loro presenza nei documenti d'archivio, tra i quali quello famosissimo della commissione istituita da Giovanni Bellini per il giudizio sugli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, dove entrambi questi artisti sono nominati (ASVe, *Consiglio dei Dieci*, Misti, reg. 31; 1507-1509-, c. 154v.).

21 Di questo pittore Ridolfi trascrive una firma soltanto, quella del telero del *Ciclo di Sant'Orsola* (oggi alle Gallerie dell'Accademia) con *L'incontro e la partenza dei fidanzati* del quale dice: «vi è à piedi scritto. Victoris Carpatij. Veneti opus anno 1495» (*Vita di Vittore Carpaccio pittore e cittadino venetiano*, in *Le Maraviglie...*, cit. 1648, vol. I,

Nelle *Maraviglie*, delle note interessanti sulle firme si trovano nella *Vita di Tiziano*. Ridolfi del pittore ne cita due, entrambe destinate ad accendere delle sostanziose, prolifiche e in parte irrisolte questioni. La prima si trova nelle prime pagine della vita di Tiziano, dove Ridolfi descrive le caratteristiche dei quadri avente per soggetto il *Baccanale degli andrî*, *L'offerta a Venere* (oggi al Prado di Madrid) e l'incontro tra *Bacco e Arianna* (oggi alla National Gallery di Londra), i quali andarono ad arricchire, aggiungendosi al già citato *Festino degli dei* di Bellini<sup>22</sup>, le opere d'arte del Camerino d'alabastro di Alfonso d'Este nel Castello di Ferrara.



Tiziano, *L'offerta a Venere*, part.



Tiziano, *Bacco e Arianna*, part.

Il nome di Tiziano compare in tutte e tre le opere, ma Ridolfi cita solo quello dipinto all'interno del *Baccanale degli andrî*. Nelle *Maraviglie* dunque si legge che tra i personaggi femminili presenti sulla scena

---

p. 29; la firma in realtà è «VICTORIS/ CARPATIO/ VENETI·/ ·OPVS ·/ MCCCC[L]XXXXV·»). Le altre firme del *Ciclo*, pur non riportate nel testo, sono comunque evocate nella conclusione della descrizione del telero finale delle Storie, quello con il *Martirio e il funerale della Santa*, a proposito del quale Ridolfi dice che «evvi scritto il nome, come negli altri, e l'anno 1493» (*ivi*, p. 30). Questa firma è oggi molto rovinata; è dipinta a caratteri d'oro su di una tavola ansata che pende dal pilo portabandiera, a sinistra del quadro, ed è «VICTORIS/ CARPATIO/ VENETI·/ ·OPVS·/ MCCCC[L]XXXXV·»). In precedenza questo pittore venne chiamato *Vittore Scarpaccia* da Vasari (*Vita di Vittore...*, [1568], ed. ed. 1878, vol. III, *passim*) e *Vittorio Scarpaccia* da Sansovino (F. Sansovino, *Venetia...*, *cit.*, 1581, *passim*). A. M. Zanetti, evidentemente ormai assuefatto alla lezione introdotta da Ridolfi, disse del nome invece usato nelle *Le Vite*: «Il Vasari lo chiama *Scarpaccia*, quasi venezianamente» (A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana...*, *cit.*, 1771, p. 33). Gaetano Milanese, nelle note alla vita di *Vittore Scarpaccia* ipotizzò che *Scarpaccia* fosse una corruzione che Vasari aveva originata da *Carpaccio*, suo “vero cognome” (*Vita di Vittore...*, [1568], ed. ed. 1878, vol. III, p. 627). Un'operazione critica simile a quella svolta da Ridolfi per i nomi di Belliniano e Carpaccio è forse possibile individuarla anche in Sansovino che infatti regolarizza in *Marco Basaiti* il nome di questo pittore che Vasari invece chiamò *Bassiti* o *Basarini* (cfr. *Venetia...*, *cit.*, 1581, p. 5r e *Vita di Vittore...*, *cit.*, [1568], ed. 1878, vol. III, pp. 628, 646, 647). Le testimonianze del vero nome del pittore nei documenti si trovano ad esempio riunite in Gustav Ludwig e Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio, la vita e le opere*, 1906, pp. 57, 58. Per l'elaborazione del nome da firma di Carpaccio che sta alla base di questi ragionamenti, cfr. *infra*, § II. 1.8.

22 Cfr. *supra*, *Seconda Introduzione* 4.

ritratta aveva il Pittore una donna da lui amata detta Violante, alludendo al di lei nome con fior di viola, che havevale ritratto in seno, e in picciol breve scritto Titiano.<sup>23</sup>

Il passo suggerisce che Ridolfi dava a questa firma un valore che andava oltre quello di marchio identificativo dell'opera e che egli era dell'idea che Tiziano avesse scelto di mettere il proprio nome accanto a quella donna, non tanto (o non solo) per firmare il quadro di cui è icona, ma soprattutto per una devozione di tipo passionale slegata dal contesto portante e narrativo dell'opera<sup>24</sup>.



Tiziano, *Bacchanale degli andri*.



*Bacchanale degli andri*, part.

Il nome di Tiziano ancora oggi è leggibile nel *Bacchanale* e in effetti lo si trova annotato su di una specie di fazzoletto che spunta (insieme a dei fiori viola) dal *decoltè* di una donna, nel centro basso della scena. La scritta è piccola, in caratteri minuscoli, e in ciò trovano conferma le parole di Ridolfi

23 *Vita di Tiziano Vecellio da Cadore, pittore e cavaliere*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 142. Il mito di *Violante* come “amante Tiziano” ha le sue radici in questo passo; dopodiché, il suo primo sviluppo fiabesco si ritrova nei versi della *Carta del navegar pittoresco* di Marco Boschini dove di questa ragazza si dice che «venne da una palma partorida» (*La carta del navegar pittoresco* [1660, p. 368], ed. cons. 1966, p. 402), cioè che era figlia di Palma il Vecchio (è tuttavia stato dimostrato che Palma non ha mai avuto una figlia con questo nome - cfr. H. E. Wethey, *The paintinga...*, cit, 1969, vol. III, p. 246-).

24 Recentemente Rona Goffen ha letto questa firma come una variante “perversa” («perverse») della tradizione belliniana del *cartellino*: «Titian has replaced wood with a breast -at once declaring his stylistic revolution and his possession of the female, not in literal sense but as a metaphor of his painter's skill. Replacing a hard sustance with soft flesh, Titian illustres later sixteenth-century art criticism *avant la lettre*: the wooden manner of the old school (to paraphrase Vasari) is supplanted by the flesh-and blood vitality of the new. Placing his signature at the model's breast, Titian perhaps implies that the hand that created the lovely andrian caressed her prototype. Artistic self-awareness is combined with masculine self-assertion, recalling the ancient tradition of the artist whose deception of the beautiful woman is tantamount to his possessing her» (*Titian's Women*, 1997, p. 125). Tobias Burg ha tematicamente associato questa firma a quella famosa che si trova in un braccialetto da schiava, indossato dalla cosiddetta *Fornarina* di Palazzo Barberini a Roma, e che recita: «RAPHAEL·VRBINAS» (*Die signature, Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, 2007, p. 359).

che la dice dipinta in «picciol breve».

Purtroppo, in questa storia romantica un elemento stride e crea confusione: è il «No. 201» che segue la scritta «Ticianus F.». Il mistero di questo numero è presto risolto perché “201” è il numero di posto occupato dal *Baccanale degli andrì* in un inventario, redatto nel 1603 da Giovan Battista Agucchi, delle opere della collezione romana del cardinale Pietro Aldobrandini. Lo spostamento dei teleri di Tiziano (e del *Festino degli dei* di Giovanni Bellini) dal Castello estense al Palazzo degli Aldobrandini, avvenne nel 1598, una volta che Ferrara fu sottomessa al dominio pontificio con l'allora papa Clemente VIII (al secolo Ippolito Aldobrandini, zio di Pietro)<sup>25</sup>. La presenza di questo numero nel *Baccanale* rivela che la firma del telero venne integrata, ed anzi del tutto rifatta in quell'occasione: le più recenti analisi scientifiche sul dettaglio sostengono infatti che il numero d'inventario risulta «vergato dalla stessa mano» che ha scritto anche «Ticianus F.»<sup>26</sup>.

Un'analogha manomissione si legge anche nella firma del *L'offerta a Venere* dove il nome di Tiziano si trova di nuovo affiancato dal numero d'inventario della collezione Aldobrandini<sup>27</sup>. Stranamente integra, e apparentemente autografa, è invece la firma «TICIANVS F.» del *Bacco e Arianna*, la quale si trova “incisa” a caratteri epigrafici e non più corsivi, su di una coppa<sup>28</sup>.

Del *Baccanale* di Tiziano vennero eseguite molte copie<sup>29</sup>; una di queste fu dipinta a Roma nel secondo decennio del 1600 da Alessandro Varotari detto Padovanino<sup>30</sup>, un pittore del quale si diceva che «Mai ghe fu chi Tician meglio imitasse!»<sup>31</sup>. La sua copia del *Baccanale* è a tal punto fedele all'originale che, se si guarda nel punto esatto in cui nel dipinto del Prado compare il nome di Tiziano, si scopre che questo lì s'incontra anche nella versione di Padovanino<sup>32</sup>. Questa nobile

25 Per il riepilogo di queste vicende cfr. i documenti raccolti e commentati da Alessandro Ballarin e Maria Lucia Menegatti in A. Ballarin -a cura di-, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, 2007, vol. IV, pp. 529-536.

26 *Ivi*, vol. I, pp. 391, 395; cfr. anche le radiografie del quadro alle figg. 402-405 (vol. V). Harold E. Wethey è dell'opinione che, nonostante la scritta con il nome del pittore negli *andrì* appaia «inexpertly retouched [...] the signature must be authentic», e questo per il fatto che «all three of the pictures from Ferrara have the early signature: TICIANVS F.» (H. E. Wethey, *The paintings of...*, cit., 1969, vol. III, p. 246).

27 La firma è «N.[2]02 ·d' Ticianus». Nella scritta si legge in realtà il numero 102; la questione è stata puntualizzata da H. E. Wethey: «the letters "N.102.d" preceding the signature correspond to the Aldobrandini Inventory of 1603, where the number is 202 (Onofrio, 1964, p. 204). In later cleanings the numerals seem to have been retouched as 102» (H. E. Wethey, *The paintings...*, cit., 1969, vol. III, scheda 13, p. 146). La lettera “D” sta probabilmente per *dominus*, il quale molto spesso si legge sulle intestazioni delle vecchie corrispondenze.

28 Inoltre, anche la firma del *Festino*, seppur venne integrato nella stessa collezione, rimase priva di alcuna integrazione d'ufficio.

29 Cfr. H. E. Wethey, *The paintings...*, cit., 1969, vol. III, scheda 15, p. 152. Tranne quella che ora si andrà a citare, nessuna di queste copie o versioni sembra contenere una firma del pittore o una riproduzione di quella di Tiziano. D'altro canto, non mi è stato possibile controllare dal vero tutte le versioni documentate da Wethey, e considerando che neanche di quella che ora si andrà a citare è mai segnalata la presenza di una scritta, non si può dare per scontato che in realtà questa non si riveli anche nelle altre varianti ad una più prossima analisi delle opere.

30 Padovanino lascia Padova nel 1614 (cfr. Ridolfi, *Vita di Dario Varotari veronese, pittore e architetto*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. II, p. 84) ed è a registrato a Roma nel 1616 (Bertolotti, *Artisti Veneti in Roma*, 1888, p. 57). Marco Boschini informa che Padovanino decide di trasferirsi a Roma proprio per copiare le pitture di Ferrara di Tiziano: «Che corse a Roma, innamorà per fama,/ A far ste copie, quel gran Padoan.» *La carta...*, cit., [1660, p. 173], ed. 1966, p. 198).

31 *La carta...*, cit., 1966, p. 198-

32 Colgo l'occasione di ringraziare Giovanni Valagussa che mi ha gentilmente fornito, per questo studio, la foto del

citazione di fatto rappresenta la più antica trascrizione della firma ricordata commentata in maniera tanto particolare da Ridolfi. Rispetto all'originale, il carattere erotico e sensuale della scritta del quadro secentesco è accentuato dal suo essere più esplicitamente a contatto con il seno della donna. Le lettere sono dipinte in caratteri capitali e la loro fattura è raffinata ed elegante. Il nome di Tiziano in realtà non si legge per intero; solo la prima lettera infatti è ben riconoscibile, mentre per intuire il resto è necessario conoscerne già il suo possibile contenuto. Che Padovanino abbia dedicato a questa firma particolare attenzione ed emozione è evidente quando si scopre che, nelle copie che egli fece de *L'offerta a Venere* e del *Bacco e Arianna*<sup>33</sup> la firma manca<sup>34</sup>. Dato che la firma del telero del Prado è opera di terzi, è probabilmente utile e opportuno ipotizzare per mezzo di questa di Padovanino il suo originario aspetto.



Padovanino, *Baccanale degli andri*, part.



Padovanino, *Baccanale...*, part.

Ridolfi vide allora il telero di Tiziano quando già era la firma era stata alterata: d'altronde egli la dice dipinta «in picciol breve», quando invece quella di Padovanino è formata da caratteri capitali<sup>35</sup>.

particolare del dipinto.

33 Al ciclo aggiunse poi una quarta tela di sua invenzione, il *Trionfo di Teti*, eseguita in armonia iconografia con le altre. Anche questa, come le altre tele, si trova presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Non è firmata.

34 Ma se il fatto che anche Padovanino, come Ridolfi cita la sola firma del *Baccanale* non vorrà forse dire che solo questo tra i tre, contenesse il nome di Tiziano?

35 Forse però si può azzardare un'altra ipotesi. Nelle *Maraviglie* Ridolfi dice che i quadri di Ferrara ancora si trovano presso la collezione Aldobrandini (*Vita di Titiano...*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 178). Bisogna quindi supporre che egli scrisse quest'informazione prima del 1637, data dopo la quale *Baccanale* e *L'offerta* lasciarono Roma per essere spediti in Spagna dove entrarono a far parte della collezione di Filippo IV (il *Bacco e Arianna* restò invece a Roma almeno fino al XVIII secolo per poi finire nel 1826 nella collezione della National Gallery di Londra -cfr. i dati e i riassunti dei vari passaggi sono raccolti in A. Ballarin -a cura di-, *Il camerino...*, cit., 2007, vol. I, pp. 391-395-). Le copie di Padovanino, una volta eseguite, sembra siano andate subito da Roma a Venezia e alla morte del pittore (1639) esse risultano ereditate dal figlio di questi, che aveva nome Dario, come il nonno. Le tele in città erano oltremodo famose durante questo secolo e v'era chi si recava in casa di Dario per ammirarle (cfr. M. Boschini, *La carta...* [1660, p. 173], 1996, p. 198). Lo stesso Ridolfi potrebbe quindi essersene servito per evocare le opere originali di Tiziano, senza per forza avere visto gli originali. Ciò, volendo, spiegherebbe anche la segnalazione della sola firma nel *Baccanale* (come si è detto, l'unica segnata nelle sue copie da Padovanino). Una delle obiezioni che a questa alternativa ricostruzione potrebbe essere mossa è che la firma della tela venne definita da Ridolfi come scritta

La seconda firma di Tiziano che Ridolfi trascrive è forse la più famosa delle sue firme; appartiene ad uno degli ultimi dipinti dell'artista, l'*Annunciazione* di San Salvador. Questo è il passo in cui se ne parla nelle *Maraviglie*:

[Titiano dipinse] due tavole per San Salvatore, l'una dell'Annuntziata, che nell'attitudine dimostra il timore per lo improvviso apparire dell'Angelo, sopra alla quale vola lo Spirito Divini servito da schiera di'Angeli: ma parendo à Padroni, che quella pittura non fosse in riguardo delle altre sue ridotta a perfezione, per fargli raveder l'Autore del loro poco intendimento vi scrisse questa due gemini voci, *Titianus Fecit Fecit*.<sup>36</sup>

Questa singolare firma si trova nella parte bassa e (più o meno) centrale del quadro, sulla faccia frontale di uno dei gradini che conduce alla stanza della Vergine.

La peculiare anadiplosi del verbo indicante la più che perfetta fine dell'opera è giustificata da Ridolfi in un'ulteriore insistenza sul senso dello stesso, in evidente contrapposizione con il diffuso *faciebat*<sup>37</sup> con il quale si evidenziava la premeditata (ed ipotetica) incompletezza dell'opera. L'inconsueta firma dell'*Annunciazione* viene giustificata da Ridolfi come il mezzo attraverso il quale Tiziano spiega ai (e insieme rassicura i) suoi oppositori che, nonostante il suo ultimo stile non definisca le forme in maniera precisa (come ad esempio era solito invece fare in una fase precedente della sua carriera), quell'opera è effettivamente conclusa.

La particolarità di questa firma, anzi della sua notizia tramandata Ridolfi, nello stesso XVII secolo venne citata da Carlo Dati nelle sue *Vite de' pittori antichi* per un paragone con «le tavole nelle quali Apelle si compiacque di porre il FECE»<sup>38</sup>:

non lascierò [*taciuto*] che il gran Tiziano, nel lavorare la tavola della Beatissima Vergine

---

in «in picciol breve» e quindi in contrasto con i caratteri capitali invece presenti nella copia; tale disaccordo viene però risolto dal fatto che anche in un'altra parte delle *Maraviglie* egli definisce «in picciol breve» una firma (autografa) in caratteri lapidari: si tratta di quella contenuta in una *strisciolina* dipinta in un *Leone marciano* di Palazzo Ducale dove (abrasioni permettendo) si legge «DONATVS VENETVS· DER[? 14] 59» (così il ricordo di questa firma: «[Donato Veneziano] nel Magistrato dell'Avogaria sopra il Tribunale fece il Leone alato, simbolo di S. Marco [...] Et il nome del Pittore scritto in picciol Breve, e l'anno 1459» -in *Vita di Guariento...*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 20-). Con il termine in «in picciol breve» forse Ridolfi allora intende non in “lettere minuscole”, ma “in disparte”. Questa ricostruzione potrà apparire un po' azzardata; essa è stata lanciata soprattutto con lo scopo di mettere in luce, a proposito di questa firma, l'esistenza di un articolato ginepraio di informazioni frammentarie e mai sbrogiate (e nemmeno adesso) in maniera esaustiva. Si ammette che, altri fatti che remano contro la ricostruzione che qui si è tentata, sono: 1. Ridolfi accenna solo velocemente all'opera del *virtuosissimo* Padovanino nella vita del padre, Dario Varotari (*Le Maraviglie...*, 1648, cit., vol. II, pp. 79-84); Padovanino è nominato solo a conclusione del capitolo e non cita i dipinti in copia da Tiziano. 2. Già nel 1568 Vasari, a proposito del solo *Baccanale* aveva detto che «in questo quadro scrisse Tiziano il suo nome» (*Descrizione delle opere di Tiziano...* [1568], ed. 1881, vol. VII, p. 434); è pur vero che Vasari tuttavia tace non solo la firma, ma l'intero quadro di *Bacco e Arianna*.

36 *Vita di Titiano...*, in *Le Maraviglie...*, 1648, cit., vol. I, p. 185.

37 Per uso del *faciebat* in Tiziano cfr. *infra*, § II. 1.3.

38 C. Dati, *Vite...*, cit., ed. 1806, pp. 292, 293.

Annunziata per S. Salvatore di Venezia, accorgendosi che chi gli aveva dato l'ordine non era soddisfatto della perfezione dell'opera, per chiarirlo e confonderlo vi scrisse: *Titianus fecit, fecit*. Cav. Ridolfi. Parte I. a185<sup>39</sup>

L'aneddoto ebbe delle migrazioni e delle evoluzioni tra le pagine della successiva critica artistica, dove da alcuni, l'insistenza del *fecit*, fu deliberatamente interpretata come il frutto di una «senile indignazione»<sup>40</sup>; altri hanno invece aggiunto infondati dettagli storici alla faccenda, o addirittura l'hanno usata come metafora:

[Nel XIX secolo] Il Governo di Napoli molto promettea, molto concedea, ma alle proposte dei siciliani ora in un modo, ora in un altro restringendo, limitando rispondea. Senonché Ruggiero Settimo e quei che erano con lui sempre saldi contro le arti del governo nelle cose dimandate in prima persistevano. Facevano di faccia alle proposte del governo quello che dicono aver fatto Tiziano, allorché dipinta l'Annunziata venegli mandato indietro il quadro, perché come negletto lo correggesse, lo forbisse, al che Tiziano rispose con nobile sdegno scrivendo sulla tela *Titianus fecit, fecit*, e rimandola indietro.<sup>41</sup>

Nel 1754, si registrava un'interessante e deliberato sviluppo dell'aneddoto inaugurato da Ridolfi. Chi lo racconta è Giovanni Gaetano Bottari in un'appendice all'analisi delle *Sculture e pitture sacre della Roma Sotterranea*<sup>42</sup>. Bottari ricorda in questo brano l'usanza che già in antichità avevano gli artisti di includere il proprio nome nelle opere; a questo proposito cita l'ormai celebre *Epistola* della *Naturalis Historia* e la firma dello *Zeus* di Fidria dove egli «volendo porre il suo nome, e parendogli che l'apporvelo in persona sua fosse troppa sfacciata vanità, lo pose in bocca a Giove medesimo»<sup>43</sup>. Di seguito a questa discutibile interpretazione (che piuttosto vale al contrario), Bottari aggiunge:

Il Buonarroti fu più modesto, che scrisse solamente sulla Pietà, che è nel Vaticano, il suo nome, e ciò dopo averla messa al pubblico, perché sentì attribuirlo a uno scultore meschino. Raffaello, cioè l'Apelle de' nostri tempi, non lo appose, se non a un quadro di mezza figura, se pure è suo lo scritto, o se è sua l'opera. Tiziano fece lo stesso, ma più bizzarramente, poiché, non essendo mai solito di mettere il nome nelle sue pitture, il mise a una, che gli fu rigettata, come malfatta, e non buona, e invece di farvi: TITIANVS FACIEBAT, vi scrisse: TITIANVS

39 *Ivi*, p. 293. Come si nota, Dati cita Ridolfi, e non l'analisi diretta del dipinto, come fonte per quest'informazione.

Così faranno anche altri citatori della firma come ad esempio Giovanni Rosini (*Storia della pittura italiana*, 1837, pp. 31, 60).

40 Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1796], ed. 1809, vol. III, p. 112.

41 Elpidio Micciarelli, introduzione a *Ruggiero Settimo e la Sicilia*, 1848, p. XVIII.

42 Giovanni Gaetano Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma*, 1754, vol. III, p. 234

43 *Ib.*

FECIT, FECIT, FECIT, mostrando con questo, che non solo egli stimava, che quella pittura fosse già condotta a perfezione, ma a una perfezione tale, che egli non si sapeva immaginare, che cosa si potesse mai aggiungere: *Quo apparuit summam artis securitatem auctori placuisse*, si può con l'istesso Plinio dire più fondatamente di questa ripetizione triplicata di Tiziano.<sup>44</sup>

Come per Raffaello, Bottari cade qui in errore nel sostenere che quella dell'*Annunciazione* sia l'unica firma mai siglata da Tiziano. La puntualizzazione interessante di questo brano è comunque l'esagerata insistenza sul *fecit*, il quale viene detto addirittura triplice. La giustificazione di ciò traspare nella stessa pagina quando, le tre sole firme con il FECIT di cui parla Plinio nell'*Epistola*, vengono associate direttamente all'opera di Apelle<sup>45</sup>: la firma dell'*Annunciazione* viene quindi interpretata come una riassuntiva citazione di quelle.



Tiziano, *Annunciazione*.



*Annunciazione, part.*



*Annunciazione, part. (radiografia)*

La sfumatura della genesi della firma per ripicca accomuna questi racconti, ma decade in una versione del racconto raccontata nel 1772 da Giovanni Battista Albrizzi, dove emerge che la firma venne da Tiziano apposta di sua incondizionata e spontanea volontà:

Un'altra Tavola di Tiziano coll'Annunciata è sopra un'altro Altare; ed è la famosa che fu

<sup>44</sup> *Ib.* Il passo continua e si sostiene che «Veramente il nostro pittore non aveva motivo d'appor qui il suo nome perché l'opera fosse [considerata] dell'ultima eccellenza» (*ib.*). Si sarà riconosciuto che la firma della *Pietà* di Michelangelo richiama l'aneddoto raccontato da Vasari nell'edizione giuntina de le *Vite*. La firma di Raffaello evocata invece è quella che si trova nella cosiddetta *Fornarina* di Palazzo Barberini a Roma.

<sup>45</sup> *Ib.*



intagliata in rame da Cornelio Corte, e che Tiziano stesso credette essere opera così perfetta, che appié di essa vi scrisse: *Titianus fecit, fecit*<sup>46</sup>.

Nel 1832, il Conte Alessandro Maggiori segnala una firma del pittore Filippo Bellino, nativo di Urbino e attivo nella seconda metà del secolo XVI secolo, il quale avrebbe fatto proprio la formula di firma usata da Tiziano nella sua *Annunciazione*:

Prima di passar oltre parne curioso da osservare, non essere stato solo Tiziano a porre come si disse, parlando del suo quadro colla *Nunziata*, ma quanto avvenne a lui o altro simile, essendo verisimilmente occorso anche al Bellini urbinato, per un suo quadro in S. Severo fuori Jesi, egli pure a imitazione ivi di quel grand'uomo (ma non affatto senza bisogno in tal opera) *Philippus Bellinus urbina fecit, fecit*.<sup>47</sup>

A quanto pare anche Sebastiano del Piombo s'ispirò alla firma della tela di San Salvador per una propria, siglata in un dipinto fatto a Roma per conto della famiglia Chigi. Questa firma, e questo possibile riferimento, viene citato da Pietro Biagi in un saggio datato 1827 che egli dedica a Sebastiano. Il brano contiene anche una nuova (e fin'ora, a quanto pare, inascoltata) precisazione sulla firma di Tiziano che si rivelerà fondata, anzi addirittura profetica:

Sebastiano talmente rimase soddisfatto di cotesto suo insigne dipinto, che volendo tramandare à posterì la prova ch'era parto de' suoi pennelli non solo, ma che inoltre tenevalo per lavoro al tutto perfetto, vi scrisse sopra *anno millesimo quingentesimo trigesimo fecit Sebastianus*, e vi aggiunse poscia *fecit pro Augustino Chigi*. Questo scrivere due volte nell'istessa epigrafe il tempo perfetto del verbo fare, ci richiama alla memoria l'aneddoto della tavola dell'Annunciata di Tiziano, il quale persuaso che nulla affatto mancasse a quel suo dipinto, malgrado le critiche di certi scioli protervi, cancellò sdegnato il tempo imperfetto del verbo fare, cioè il *faciebat* che aveavi apposto prima per modestia, e invece scrissevi impaziente *fecit fecit*.<sup>48</sup>

---

46 Giovanni Battista Albrizzi, *Forestiero Illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine*, 1772, p. 88.

47 Alessandro Maggiori, *Dell'itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità d'ogni specie*, 1832, vol. I, p. 103. Purtroppo, non sono riuscito a capire di che dipinto si tratti.

48 Pietro Biagi, *Sopra la vita e i dipinti di Fra Sebastiano Luciani soprannominato Del Piombo*, in *Esercitazioni scientifiche e letterarie dell'Ateneo Veneto*, 1827, T. I, p. 225. Non sono riuscito a capire di che opera si tratti. Apparentemente è citata dal solo Biagi. C'è da dire che in caso veramente esistesse, si tratterebbe di una firma anomala per Sebastiano del Piombo che, a quanto risulta, sempre ha firmato coniugando il verbo *facio* all'imperfetto. Giovanni Morelli ricorda un dipinto dell'Alte Pinakothek con soggetto i santi Nicola, Filippo e Giovanni Battista con una firma molto simile: «F. SEBASTIAN F. PER AGOSTINO CHIGI», sottolineando però che «the whole inscription is evidently spurious, for Agostino Chigi died in 1520, and the painting point to Rocco Marconi [...] The authorities of the gallery have now accepted it as a work of Rocco Marconi» (*Italian Painters, The galleries of Munich and Dresden*, 1893, p. 70).

L'inedita precisazione contenuta in questo brano è che sotto il doppio *fecit* ci sia un *faciebat* che Tiziano avrebbe *cancellato* perché poneva troppo in accento lo stile non finito (ed evidentemente non compreso appieno dai contemporanei) che caratterizza questa sua pittura. L'affermazione di Biagi sembra sviluppare il passo di Bottari, il quale già aveva detto che il *fecit fecit (fecit)*, era stato scelto da Tiziano al posto del “solito” *faciebat*. La cosa curiosa è che, dopo tante varianti aneddotiche sulla storia della firma dell'*Annunciazione*, la considerazione di Biagi trova invece un riscontro oggettivo a posteriori perché in effetti, sotto la scritta «TITIANVS FECIT FECIT», è stata trovata una precedente sottoscrizione che dice «TITIANVS FACIEBAT», la quale all'evidenza non venne letteralmente cancellata, bensì coperta con del colore destinato a far da sfondo alla nuova firma.

La presenza di una scritta sottostante è intuibile ad occhio nudo, ma solo avvicinandosi di molto alla tela; l'immagine effettiva della firma coperta verrà rivelata solo nelle analisi spettrografiche pubblicate nel 1990<sup>49</sup>. Biagi deve aver quindi tratto le sue conclusioni da un esame in dettaglio del dipinto nella sua sede a San Salvador, oppure grazie ad una fortuita intuizione. Se le cose siano poi andate come lui racconta, ovvero che sia stato Tiziano stesso a cambiar formula di firma per accompagnare la giusta lettura del quadro, è cosa difficile a dirsi<sup>50</sup>.

All'interno delle *Maraviglie*, la citazione di due firme ancora meritano di essere brevemente ricordate. La prima si trova all'interno della *Vita di Paolo Caliari Veronese*, dove si parla del dipinto con *Il ritorno di Andrea Contarini dopo la disfatta dei genovesi a Chioggia* della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, eseguito dall'artista con l'aiuto della bottega, negli anni '80 del Cinquecento. Ridolfi si lamenta del fatto che non sia possibile con un

breve discorso lodar à pieno si pellegrina Pittura, ma argomentiamo da ciò la perfezione,  
poiché vi si iscrisse il proprio nome (essendo egli in questa parte sempre modesto) per dar ad

49 Giovanna Nepi Scirè, *Recenti restauri a Venezia* in AAVV, *Tiziano*, 1990, pp. 124-126

50 Si potrà ricordare che anche Paolo Veronese per salvare il rifiuto dell'*Ultima Cena* eseguita per i domenicani di San Giovanni e Paolo nel 1573, si era limitato ad apporvi una scritta che dirottava la lettura del soggetto verso il *Convito a Casa di Levi*. Autore della “cancellatura” della prima firma di Tiziano potrebbe essere stato anche quel «poco avveduto Pittore (dicono che questi fosse l'Esengrenio [ovvero Filippo Hesengren])» che Ridolfi accusa d'esser intervenuto sulla tela «per accomodarvi alcuni difetti del Tempo [pregiudicandola] della sua purità» (*Vita di Tiziano...*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 185). Va detta ancora una cosa: vi è un'altra scritta nella tela, posta appena sotto il vaso trasparente con i fiori, che dice «IGNIS ARDENS NON/ COMBVRENS», la quale ha preso il posto dell'analogia «IGNES ARDENS NON CON/BVRES» (individuabile a tratti anche ad occhio nudo) che le analisi spettrografiche mostrano di poco sfalsata (N. Scirè, *Recenti restauri...*, cit., 1990, p. 126). L'operazione è troppo simile alla sovrapposizione del *fecit fecit* al *faciebat* per essere frutto di coincidenza. Direi che lo sconosciuto autore dell'una, è probabilmente anche responsabile dell'altra. Alla luce di queste sovrapposizioni forse bisognerebbe riconsiderare la possibilità che l'iterazione del *fecit* non fosse voluta, ma che solo uno dei *fecit* (quello più vicino al nome di Tiziano) inizialmente fosse andato a sostituire il *faciebat*; poi, poiché questo comunque continuava a scorgersi, se n'è aggiunto un secondo (si noterà infatti che questo secondo *fecit* ha lettere più grandi, che quindi forse rivelano l'intervento di una terza mano). L'aggiunta sequenziale, e originariamente non prevista dei due verbi trova d'accordo Giannantonio Moschini secondo il quale è facile intuire che Tiziano aggiunse il secondo *fecit* «dappoi, giacché vi stà collocato fuori di simmetria» (*Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 546).

intendere ch'ella fù delle opere sue più rare<sup>51</sup>.

La firma si trova in basso a destra, su di una roccia e dice: «PAVLO CALIARI/VERONESE» ed è vero che si tratta di una delle poche sigle dipinte dall'autore. Come si nota, la segnalazione di Ridolfi segue un *topos* sulle firme consolidato in epoca moderna da Vasari, secondo il quale la firma è aggiunta di dovere all'opera particolarmente riuscita, anzi in questo caso l'onore della sua presenza riassume e permette di evitare l'altrimenti lunga *argomentazione* sulla perfezione dell'eseguito.



Paolo Veronese (e aiuti), *Il ritorno di Andrea Contarini*.



*Il ritorno... part.*

Il ricordo di una firma multilingua di Pietro Malombra viene infine documentata da Ridolfi all'interno di un dipinto (perduto) avente per soggetto il *Martirio di Santa Caterina*, il quale fu eseguito per una cappella (?) sul Monte Sinai; in quest'opera

vollero i Padroni [ovvero i committenti], che'egli vi annotasse il nome suo in più lingue, acciò l'autore fosse conosciuto dalle varie Nationi, ch'ivi concorrono<sup>52</sup>.

Tale firma dev'essere da Ridolfi stata tenuta in particolare considerazione perché essa è evocata addirittura nell'*Indice* del testo, la *Tavola delle cose notabili*, alla lettera "N", dove si trova il seguente titoletto: «Nome di Pietro Malombra annotato in più Lingue sotto ad una pittura». Anche in questo esempio la firma sembra conseguenza della creazione del capolavoro; la cosa particolare è che qui si puntualizza che non fu tanto il pittore a volerla, bensì i committenti. L'attestazione di questo tipo di richiesta è decisamente rara e solo un caso tra le firme di scuola veneziana è

<sup>51</sup> *Vita di Paolo Caliari, veronese, pittore*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 319.

<sup>52</sup> *Vita di Pietro Malaombra, pittore, cittadino venetiano*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. II, p. 155.

esplicitamente documentato in questo senso<sup>53</sup>.

### 3.3. Marco Boschini: *La carta del navegar pittoresco* [1660]; *Le Ricche Minere* [1674].

Nonostante Marco Boschini si riveli solo occasionalmente interessato alle firme degli autori da lui citati nei suoi due preziosi e ricchi testi sulla pittura, è possibile trovare nella *Carta del navegar pittoresco* del 1660, uno dei più lunghi elogi ad una firma di scuola veneziana confezionati dalla letteratura d'arte tra Cinque e Seicento. La firma di cui si parla (non ricordata da Ridolfi) è quella dipinta da Jacopo Tintoretto nella tela con *San Marco libera uno schiavo*, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e proveniente dalla Sala Capitolare della *Scuola Grande di San Marco*, nel sestiere di Castello. La formula di questa firma è «IACOMO/ TENTOR/ F»; si trova in una zona piuttosto ombrosa dell'affollata scena. È di color crema ed è dipinta sulla faccia frontale allo spettatore di un masso di pietra squadrato, su cui si appoggiano e gettano le loro ombre alcuni degli spettatori al *Miracolo*.



Tintoretto, *San Marco libera uno schiavo*.



*San Marco...*, part.

*Il dialogo della Carta*, come ci informa il frontespizio della stessa, avviene tra un «Senator deletante, e un profesor de Pitura, noto sotto nome d'Ecelenza e de Compare»<sup>54</sup>. Nel loro quarto itinerario i due interlocutori giungono alla *Scuola di San Marco* e qui discutono di quello che è dato

<sup>53</sup> Cfr. *infra*, § VI. 4.1.

<sup>54</sup> Cfr. il frontespizio de *La Carta...* [1660], ed. 1966, p. 1.

come «El più bel quadro del Tentoreto: falo: digo del Mondo»<sup>55</sup>. *Compare*, evidentemente con la firma del telerò sott'occhio, ne comincia l'elogio elaborando un facile doppio senso sul nome del pittore che sembra proprio suggerito dal contenuto verbale della scritta. Al solito, la firma è vista come segnale di una gloria raggiunta:

[Compare:] Oh Tentoreto, Tentor reto aponto,  
Che con la vera dosa tuto l'ano  
Tenze de chiaro e scuro ogni gran pano!  
Al somo de l'onor certo l'è zonto.<sup>56</sup>

Dopo questa sorta d'introduzione, le rime proseguono parlando del colore con cui la firma è dipinta, il quale, per via del messaggio che lo contiene, è preservato dalle ingiurie del tempo e dall'oblio della morte:

Tentor, che tenze de sì fata sorte,  
Che 'l cremese è da manco del verzin:  
Questo è quel Colorito cremesin,  
Che nol samnirà mai Tempo, né Morte.  
Questo xe quel Cremese, che non puol  
Esser machià da qual se sia defeto.  
Diga chi vuol; maligna ogni indisceto,  
Che lu xe chiaro, e neto, come el Sol.<sup>57</sup>

Nei versi seguenti, viene in maniera sottintesa detto che il colore *cremesin* della firma è risaltato dal rosso scarlatto della veste del soldato che gli sta vicino e che la firma è iconograficamente valorizzata dal sasso che la contiene; viene inoltre ribadito e enfatizzato il suo essere portatrice e segnale di fama ed eternità:

Questo xe el sazo che dà sto Cremese:  
Sti scarlati l'ha tento de valor.  
L'eternità e la Fama, per so onor,  
S'ha fato do manteli ale so spese.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> *Ivi*, [1660, 255], 1996, p. 284.

<sup>56</sup> *Ivi* [1660, 258], 1966, p. 288. Sebbene mai esplicitamente influenzato da una firma come in questo caso, nella *Carta* Boschini gioca spesso sui doppi sensi derivanti dei nomi dei pittori: ad esempio Cima da Conegliano è un pittore *di Cima*, Palma il Vecchio ha la *Palma della gloria*; Jacopo Bassano *basso non è*.

<sup>57</sup> *Ibidem*. Alla lontana il passo evoca quel «burli chi vuole» che si legge nel *Dialogo* di Paolo Pino, quando veniva discusso l'uso della *boletta* (cfr. *supra*, I, 2.2).

<sup>58</sup> *Ivi*, [1660, 259], 1966, p. 288.

Viene ora fatto notare che, nonostante tutto quello che fin'ora si è detto, la firma è anche indice di una certa modestia da parte di Tintoretto, perché posta in una zona d'ombra e quindi individuabile solo ad un *occhio lesto*; ciò viene sfruttato come un espediente per affermare che, la vera luce della firma, non splende per la sua iconografia, ma per il proprio contenuto verbale:

La veda con che termine modesto  
El mete el chiaro Sol del so gran nome  
In quel scuro, che è là, che apena come  
El sia formà se acorze un ochio lesto.<sup>59</sup>

*Compare* conclude così il suo elogio. *Ecelenza* risponde e riconosce che la lettura della firma non è del tutto agevole; ma come l'arrosto che non (pro)fuma può pur essere buono, così un nome che non appare gridando può firmare un capolavoro: in poche parole, i fatti sono quelli che contano e non le chiacchiere! Da tale firma (discreta nell'apparenza, ma gloriosa nel contenuto) dovrebbero imparare coloro che, senza vergogna, imbrattano opere di nessun valore con lettere d'oro prezioso:

[Ecelenza:] No se sa certo quasi cosa el diga.  
Oh rosto senza fumo, ti è pur bon!  
Fati e non zanze xe la conclusion,  
Perché 'l penel xe pena, e carta, e riga.  
Vaga per quei, che in caratteri d'ORO  
Scrive el so nome su certi sp ragazzi  
Che respetive i xe gramazzi,  
E per tal strada aver decoro.<sup>60</sup>

Nelle *Minere* del 1664 (generalmente conosciute attraverso l'edizione del 1674) Boschini ritornerà ad elogiare il telero con il *San Marco*... come il quadro che, «tra le Maraviglie, [è] la meraviglia maggiore». Anche in questo caso è ricordata la firma del pittore, ma qui Boschini si limita a ricordare che «questo [è] uno de' tre quadri [della Scuola] sottoscritti col nome dell'Autore»<sup>61</sup>.

Nella sacrestia della *Chiesa di San Severo*, nel sestiere di Castello, Boschini segnala poi una tavola

---

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ivi* [1660, 259], 1966, pp. 288, 299. L'uso di lettere capitali per la parola *ORO* vuole essere ovviamente una sottolineatura del concetto che qui si esprime, dove il maiuscolo fa le veci, nell'evidenza della parola scritta con questi caratteri, del colore prezioso.

<sup>61</sup> *Le ricche minere...*, cit. [1664], 1674, *Sestier de Castelo*, p. 69. In realtà i dipinti sono quattro, ma Boschini dice poco prima che nella Scuola di San Marco ci sono tre altre *historie* oltre quella del telero con *Ritrovamento del corpo di San Marco* (l'unico dei quadri oggi a Brera, mentre gli altri tre sono alle Gallerie dell'Accademia di Venezia). Si tratta di una svista, oppure Boschini in realtà intendeva che nell'*opera* di Tintoretto esistono solo tre quadri firmati?

con la B. Vergine, & Nostro Signore, & a basso S. Andrea, e San Giorgio. Il nome dell'Autore è segnato così To C. maniera, che imita Gentile Bellino.<sup>62</sup>

Nessuna ipotesi plausibile è possibile per identificare un pittore attivo nel panorama veneziano del tempo partendo da questa misteriosa sigla, anche perché il dipinto stesso è andato perduto. La firma sembra qui indicata quasi come una richiesta d'aiuto per identificare lo sconosciuto seguace di Gentile Bellini. In maniera simile a questa Boschini segnala poi un'iscrizione che tutt'oggi si legge in un telero della Sala del Senato di Palazzo Ducale, «di mano d'un alievo d'Antonio Aliense: il Dolobella», avente per soggetto *Il doge Pasquale Cicogna che adora il Santissimo Sacramento*; Boschini dice che qui «si leggono queste parole. TVTELLA. D. P.»<sup>63</sup>, senza stavolta azzardare l'ipotesi che esse possano indicare il nome del pittore, il quale potrebbe in effetti essere evocato, insieme al verbo *pinxit* dalle lettere acronime finali nella scritta (certo, se non fosse che qui in realtà Boschini ha visto male perché, nella tela la “D” in realtà è una “R”<sup>64</sup>).

Come già fece Ridolfi, Boschini ritorna ad annotare la firma di Carpaccio dell'*Incontro e la partenza dei fidanzati* della Scuola di Sant'Orsola<sup>65</sup> dicendo che «vi è scritto il nome del Carpaccio, con la memoria dell'anno, che fece l'opera, che fù del 1495»<sup>66</sup>. Benché sommaria, quest'informazione ha pur un valore perché conferma l'accoglimento del nome del pittore stabilito da Ridolfi e poi stabilizzatosi in questo senso proprio a partire dalle firme.

L'attenzione ai nomi da parte di Boschini risulta dichiarata nella descrizione dei mosaici della Basilica di San Marco dove decide deliberatamente di trascurare la trattazione delle opere più antiche; in ciò egli si giustifica constatando che «Non v'hà dubbio, che tutta la chiesa, e adrona di Pitture di Mosaico: ma per l'antichità, non ci sono li nomi degli Auttori»<sup>67</sup>. Altre firme invece, pur esistendo, vengono inspiegabilmente ignorate dal nostro: nella Chiesa di San Maffeo (ovvero Matteo) nell'isola di Mazzorbo<sup>68</sup>, Boschini sostiene che

la Tavola dell'Altar maggiore, con san Maffeo, san Pietro, san Bernardo, san Benedetto, san Giovanni Evangelista, con tre Angioletti, che suonano, & una santa Monaca, è della scuola del Vivarini del Murano<sup>69</sup>

---

62 *Ivi*, p. 28.

63 *Ivi*, *sestiere di San Marco*, p. 23.

64 La correzione di questa svista si trova già in Zanetti (*Descrizione...*, *cit.*, 1733, p. 108).

65 Cfr. *supra*, 3.2. n. 21.

66 *Le ricche...*, *cit.*, [1664], 1674, *Sestiere di Castelo*, p. 58.

67 *Ivi*, *Sestiere di San Marco*, p. 9.

68 Poi collezione Italo Brass, oggi in ubicazione a me sconosciuta.

69 *Ivi*, *Sestiere dela Croce*, p. 40.

quando invece nel quadro in questione è bene in evidenza la firma di Giovanni Mansueti che qui tra l'altro si dichiara discepolo di Giovanni Bellini<sup>70</sup>.

Un particolare ricordo delle numerose firme sparse nei dipinti cinquecenteschi di scuola veneziana è incluso poi nella *Breve Istruzione* che introduce l'edizione delle *Minere* edite nel 1674. Dopo aver elogiato i Bellini ed aver concesso un paio di righe al ricordo del «gran Maestro» Carpaccio e al «Pittore di Cima» da Conegliano, Boschini ricorda che

Vi furono poi Marco Basaiti, Benedetto Diana, Giovanni Buoconsigli, Girolamo Santa Croce e li Vivarini da Murano. Tutti questi e altri furono in ordine di tempo e seguirono l'un l'altro le stesse pedate, di modo che difficilmente si fa di essi la distinzione; vero è, che certo l'un da l'altro è più e meno alterato nel suo operare. Quello poi, che molte volte facilita la distinzione, è che usavano tutti quei Pittori in ogni sua opera, o grande, o picciola, registrare il loro nome. Vi è stato il Civetta capriccioso e bizzarro Pittore nell'inventar (oltre le figure) Mostri, Fantasme, Arpie, Chimere, ed infinite stravaganze di forme [...]; di modo che [è] per questo, e perché poneva nelle sue opere una Civetta, facil cosa è il distinguerlo dagli altri.<sup>71</sup>

Il passo deve essere stato letto, aver colpito, e trovato d'accordo, Filippo Baldinucci perché, nel 1681, nella *Lettera* scritta in onore del marchese e senatore Vincenzo Capponi, egli fa una considerazione su di alcuni pittori belliniani che è troppo simile a quella dell'*Istruzione* per essere frutto del caso:

Ma che diremo noi di qual, che avvenne nel secolo dei Bellini di questi sette pittori, Marco Basaiti, Benedetto Diana, Gio. Buonconsigli, Lazzaro Silvestrini, Cristoforo Parnese, Vittore Belliniano, Girolamo Santacroce, ed altri ancora, i quali tutti operarono con sì poca differenza di maniera fra di loro, che difficilmente d'una dall'altra si saria potuta conoscere, se non fosse stata usanza de' medesimi Maestri, seguendo il costume di quell'età, di scrivere in ogn'opera il proprio nome?<sup>72</sup>

---

70 La firma venne considerata per la prima volta da Giannantonio Moschini il quale rimprovera agli scrittori precedenti, e in particolare a Zanetti, di averla sempre ignorata (*Giovanni Bellino e pittori contemporanei*, 1834, p. 68). L'opera è datata intorno al 1510 secondo F. Heinemann (Cfr. *Bellini e i belliniani*, 1960, scheda n,V 196, p. 247). Particolare il fatto che la figura di S. Matteo al centro (riconoscibile anche mediante l'attributo dell'angelo al suo fianco) è stata spesso confusa con altre iconografie, ad esempio Dio Padre (F. Heinemann, *ib.*) e San Marco (Raimond Van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting*, 1935, vol. XVII, p. 193). Pone un punto interrogativo sull'autenticità di questa firma, Gaetano Milanese in una nota alla vita di *Vittore Scarpaccia...* scritta da Vasari ([1568], in *Le Vite*, ed. 1879, vol. IV, p. 649). A proposito della formula di questa firma cfr. *infra*, § II. 1.9.; 1.10.; 3.4.

71 *Breve Istruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Autori Veneziani*, in *Le ricche...*, cit. [1674]; consultabile anche in *La Carta...*, ed. 1966, pp. 707, 708.

72 Filippo Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura*, 1681, p. 10.



Poco più avanti tra l'altro Baldinucci ricorda anche Civetta (al secolo il pittore fiammingo Herri Met De Bles), il quale «oltre all'aver sempre dipinto cose chimeriche e mostruose, fece sempre in ogni suo quadro una civetta»<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 12.



#### I. 4. La critica d'arte e le firme: Il XVIII secolo.

4.1. *Antonio Maria Zanetti*: Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine [1733]; Della pittura veneziana [1771].

A partire dal XVIII secolo, le evocazioni e le trascrizioni delle firme da parte dei testi d'arte si fanno sempre più numerose e precise, diventando in alcuni casi il soggetto di brevi analisi che integrano la descrizione delle opere che le contengono<sup>1</sup>. Questa nuova tendenza è ben rappresentata dai due più famosi libri che il di allora conservatore della biblioteca marciana, Antonio Maria Zanetti, scrisse nel corso degli ultimi decenni di vita della Repubblica veneziana.

Il primo di questi testi è la *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, pubblicata nel 1733, la quale si propone fin dal frontespizio come una «rinovazione delle *Ricche Minere* di Marco Boschini» arricchita da un aggiornamento alle opere d'arte portate a termine dal 1674 al 1733. Già ad un primo sfoglio del testo, le firme risultano facilmente individuabili perché il loro carattere tipografico viene sempre differenziato da un corsivo.

La *Descrizione* è introdotta da un «compendio delle vite, e maniere de' più riguardevoli pittori didotto da quello, ch'il Cavalier Carlo Ridolfi, e Marco Boschini ne scrissero»<sup>2</sup>; qui, dopo aver citato i fratelli Bellini, si ricordano i nomi dei loro allievi Cristoforo Parmense, Vittore Belliniano e il misterioso Bellin Bellino, i quali

fiorirono pure nella scola de' Bellini, ne' tempi predetti, e le loro migliori pitture equivocano con quelle de' maggiori Bellini stessi e qui è da osservarsi dal curioso, che sono tanto consimili queste maniere, che provano difficoltà i professori in distinguerle, la differenza però, che può assegnarsi è, che quasi in tutte le cose sue ponevano questi il loro nome.<sup>3</sup>

Il passo evoca senza dubbio quello scritto da Boschini nella *Breve istruzione delle Minere*, mescolandolo in realtà con quello di Filippo Baldinucci che infatti, nella *Lettera*, aveva aggiunto alla lista dei pittori riconoscibili per firma, proprio i nomi di Cristoforo Parmense e Vittore Belliniano<sup>4</sup>.

---

1 Nei testi fin'ora trattati si sono citate tutte o (nel caso di Vasari o Ridolfi) quasi tutte le firme lì evocate o trascritte. D'ora in avanti ciò non sarà possibile proprio per via del loro numero elevato (e anche perché spesso ripetono quanto hanno già detto le fonti più antiche senza alcuna integrazione, o senza alcuna integrazione degna di nota); ci si soffermerà pertanto su quelle inedite, oppure che sono state oggetto di maggiore od originale studio da parte degli scrittori, o infine che presentano degli specifici motivi d'interesse ritenuti tali dal sottoscritto e comunque a usufrutto del presente lavoro.

2 A. M. Zanetti, *Descrizione...cit.*, 1733, p. 15.

3 *Ivi*, p. 21.

4 Cfr. *supra*, § I.3.3

Dalle stesse *Minere* viene anche ripreso il modo sbrigativo con cui lì si segnalava la firma di Tintoretto contenuta nel *San Marco libera lo schiavo*; come Boschini, anche Zanetti di questo quadro informa il lettore che «è uno de' trè quadri [realizzati per la Scuola grande di San Marco] segnati col nome dell'autore»<sup>5</sup>.

Come promesso, Zanetti ripropone anche alcuni ricordi di firme in maniera analoga a quanto si legge in Ridolfi: ad esempio, del *Ciclo di Sant'Orsola* dipinto da Carpaccio per l'omonima Scuola, si ritorna a citare la sola firma del telero con *L'incontro e la partenza dei fidanzati* dove «v'è scritto: *Victoris Carpatio Veneti opus 1494* [sic]»<sup>6</sup>. Per contro, nel telero con il *Martirio*, Zanetti si limita invece a dire che «evvi notato il nome dell'autore, e l'anno 1495 [sic]»<sup>7</sup>, trascurando l'accento che invece nel 1648 venne dato al fatto che il nome del pittore si legge anche in tutte le altre tele<sup>8</sup>.



Antonio De Saliba, *Copia dell'Annunciata*.



*Copia dell'Annunciata, part.*

Molte segnalazioni e trascrizioni di firma risultano del tutto inedite. Nella descrizione del Sala dell'Anticollegio di Palazzo Ducale ad esempio, Zanetti segnala per la prima volta

una Madonna di maniera antica sotto alla quale sta scritto: *Ma... nus Pinsit*, il nome è ascosto dalla cornice<sup>9</sup>.

Il quadro è senza dubbio la copia dell'*Annunciata* di Antonello da Messina dove oggi più comodamente si legge «ANTONELLVS^MESANIVS^PINSIT»<sup>10</sup>. Nel Settecento, la prima parte di questa iscrizione era quindi nascosta da una strana, ingombrante (e inimmaginabile) cornice, perché

<sup>5</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione...cit.*, 1733, p. 253.

<sup>6</sup> In realtà 1495. *Ivi*, p. 247 (per la nota di Ridolfi cfr. *supra*, § I. 3.2., n. 21).

<sup>7</sup> In realtà 1493. *Ib.*

<sup>8</sup> Cfr. *supra*, § I. 3.2., n. 21.

<sup>9</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione...cit.*, 1733, p. 104.

<sup>10</sup> Per questa firma cfr. *infra*, § II. 1.11. e l'*Appendice* n. 6.

a quanto pare Zanetti attesta che è la parte centrale della scritta, e non il suo taciuto esordio, a contenere il nome proprio del pittore che egli in alcun modo azzarda essere Antonello in persona. Una firma peculiare è segnalata nella descrizione delle opere della *Cappella della Madonna della Pace* della Chiesa di San Giovanni e Paolo dove si trovava

un quadro di Giulio dal Moro col nome dell'autore diviso in due, cioè con la Nascita della Madonna, ed il miracolo di San Giovanni Damasceno.<sup>11</sup>

L'opera, oggi perduta, sembra uno strano dittico con due diverse scene, unite sotto l'unico nome del pittore (che era anche scultore e architetto<sup>12</sup>) originalmente paragrafato nelle due sezioni<sup>13</sup>.

Un'attenzione significativa, e per la maggior parte inedita, Zanetti la dedica alla registrazione dei nomi degli artefici delle «pitture di mosaico» della Basilica di San Marco. La prima segnalazione che egli fa, riguarda la firma del mosaico dell'abside dell'entrata della chiesa con *San Marco in vesti liturgiche*, firmato dai fratelli Zuccato con un'iscrizione a suo tempo già annotata da Sansovino<sup>14</sup>. Subito dopo Zanetti informa che nella mezzaluna dirimpetto a questa vi è una la *Deposizione* di Cristo dove «evvi scritto: *Naturae saxibus* (non *saxis*) *Zuccatorum fratrum ingenio*»<sup>15</sup>. Come si vede, in questa trascrizione lo scrittore rivela un errore ortografico nella parola “*saxibus*”, la quale a suo avviso doveva essere “*saxis*”. Zanetti non commenta ulteriormente la questione e, tra l'altro, non ritorna nemmeno a segnalarela quando gli si presenta l'occasione di citare un'altra firma in formula stavolta corretta, opera degli stessi Zuccato, la quale si legge in un mosaico da loro eseguito nella (oggi distrutta) Chiesa di Santa Maria Nova a Canareggio. Il mosaico (oggi conservato presso il Museo della Basilica marciana)

rappresenta S. Vittore martire con alcuni Religiosi in ginocchio, e nel piedistallo evvi scritto:

---

11 *Descrizione...cit.*, 1733, p. 248.

12 Esclusa questa citata da Zanetti sono invece piuttosto ordinarie le (numerose) firme conosciute di questo scultore veronese del Cinquecento. Egli firma ad esempio un rilievo con un *Adorazione dei magi* che decora la facciata della Chiesa di San Giuseppe di Castello: la firma «IVLIVS MAVRVS VERONENSIS F.» si trova sul bordo del riquadro, nella parte sinistra, la quale è dell'opera la parte più significativa dal punto di vista del soggetto, trovandosi là, o essendovi almeno rivolti, tutti i personaggi che presenziano all'*historia*. Firma la *Fede* della chiesa di San Felice («IVLII MAVRI OPVS»), il *San Giorgio* della facciata esterna della Chiesa di San Giorgio Maggiore («IVLIVS MAVRVS VERONENSIS F.»), un angelo della chiesa di *Santa Maria dei Carmini* («IVLIVS MAVRVS VERONENSIS F.»). Per un'analisi di queste opere cfr. Paola Rossi, *L'eredità del Vittoria nell'opera di Giulio dal Moro*, in Lorenzo Finocchi Ghersi (a cura di), *Alessandro Vittoria e l'arte della Maniera*, 2001, pp. 153-161. Per delle considerazioni sulle firme di quest'artista (su di una in particolare, qui taciuta) cfr. *infra*, § I. 5.4.

13 Caratteristica iconografica inusuale; conosco solo un altro caso che è quello di un dittico firmato da Marco Basaiti (cfr. *infra*, § III. 2.2.). Paragrafatura segnalata, ma inesistente in effetti, quella invece segnalata da Selvatico negli *Adamo ed Eva* di Palazzo Ducale (cfr. *infra*, § I. 5.4.).

14 A. M. Zanetti, *Descrizione...cit.*, 1733, p. 92 (per la notizia di Sansovino cfr. *supra*, § I, 2.5).

15 *Ib.* La trascrizione della firma è puntuale e suggerisce la perplessità dello storico sulla volontaria originalità di quella parola, *saxibus*, proponendole come alternativa l'ablativo plurale *saxis*.

Altre firme degli Zuccato che si trovano all'entrata della Basilica vengono taciute<sup>17</sup>, mentre (con lievissime imprecisioni) se ne citano altre in mosaici con il nome del solo Francesco Zuccato, da lui eseguite nella Sagrestia dove «vicino alla porta dalla parte destra sotto il Profeta Ezechiello, vi è scritto: *Franciscus Zuccatus*»<sup>18</sup>; sempre in questo luogo

sonovi due Santi armati, in quello alla destra è scritto: *Franciscus Zuccatus*, e nell'altro *F. Z.* nel resto di questi archi sonovi apostoli, ed altri Santi, e sotto al primo dalla parte destra verso la porta guardando le finestre v'è scritto *Franciscus Zuccatus*, li cartoni furono della scuola di Tiziano.<sup>19</sup>

Ancora in Sagrestia vengono inoltre segnalate le firme di Marco Luciano Riccio, leggibile nel piedistallo di una *Madonna col Bambino*<sup>20</sup> e quella di un *San Zaccaria* che «PES ALBET *fecit*»<sup>21</sup>. Nella Cappella dei Mascoli, Zanetti segnala che le «istorie della Vergine, e varie architetture è della scuola de' Vivarini, ed evvi scritto *Michael Zambono Venetus et c.*»<sup>22</sup>. Questa scritta che si trova nella *Presentazione al tempio di Maria*, è in realtà priva di quel «& c.» con il quale probabilmente gli voleva segnalare l'aiuto di collaboratori, ed è invece completata da un *fecit* che misteriosamente si ritrova isolato anche nella scena della *Dormitio Virginis*<sup>23</sup>.

A conclusione della panoramica sui mosaici marciani, Zanetti informa il lettore che

tutti gl'altri mosaici, che non sono qui posti [ovvero citati nel testo] sono assai antichi, e mancano le memorie, e abbenche qualche volta trovinsi li nomi, non si veggono però li cognomi, come a dire al di fuori della Chiesa verso il Broglio in due nicchie sonovi due apostoli dai lati, de' quali è scritto in caratteri gotici, *Paulus fecit, Petrus fecit & c.*<sup>24</sup>

Nel libro sulla *Pittura veneziana* pubblicato nel 1771, Zanetti ritorna a parlare dei mosaici marciani citando (o trascurando) alcune firme già segnalate nel 1733<sup>25</sup>, ed aggiungendo anche nuove

16 *Ivi*, p. 380.

17 Nell'intradosso ad esempio compaiono due acronimi: «V·Z·F·» (*Valerio Zuccato fecit*) e «F·Z·F·» (*fratres Zucati fecerunt*).

18 *Ivi*, p. 99. Questa firma ad esempio è in realtà «FRANCISC[s]/ ZUCH. F.».

19 *Ivi*, p. 98.

20 «[Nella sagrestia] sonovi tre archi in quello di mezzo evvi la B. V. sedente col puttino, nel piedistallo, della quale evvi scritto: *Marcus Lucianus Riccius V. F. MDXXX*» (*ivi*, p. 98).

21 *Ivi*, p. 99.

22 *Ivi*, p. 95.

23 Cfr. *infra*, § VI. 3.3.

24 A. M. Zanetti, *Descrizione...cit.*, 1733, p. 95.

25 *Della pittura... cit.*, 1771, pp. 561-589. Tra le firme nuovamente trascritte vi è ad esempio quella di Marco Luciano

trascrizioni, tra le quali ad esempio il *San Sergio* firmato da Lazzaro Bastiani, o il *San Bernardino da Siena* firmato da Antonio di Jacopo<sup>26</sup>. Zanetti avverte che i nomi dei mosaicisti segnalati nel suo testo sono tutti moderni essendo che

poche memorie scritte han lasciate gli artefici [*antichi*] in queste opere loro. Una sola iscrizione io seppi ritrovare; che per mala ventura intera non è, e sta sopra la porta laterale, vicina alla cappella di S. Clemente<sup>27</sup>.

A proposito dei mosaici dell'entrata della Basilica egli dice che «applauditi meritamente furono questi mosaici ne' quali vi posero più volte i Zuccati il nome loro»; in particolare, nella *Deposizione* si segnala l'iscrizione con la firma in modo leggermente diverso da quanto egli fece nel 1733: «NARVRÆ SAXIBUS (così) ZVCA-/ TORVM FRATVM INGENIO»<sup>28</sup>. Si nota che qui è ancora una volta marcata la convinzione che vi sia un problema di tipo grammaticale nella parola “saxibus”. La questione stavolta trova un commento nella parte del testo dove si racconta che i fratelli Zuccato

resosi conto che aveva commesso errore nella parola *saxibus* [...] con un pezzetto di carta dipinta attaccata erasi corretto lo sbaglio; onde nel bagnare i mosaici per decidere se v'era pittura o no, si vide cader quella carta; e da ciò si stabilì nell'animo del Procuratore allora presente, che v'erano inganni<sup>29</sup>.

Nella Scuola di Santo Stefano, Zanetti segnala i dipinti di Carpaccio con le vicende del Santo, e per la prima volta (anche nella storia) puntualizza (in modo simile a quanto fatto per la firma degli Zuccato) sul fatto che «in quattro di essi quadri v'è il nome del Pittore scritto così: *Victor Carpathius Finxit.* (non Pinxit)»<sup>30</sup>.

---

Rizzo (*ivi*, p. 568), oppure quella dei Zuccato nel *San Marco* all'entrata della Basilica (*ivi*, p. 571). Non citata è invece ad esempio la firma di Michele Giambono nella Cappella dei Mascoli.

26 *Ivi*, p. 565.

27 Segue la trascrizione della firma frammentata e l'annotazione che «il resto è interrotto in parte da una finestra, per dar luogo alla quale si tagliò il marmo, ed è in parte guasto dal tempo. Impariamo tuttavia, per quanto io penso, che un Piero lavorava in questi luoghi nel 1158. L'isotria quivi rappresentata è la traslazione del corpo di S. Marco. Le lettere che sono nel mosaico si trovano molto simili a quelle della iscrizione» (*Della pittura...*, *cit.* 1771, pp. 562, 563): credo che con ciò Zanetti intendesse suggerire che si trattava della firma dell'autore del mosaico. Per la ricostruzione di questa firma cfr. Albert Dietl, *Die Sprache der Signature, Die mittelalterlichen Künstlerschriften Italiens*, 2009, vol. III, pp. 1737, 1739: qui invece la firma si accorpa nella raccolta delle firme di scultura.

28 *Della pittura...*, *cit.*, 1771, p. 571.

29 *Ivi*, p. 574. Allo scandalo di questa scoperta farà seguito un processo dove i fratelli verranno difesi da Tiziano (*ivi*, pp. 574, 575). Sulla questione ritornerà anche Giannantonio Moschini nella *Guida...*, *cit.*, 1815, vol. I, p. 391. Per l'analisi degli atti del processo cfr. Ettore Merkel, *Tiziano e i suoi mosaicisti a San Marco*, in AAVV, *Tiziano e Venezia*, 1980, pp. 275-283. Per questa firma cfr. *infra*, § VI. 3.3.

30 *Ivi*, p. 40. I dipinti del ciclo sono cinque: il primo, *Santo Stefano consacrato diacono da San Pietro* (Staatliche Museen di Berlino) è firmato «VICTROR CARPATHIVS/ FINXIT M.D.XI»; il secondo, la *Predica del Santo*

Rispetto alla *Descrizione*, nel suo nuovo testo *Della pittura*, le firme degli artisti vengono più insistentemente valorizzate mediante una frequente trascrizione in degli “a capo” ed inoltre tenendo conto della paragrafatura dell'iscrizione e del suo essere in lettere capitali o corsive<sup>31</sup>. Ancora rare (e quindi scarsamente o per nulla valutate) sono le segnalazioni di dove la firma prende posto nell'opera<sup>32</sup>, mentre alcune volte Zanetti ritiene opportuno avvisare che una firma è in «in caratteri Tedeschi»<sup>33</sup> oppure che è in «caratteri Romani»<sup>34</sup>: in «bei caratteri Romani» Zanetti annota ad esempio la firma «SUMUS RUGERII MANUS» scritta in un *San Girolamo in Trittico* con le figure di Maddalena e Caterina, già nella *Chiesa di San Gregorio*. Zanetti confessa che, mentre in un primo tempo, abbagliato dalla firma, aveva dato per scontato che l'autore del *Trittico* fosse Roger Van der Weyden, ha poi cambiato idea fino a sostenere l'attribuzione ad un anonimo artista veneto<sup>35</sup>. Secondo tradizione, la firma è quindi ancora intesa da Zanetti come un utile indizio per l'associazione verso il vero autore di un'opera. Soprattutto tale presupposto ritorna utile quando l'opera firmata da un allievo è ancora molto vicina per stile a quelle di un Maestro. Così, nella breve panoramica sulle opere di Cima da Conegliano si dice che

si sarebbe forse anche ingannato facilmente nella bella tavola che sta in S. Michele a Murano nella sagrestia [*di crederla opera di Giovanni Bellini*] se non portasse scritto il nome del Pittore [...con] queste parole: *Joannes Baptista Coneglianensis fecit*<sup>36</sup>.

Una trascrizione a scopo correttivo viene fatta proposito della *Pala di Santa Veneranda* (già nella

---

(Parigi, Louvre) ha una *letterina*, ma senza alcuna scritta; il terzo, la *Disputa nel Sinedrio* (Milano, Brera) reca la firma «VICTOR/ CARPATHIVS/ FINXIT»(la firma si trova nel plinto di una colonna; in un altro plinto si legge la data «M/ D.XIII»); il quarto, *Santo Stefano a Giudizio* è andato perduto; infine *La lapidazione* (Stoccarda, Staatsgalerie) reca la firma (ritoccata) «VICTOR/ CARPA[THIVS]/ MDXX».

31 Un buon numero di firme vengono anche segnalate o trascritte in nota.

32 Una di queste segnalazioni, ma priva di commento si trova nel ricordo di una stampa tratta dall'affresco con il *San Cristoforo* che Tiziano fece a Palazzo Ducale; qui, «il nome dell'intagliatore [*Francesco Grandi*] sta sul bastone del Santo scritto così: F.G.F.» (*ivi*, p. 539).

33 *Ivi*, p. 81: è l'evocazione di una firma di Vincenzo Catena in una *Sacra Famiglia* già a Ca' Pesaro. Nel 1834 Giannantonio Moschini riporterà questa citazione di Zanetti e si chiederà: «onde mai in lui il prurito di scrivere il suo nome in quella maniera di scrittura?» (*Giovanni Bellino...*, *cit.*, 1834, p. 59). Non sono purtroppo riuscito ad individuare di che dipinto si tratti.

34 Così ad esempio viene segnalata e trascritta la firma di Andrea da Murano in un *Cristo in croce* originariamente sito in Sant'Andrea alla Certosa e oggi all'Accademia di Venezia (firma: «OPVS·ANDREAE·DE·MVRANO»). Zanetti dà ad intendere che la scelta del carattere optata da Andrea è dovuta al consapevole prestigio dell'opera da lui realizzata (*ivi*, p. 12).

35 *Ivi*, p. 31. Il santo figura seduto su di un trono in atto benediciente, con in braccio un modello della Chiesa di San Gregorio stessa, affiancato da due tavole dove figurano le sante Caterina e Maddalena. L'opera si trova agli Staatlichen Museen di Berlino. La firma è in cartellino. La bassa qualità del dipinto (da me comunque visto solo in foto) lo esclude senza dubbio dal catalogo di Van der Weyden; infatti risulta essere stato ricondotto (ma anche qui con delle incertezze) all'opera di uno sconosciuto seguace dei Vivarini (Jhon Pope-Hennessy, *Recent Reserch*, in «The Burlington Magazine», vol. LXXXIII, n. 575, february 1951, p. 63) oppure a Marco Zoppo (cfr. Eberhard Ruhmer, *Marco Zoppo*, 1966, p. 93).

36 *Ivi*, p. 61. La *Pala* oggi è alla Gemäldegalerie di Berlino e reca in realtà la firma secondo questo contenuto: «*Joannis baptiste Conogli/anensis opus*».



Chiesa del Corpus Domini e oggi all'Accademia di Venezia) dove si dice che «sta in essa tavola il nome del Pittore scritto in caratteri Romani così: LAZARVS BASTIANVS PINCXIT»<sup>37</sup>, e poi in nota si contesta che

Il Vasari nella vita di Carpaccio, di questo Pittore ne fa due, cioè Lazzaro e Sebastiano fratelli di esso Carpaccio. L'iscrizione della riferita tavola, fa vedere che ciò non è vero<sup>38</sup>.

Citando alcune firme dell'uno e dell'altro, Zanetti distingue poi le figure di due pittori originari di Santa Croce, nel bergamasco: sono questi Francesco di Simone e Francesco Rizzo, che del primo fu allievo ed erede<sup>39</sup>. Alcuni scrittori successivi additarono ingiustamente questa corretta distinzione come un errore, credendo che piuttosto si trattasse della stessa persona. Così ad esempio nel 1793 secolo Francesco Maria Tassi disse che

Siccome egli [Francesco Rizzo] era solito di porre il suo nome in diversi modi sotto le sue pitture, ora cioè Francesco Rizo da Santa Croce, ora solamente Francesco da Santa Croce, così il virtuoso Antonio Zanetto autore del libro della pittura Veneziana ha creduto, che sieno due diversi artefici, ed ha separatamente lasciata di loro memoria, come di due Veneti professori.<sup>40</sup>

---

37 *Ivi*, p. 42.

38 *Ib.* (la tavola, ma non la sua firma era già stata ricordata nella *Descrizione...*, *cit.*, 1733, pp. 18, 425). Così questo dipinto è citato nelle *Vite*: «[Carpaccio] insegnò costui l'arte a due suoi fratelli, che l'imitarono assai: l'uno fu Lazzaro e l'altro Sebastiano, di mano de' quali è nella chiesa delle monache di Corpus Domini, all'altare della Vergine, una tavola dove ella è a sedere in mezzo a S. Caterina e S. Marta, con altre Sante e due Angeli che suonano, et una prospettiva di casamenti, per campo di tutta l'opera, molto bella, della quale n'avemo i proprii disegni di mano di costoro nel nostro libro.» (G. Vasari, *Vittore Scarpaccia...*, *cit.* [1568], 1881, vol. III, pp. 642, 743). Nel 1979 Licia Ragghianti Collobi ne ha pubblicato un volume con dei commenti al *libro de' disegni* di Vasari, e fa sapere che dei disegni (preparatori?) della *Pala di Santa Veneranda* che Vasari dice di possedere non v'è traccia, e che non si spiega per quale misterioso motivo la firma del quadro «ha indotto il Vasari nell'errore di ritenere che si trattasse di due artisti distinti» (*Il libro de' disegni del Vasari*, 1979, p. 89). La donna seduta sul trono è stata confusa da Vasari con Maria Vergine, ed anche Sansovino la identificherà erroneamente con «nostra Donna» («La palla di nostra Donna con una prospettiva de casamenti, di Lazaro Sebastiani» - *Venetia...*, *cit.*, 1581, p. 62r.); nel secolo successivo invece, Marco Boschini, pur citando la pala come «la tavola di Santa Veneranda» finisce addirittura col dire che «sedente in alto [vi è] nostro Signore» (*Le ricche...*, *cit.*, [1664], 1674, p. 497), e ciò nonostante, solo pochi anni prima, Carlo Ridolfi avesse correttamente parlato della figura principale come di una «Santa Veneranda sedente in alto con libro in mano» (*Vita di Lazzaro Sebastiani e di Giovanni Mansueti, pittori venetiani in Le Maraviglie...*, *cit.*, vol. I, 1648, p. 32). L'incertezza nell'indentazione della santa forse è specchio del fatto che il culto di Santa Veneranda appare affatto diffuso a Venezia e i dipinti nel Veneto che la ritraggono sono decisamente rari. Il culto nei confronti di Veneranda professato nella soppressa chiesa del Corpus Domini venne traslato, come quello di Santa Lucia (com'è noto, patrona ella stessa di una chiesa soppressa), nella vicina chiesa di Santa Geremia dove oggi si trova una piccola cappella a lei dedicata. Variabili identificazioni si sono anche susseguite tra le pagine della critica a proposito delle sante che circondano Veneranda, arrivando ad una recente soluzione solo con la lettura che del quadro fece S. M. Marconi (*Gallerie...*, *XIV e XV secolo*, *cit.*, 1955, scheda 53, p. 53-54).

39 *Della pittura...*, *cit.*, 1771, pp. 45, 46, 67, 68.

40 Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 1793, p. 56.

Nel 1867, anche Pasino Locatelli, in un elogio degli illustri pittori bergamaschi puntualizzò che

Antonio Zanetti nella sua pregiata *Istoria della Pittura Veneziana* fa molti elogi di Francesco da Santa Croce, ma il diverso modo di segnarsi, tenuto dal pittore, congiunto a quello variabilissimo del dipingere l'indusse a credere, che si trattasse di due artisti; cioè di un Francesco da S. Croce e di un Francesco Rizzo.<sup>41</sup>

Dopo i due Francesco, Zanetti parla anche di un altro pittore da Santa Croce operante a Venezia, Girolamo (sua ad esempio un'*Ultima Cena* nella Chiesa di San Martino<sup>42</sup>):

nelle prime opere sue vedesi ancora il gusto delle antiche maniere; ma nelle ultime si conosce ad evidenza che maravigliosi progressi ei seppe fare nelle maniere di miglior senso; cosicchè se in esse opere non avesse scritto a chiare lettere il suo nome e gli anni, in cui le dipinse; sarebbe cosa molto difficile a credersi che fossero le une e le altre della mano d'un medesimo autore.<sup>43</sup>



Alvise Vivarini, *Cristo risorto*.



*Cristo risorto*, part.



Carpaccio, *I diecimila crocifissi...*, part.

Se chiare erano per Zanetti le singole personalità dei Santa Croce, confusa è invece ancora la distinzione dei membri della famiglia Vivarini. A questo proposito Zanetti lamenta che

41 Cfr. Pasino Locatelli, *Illustri bergamaschi: pittori*, 1867, p. 352. Dello stesso avviso furono anche Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle: «Francesco di Simone of Santa Croce, who frequently calls himself Rizzo» (cfr. *A History of Painting in North Italy*, vol. III [1871], ed. 1912, p. 439)

42 Firmata su uno sgabello: «HIERONIMO·DA/ SANTA·CROCE·/ M·D·XXXVIII·».

43 *Della pittura...*, cit., 1771, pp. 83.

le memorie degli antichi Scrittori [...*tacciono*] qual grado di parentela avessero fra di loro; e solamente dalle note che lasciarono nelle pitture si sa il tempo del loro fiorire.<sup>44</sup>

Il più vecchio della famiglia viene erroneamente ritenuto Luigi, ovvero Alvisè, e ciò per via di un (già all'epoca rovinato) *Cristo portacroce* dove l'autore «scrisse il nome e l'anno 1414»<sup>45</sup>. La notizia di questa firma datata, Zanetti la ricava da Ridolfi<sup>46</sup>, il quale, come è stato recentemente notato, è probabile che «avesse scambiato un 7 con un 1: cosicché la data da lui letta, e ripetuta dallo Zanetti, potrebbe emendersi in quella del 1474. In questo caso il *Cristo portacroce* di S. Zanipolo sarebbe una primizia di Alvisè Vivarini»<sup>47</sup>.

Sempre intorno ai Vivarini, una nota decisamente importante del libro *Della pittura* è data dal conio di un termine destinato a sostituire gli eterogenei *letterina*, *boletta* e *polizza* usati in precedenza per definire il supporto finto cartaceo così tipico della firma di scuola veneziana: è la prima volta infatti che tra le pagine della letteratura artistica compare la parola *cartellino*. Il termine si trova nell'analisi delle opere di Bartolomeo Vivarini, del quale, nella Chiesa di San Giovanni in Bragora, si segnala il *Cristo risorto* (opera in realtà del nipote Alvisè<sup>48</sup>, e tutt'oggi *in situ*). Zanetti fa notare che nel sarcofago «il cartellino che conteneva questo millessimo [1498] si vede ancora, ma le lettere sono quasi affatto smarrite»<sup>49</sup>.

Lo stesso termine Zanetti usa poi per citare la firma di Carpaccio contenuta nella tela con i *Diecimila crocefissi del monte Ararat*, un tempo nella chiesa di Sant'Antonio di Castello e oggi all'Accademia di Venezia; Zanetti informa il lettore che l'anno 1515 «sta scritto su la tavola medesima in un cartellino»<sup>50</sup>.

4.2. *Luigi Lanzi*, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo [1792-1796]*.

La *Storia pittorica* è un'opera in più volumi dedicati alle diverse scuole di pittura d'Italia, dove nel terzo si parla di quella veneziana<sup>51</sup>. Si potrebbe affermare che in questo testo (come in molti altri che d'ora in poi seguiranno) la citazione della firma dell'opera descritta è ormai diventa tanto

44 *Ivi*, p. 13.

45 *Ib.*

46 *Vita di Guariento...*, cit. in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 20.

47 Rodolfo Pallucchini, *I Vivarini*, 1961, p. 57.

48 A questi tra l'altro veniva già assegnata da Sansovino (*Venetia...*, cit., 1581, p. 10r), probabilmente perché la firma era ancora leggibile.

49 *Della pittura...*, cit., 1771, pp. 26.

50 *Ivi*, pp. 40.

51 Si farà riferimento al testo nella sua terza edizione del 1809, la quale è stata corretta ed accresciuta dallo stesso Lanzi.

abituale da risultare affatto eccezionale. Ancora in questo insieme scontato, capita comunque che autori come Lanzi dedichino ad alcune firme scelte delle osservazioni che da parte loro dimostrano, nei confronti di questo dettaglio, un'attenzione per nulla superficiale, anzi innovativa.

Lanzi presta ad esempio dimostra un certo interesse per le firme dei Vivarini. Egli ritorna sulla questione della firma del *Cristo portacroce* di San Giovanni e Paolo sollevata da Zanetti nel 1771, e intuisce che la data possa essere apocrifa:

Gl'istorici [ovvero *Ridolfi e Zanetti*] numerano come primo de' Vivarini un Luigi, citandone una pittura a SS. Gio. e Paolo, che rappresenta il Redentore con la croce sugli omeri. L'opera è assai ritocca, e vi è fatta un'aggiunta ove leggesi il nome del suo autore, e l'anno 1414. La sottoscrizione non autografa ci fa sospettare di equivoco o nella data o nel nome; essendoci stato un altro Luigi Vivarino verso il fine del secolo. Potrebbe questi, di cui questioniamo, essere un suo antenato: ma non è facile a persuadersene; giacché non si trova altra sottoscrizione, né altra notizia di un [Luigi] Vivarino sì antico<sup>52</sup>.

Il brano è importante, anzitutto perché rappresenta un passo verso lo scioglimento della questione scatenata da questa firma (oggi comunque scomparsa), ma anche perché pone uno dei primi dubbi confessi, da parte della critica, sull'autografia di una firma.

Dopo aver parlato di Alvisè, Lanzi passa poi a trascrivere e commentare certe doppie firme di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, come ad esempio quella che si trova nel *Trittico della Carità*<sup>53</sup>. Proprio dopo aver citato la firma di quest'opera, nel 1771, Zanetti si rammaricava che «chi fosse quel Giovanni di Alemagna non so trovare, né credo che se ne deggia cercare notizie con molta pena»<sup>54</sup>. Lanzi per contro se ne interessa, e ad esempio per primo s'interroga sul perché a volte capita che Giovanni nelle firme a volte aggiunga (come succede nel *Trittico*) la propria nazionalità, mentre in altre ciò non succede, e arriva alla conclusione che il motivo per cui

non aggiunse la patria, fu, credo io, perché il suo nome, e la sua consorteria con Antonio era nota a segno da non potersi prender equivoco.<sup>55</sup>

Il contenuto della firma è quindi da lui inteso come qualcosa che all'occorrenza può essere ridotto, qualora esprima concetti troppo ovvi e scontati.

Nella *Storia pittorica* un appunto curioso viene fatto a proposito di Bartolomeo Vivarini, dove

---

52 *Storia pittorica...*, cit. [1796], ed. 1809, vol. III, p. 16.

53 *Ivi*, pp. 16, 17. A proposito di questa firma cfr. *supra*, § I. 2.1., e in particolare la n. 9.

54 *Della pittura...*, cit., 1771, p. 15.

55 *Storia...*, cit., [1796], 1809, vol. III, p. 17.

Lanzi fa notare come egli nelle opere

spesso vi notò il suo nome, e l'anno del lavoro; e talora vi aggiunse un vivarino, o sia cardellino per allusione al suo casato.<sup>56</sup>

A parte il dubbio sinonimo, la presenza di quest'uccellino di piccola taglia tra i dipinti di Bartolomeo Vivarini non è proprio così costante da potersi considerare una vera e propria aggiunta alla firma. Inoltre, in quanto parte del bestiario di Cristo, il cardellino spesso si ritrova nei dipinti religiosi dell'epoca<sup>57</sup>. La pratica di firma associata a Bartolomeo Vivarini evoca per certi versi molto il modo di firmare di Civetta, già ricordato da Boschini e ripetuto da Zanetti, e che lo stesso Lanzi non manca di descrivere anche nel suo libro<sup>58</sup>.



Bartolomeo Vivarini, *Trittico di San Martino*.



*Trittico di San Martino, part.*

Nel paragrafo dedicato alla diffusione della pittura ad olio a Venezia, Lanzi, d'obbligo, parla di Antonello da Messina ricordando uno sconosciuto «ritratto presso gli Ecc. Martinengo con la epigrafe: *Antonellus Messanesus me fecit. 1474*»<sup>59</sup>. Questa citazione è particolare per il fatto di documentare un modo di firmare inedito di Antonello (e verosimilmente trascritto male da Lanzi): nelle opere note di quest'autore infatti mai non risulta che egli abbia utilizzato la formula “me fecit”, ma sempre “me pinxit”. Lanzi inoltre indica questa firma come scritta in *epigrafe*, il che sembra dire che essa simulasse un'incisione; in realtà egli è probabile che di questo termine si servisse per

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>57</sup> Era simbolo della Passione e le sue macchie rosse sarebbero derivate dal sangue versato da Cristo crocifisso (cfr. ad esempio il Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ* [1974], 1994, vol. II, p. 91, 92)

<sup>58</sup> «Enrico del Bels [che stette lungamente nello Stato veneto], più conosciuto sotto il nome di Civetta, perché volentieri introducea questo volatile ne' suoi paesi» (*Storia...*, *cit.*, [1796], 1809, vol. III, p. 253).

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 31. Il dipinto che per firma più si avvicina a questo è il *Ritratto di Giovane* dello Staatliche Museum di Berlino dove su di un *cartellino* sta la scritta «1474·/ antonellus messaneus/ me pinxit».

indicare una firma in cartellino; infatti, anche a proposito dell'*Incoronazione della Vergine*, oggi conservata presso il Civico Museo Sartorio di Trieste e firmata per mezzo di un supporto cartaceo simulato (un cartellino, appunto), egli dice che è segnata con l'«epigrafe *Benetto Carpathio veneto pingeva 1537*»<sup>60</sup>.

Poco dopo aver descritto la firma del *Ritratto* di Antonello presso i Martinengo, Lanzi ricorda il *San Girolamo* con la firma in «bei caratteri romani» citata da Zanetti nel 1771:

Ho fondamento di credere che insieme con Antonello o con poca distanza di tempo si trovasse in Venezia il migliore scolare fiammingo che avesse Giovanni Van-Eyck [*ovvero Rogier van der Weyden*], chiamato dal Vasari Ruggieri da Bruggia. Nel palazzo Nani, ove per gusto ereditario di quella nobile famiglia il Sig. Cavaliere oggidì vivente raccoglie quanti può monumenti di antichità, è un S. Girolamo fra due SS. Vergini con questa epigrafe: *Sumus Rugerii manus*. È dipinto con più lode di colorito che di disegno in abete veneto, e non in rovere fiamminga; e perciò dallo Zanetti tenuto per opera di un nazionale. Ma se i veneti avessero avuto verso il 1500 un pittore di tanto merito, come saria possibile che fosse noto per quest'opera solamente? La stessa formola, con cui si soscrive fuori dell'uso di que' tempi, senza menzione di padre o di patria, non par che annunzi un pittore che sente e ostenta la propria celebrità?<sup>61</sup>

La «formola» di firma di questo misterioso e discusso dipinto a Lanzi sembra anomala nel contesto veneziano perché priva del patronimico o del toponimico che lui considera tipico e distintivo. Inoltre, l'ostentazione della stessa formula, viene interpretata come segno di una fama acquisita e pregressa al quadro, il quale è per questo degno di accogliere tale sottoscrizione.

Tra gli allievi di Giovanni Bellini Lanzi ricorda Andrea Previtali, il quale, fino al XIX secolo, non era ancora conosciuto con questo nome, bensì con un nome coniato a partire dalle sue firme, ovvero *Cordella*<sup>62</sup>. Secondo Lanzi «il suo vero nome era doppio *Cordella Aghi*»<sup>63</sup> e a sostegno di questa teoria porta una firma già trascritta da Zanetti nel 1771, «*Andreas Cordelle Agi f.*», la quale da quest'ultimo venne associata, non già a *Cordella* come invece semplifica Lanzi, ma ad un altro pittore: *Andrea Cordegliaghi* parente del *Giannetto Cordegliaghi* ricordato da Vasari<sup>64</sup>.

Nella sua *Storia* Lanzi cita, tra gli allievi di Francesco Squarcione, Giorgio Schiavone. Di lui egli

---

60 *Ivi*, 40.

61 *Ivi*, pp. 31, 32.

62 Così lo chiamò Zanetti (*Della pittura...*, *cit.*, 1771, p. 65), sottolineando che «è forse questo Cordella quel *Giannetto Cordegliaghi* lodato da Vasari nella Vita del Carpaccio» (*ivi*, p. 66).

63 *Storia...*, *cit.*, [1796], ed. 1809, vol. III, p. 45.

64 «[Nella *Galleria di Casa Zeno ai Gesuiti c'era un dipinto che*] non già da *Giannetto*, ma da un *Andrea* di quella famiglia fu fatto. Contiene una bella Madonna col puttino, ed evvi il nome del Pittore scritto così: *Andreas Cordelle Agi f.*» (*Della Pittura...*, *cit.* 1771, p. 66).

dice che fosse

un grazioso pittore di quadretti non rari [...] un de' più gai ne vidi già in Fossombrone [oggi a Torino, Galleria Sabauda] presso un particolare; e vi era scritto, *Opus Sclavonii Dalmatici Squarzone S. (Scholaris)*.<sup>65</sup>

Lo scioglimento della lettera acromia da parte di Lanzi è uno dei primi tentativi in tal senso, ma questo caso specifico non ha trovato tutti d'accordo, e c'è stato chi ha preferito ipotizzare che in realtà la "S" vada letta come l'iniziale di *successor* (dato che «non *scholarius*, ma *discipulus* solevano allora dirsi gli allievi dei pittori»<sup>66</sup>), oppure come abbreviazione della parola *sculptor*<sup>67</sup>, in un tentativo di sfruttare la firma come mezzo per pubblicizzare un'altra attività dell'artista messa già in luce altrove da Vasari.

Dubbio allievo di Squarcione è considerato «un *Hieronymus Tarvisio*, che in Trevigi ho trovato sottoscritto in alcune tavole»<sup>68</sup>: Nessuna tavola nello specifico viene citata, ma una ben presente a Lanzi doveva essere la *Pala del Fiore* del Duomo di Treviso, la quale infatti è firmata in cartellino «HIERONUMVS/ TARVISIO PINXIT/ MCCCCLXXXVII»<sup>69</sup>.

La firma come intervento ultimo dell'artista nell'opera che più gli era riuscita, già presente in quasi tutti i testi finora citati, si ritrova anche nella *Storia pittorica*, allorché Lanzi ricorda il *San Marco libera lo schiavo*, la *Crocifissione della Scuola Grande di San Rocco* e *Le nozze di Cana* della Salute dipinti da Tintoretto, e sottolinea che qui (e apparentemente solo qui) il pittore «scrise il

---

65 *Storia...*, cit., [1796], ed. 1809, vol. III, p. 54.

66 Andrea Moschetti, *Documenti sulla pittura padovana del secolo XV*, 1909, p. 49. Schiavone con questa firma si dichiarerebbe successore di Squarcione nella direzione della sua celebre Scuola padovana.

67 Così ad ipotizza Alberta de Nicolò Salmazo in *Padova*, in Mauro Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto, Il Quattrocento*, 1900, vol. II, pp. 538, 539, n. 168. Salmazo considera improbabile lo scioglimento della "S" in *scholaris*, dato che sarebbe una ripetizione del *discipulus* che compare, insieme alla "S", in altre firme di Schiavone (come per esempio nel *Polittico* oggi alla National Gallery di Londra (firma: «OPVS·SCLAVONI·DISIPVLVS/SQVARCIONI·S»); l'interpretazione è proposta in seguito all'ipotesi che all'interno della bottega di Squarcione si insegnasse anche la scultura (*ivi*, p. 516). Altre ipotesi di scioglimento della lettera sono state avanzate da Anna Eörsi in *Puer, abige muscas!* dove la storica fa anche notare che la "S" compare sempre e solo in quelle opere dove Schiavone, oltre alla firma aggiunge anche una piccola mosca (pubblicato in [http://arthist.elte.hu/Tanarok/EorsiA/Fulltexts/Idegen/legyek\\_a.htm](http://arthist.elte.hu/Tanarok/EorsiA/Fulltexts/Idegen/legyek_a.htm), 2001, n. 25). Nella storia della firma risulta comunque che l'aggiunta di una lettera "S" sia tipica; spiega Béatrice Fraenkel che «Certains anneux à signer mérovingiens portent, gravé sur leur chaton, ce "S", initiale abrégative du mot signum. ainsi, encore une fois, la circularité des signes est-elle exploitée: en choisissant la lettre "S" pour le signe, on ne fait rien d'autre, mutandis mutandi que se signer avec le mot "signature"» (*La signature...*, cit., 1992, pp. 149, 150). In maniera diversa è interpretata invece una "S" presente nella firma dell'incisione con *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer; dice Panofsky che la consapevolezza che questa stampa «fosse un'impresa importante si manifesta ancora per la forma speciale della firma. La data 1513 è preceduta da una "S", abbreviazione della parola "Salus" che ricorre nella stessa posizione sulla riga della data dei primi abbozzi che Dürer fece per un'introduzione al suo *Trattato sulle proporzioni umane*, composti nel 1512 e 1513» (*The Life and Art of Albrecht Dürer* [1943], ed. it. cons. 1979, tr. di C. Basso, p.197).

68 *Storia...*, cit., [1796], ed. 1809, vol. III, p. 54.

69 Una particolarità della firma di questo dipinto verrà messa in luce *infra*, § IV. 2.5.

nome perché maggiormente fra tutte se ne compiaque»<sup>70</sup>, pur ammettendo che esse non sono «le sole degne di tanto nome»<sup>71</sup>.

Infine vale la pena ricordare la menzione che Lanzi fa delle firme di Antonio Badile, il quale «contrassegnò le sue opere colla prima sillaba del suo nome legata in cifra»<sup>72</sup>. Badile era infatti solito firmare i suoi quadri con delle “cifre”, ovvero con dei monogrammi dove compaiono una grande “A”, e una “B” al suo interno, e a volte una data (che può trovarsi in numeri arabi o romani) inserita nell'occhiello della prima lettera. Sono firme che possono comparire sul davanti o sul retro dell'opera e a volte in entrambi i luoghi<sup>73</sup>. Badile trasse l'iconografia di questo monogramma da quello celebre e copiatissimo di Abrecht Dürer<sup>74</sup>, ma Lanzi, pur notando la peculiarità di questo modo di firmare, non sembra aver colto o comunque dato importanza a tale caratteristica.

---

70 *Ivi*, p. 142. Per la firma della *Crocifissione* cfr. *infra*, § II. 1.2.2; la firma delle *Nozze di Cana*, che si trova in primo piano (ma poco visibile) sul bordo della tovaglia, è «1561/ JACOMO/ TENTOR/ F.».

71 *Ib.*

72 *Ivi*, p. 162.

73 Per l'analisi di alcune opere firmate di Badile cfr. le schede di Sergio Marinelli in S. Marinelli (a cura di), *Veronese e Verona*, 1988, pp. 280-289.

74 Per questa associazione cfr. *infra*, § VI. 2.3. (n. 16) e 2.4.



## I. 5. La critica d'arte e le firme: il XIX secolo.

### 5.1. *Giannantonio Moschini: Guida per la città di Venezia [1815]; Memorie della vita di Antonio de Solario [1828]*

La *Guida per la città di Venezia* venne data alle stampe nel 1815, ed è quindi uno dei primi testi di descrizione della città che soffrono della mobilità che molte opere d'arte subirono dopo la caduta della Repubblica Serenissima, avvenuta nel 1796. In questa *Guida*, così come in quella analoga su Padova (pubblicata invece nel 1817), Moschini si dimostra molto attento alle firme degli artisti e spesso propone le sue metodiche trascrizioni a correzione di quelle date da chi lo ha preceduto, secondo un modo di fare che spesso si ritrova nei testi di critica d'arte ottocenteschi<sup>1</sup>.

Nella *Guida* si ritorna ad utilizzare la parola *cartellino* nel citare un supporto di firma già ricordato da Zanetti nel 1771, ovvero quello del *Cristo risorto* di Alvise Vivarini (ma ancora creduto di Bartolomeo) a San Giovanni in Bragora: «un cartellino che si vede, teneva l'anno 1498, come dicono gli storici; ma al presente le cifre sono smarrite»<sup>2</sup>.

Al termine *cartellino*, significativamente usato solo in quest'occasione, Moschini preferisce usare la parola *cartello*<sup>3</sup>; così ad esempio definisce, tra gli altri, il supporto della firma di Antonio Da Negroponte nella *Madonna col Bambino* di San Francesco della Vigna:

Nella cappella a fianco della porta laterale sta una tavola lavorata con tutta diligenza, ov'è presentata N.D. Che adora il bambino, con infiniti augelli nel piano. Il Ridolfi la attribuisce a Jacobello del Fiore, il Sansovino col Boschini a frate Francesco da Negroponte, e il Zanetti non trovò come decidere la questione. Eppure era d'agevole scioglimento, mentre sotto il piedistallo della Madonna vi è in lettere d'oro: / *Frater Antonius/ a Nigropòn. Pinxit* e in nero, à lati del cartello, *Ordinis Minorum*.<sup>4</sup>

In egual frequenza al termine *cartello*<sup>5</sup>, Moschini usa anche *epigrafe* e con esso indistintamente introduce sia vere e proprie incisioni su pietra (come ad esempio quando cita la firma di Pirgotele a

---

1 Cfr. ad esempio quanto si è già detto a proposito del *Trittico della Carità* di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna (cfr. *supra*, § I. 2.1, n. 9).

2 *Guida...*, *cit.*, 1815, vol. I, p. 84.

3 È il caso di segnalare che nel 1755 per indicare il luogo di una firma di Antonio De Saliba, Giovanni Natali Ruffo aveva usato il termine “cartella”, rimasto poi (per quanto ne so) senza seguito (*Storia dell'Arciconfraternita di Nostra signora del Rosario*, 1755, p. 39).

4 *Guida...*, *cit.*, 1815, vol. I, pp. 37, 38. Per una caratteristica di questa firma cfr. *infra*, § III. 3.7.

5 Quest'appellativo si trova anche nella *Guida alla città di Padova* (1817), dove ad esempio, nella chiesa del Seminario Vescovile di Santa Maria in Vanzo, Moschini nota che la tavola dell'altare «è una delle opere più belle di Bartolomeo Montagna, il quale a ragione vi pose il suo nome in un cartello» (p. 145).

lato della sua *Madonna col Bambino*, nella Chiesa dei Miracoli<sup>6</sup>), sia quelle dipinte su un piccolo foglio di carta simulato (come ad esempio nella citazione di una firma di Carpaccio<sup>7</sup>), oppure in una tavoletta (ugualmente simulata dalla pittura), come nel caso della firma di Federico Zuccari nel telero con *l'Incontro tra Federico Barbarossa e il Papa a San Marco*, nella *Sala del Maggior Consiglio* di Palazzo Ducale.



Federico Zuccari, *Incontro tra Federico Barbarossa e il Papa a San Marco*, par.



Palazzo Zuccheri, Firenze, part. delle grate delle finestre.

È quest'ultima una firma peculiare soprattutto per via dell'inserimento del pittogramma del pan di zucchero gigliato, emblema araldico della famiglia del pittore, il quale compare anche nelle grate delle finestre della loro casa a Firenze. La *Guida* cita la firma e riporta anche un aneddoto relativo al suo conio, dal quale traspare il noto carattere polemico dell'artista:

Copiosa, bella e ben conservata opera di Federigo Zuccari è il quadro con l'imperatore innanzi al papa. L'autore vi pose questa epigrafe: *Federicus Zuccarus fecit an. Salutis MDLXXXII perfecit anno MDCIII*. Egli vi pose questa epigrafe nella occasione, che ritornato a Venezia la ritoccò, poiché più che dal tempo, era stata offesa da non so quale freddura del Boschini per certo zucchero poco buon, capitato a Venezia.<sup>8</sup>

6 «sulla magnifica porta [della Chiesa di Miracoli], i cui pilastri offrono graziosi arabeschi, avvi una mezza statua di N.D. in marmo con la epigrafe: *Pyrgoteles*» (*Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 649). Questa firma era già stata segnalata da Jacopo Morelli nelle note alla *Notizia...* di Michiel e in maniera anche più puntuale: «L'artefice [di questa scultura, già ricordata, ma senza citare la firma, da Sansovino] vi è indicato in pezzetto di marmo posto a canto, ma col solo nome PYRGOTELES» (*Notizia...* cit., 1800, p. 104). Nel secondo volume della *Guida*, nell'indice, alla voce *Pirgotele*, Moschini segnala anche un'altra opera firmata dallo stesso: «Di questo scultore del secolo XVI vidi in Padova presso l'ab. Nalesso un piccolo Ercole in marmo con sottoscritto il nome *Pyrgoteles*» (*Guida...*, cit., 1815, vol. II, p. 617). Per questa firma cfr. anche *infra*, § V. 4.5.

7 Nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni Moschini cita i *Funerali di San Girolamo* e dice che vi si trova «la epigrafe *Victor Carpatius fingebat MDII*» (*ivi*, p. 91).

8 *Ivi*, vol. I, p. 439. La firma porta la data in cifre romane secondo una scrittura atipica: «FEDERICVS [-] ZUCCARVS/ F. AN. SALV [-] CIO IO LXXII/ PERFECIT AN. CIO IO CIII». Questa firma fu comunque già trascritta da Zanetti che però non fece alcun commento (cfr. *Della pittura...*, cit. 1771, p. 507).

Un prezioso ricordo contenuto nella *Guida* è quello di una *Circoncisione* di Gentile Bellini (oggi perduta) che Moschini vide a Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa; egli afferma che il quadro (oggi scomparso) recava la seguente «epigrafe: *Opus Genilis Bellini equitis veneti*»<sup>9</sup>.

Una peculiarità della *Guida* è data da un primo sistematico scioglimento dei monogrammi siglati dagli artisti, dove Moschini si premura di stilare anche un elenco di quelli non ancora interpretati<sup>10</sup>. A questo proposito, un'originale lettura si trova nella descrizione di una *Santa Agata visitata in prigione da San Pietro*, tutt'oggi nella Chiesa di San Pietro a Murano:

il Zanetti attribuisce quest'opera a *Benedetto Caliari*, non per altri ignorando, che come opera di *Paolo Veronese*, fratello di lui, venne intagliata. Non però mai si potrà o all'uno o all'altro riferire, se si creda genuina e riguardante il pittore la epigrafe che vi si legge: *D. P. V.* Altra volta credetti, che si potesse interpretare di Paolo Veronese, ovvero dipinse Paolo Veronese; ma nuovo sarebbe questo suo modo di sottoscrivere.<sup>11</sup>

La *Guida* ha il merito nell'aver per prima riportato le firme di altre opere “minori”, come ad esempio quelle dei candelabri<sup>12</sup> e soprattutto delle varie campane delle chiese della Laguna. Moschini sembra infatti essere «stato il primo studioso a salire su quasi tutti i campanili della città per registrare: nomi dei fonditori, date, nome del committente e raffigurazioni»<sup>13</sup>.

Infine, è da segnalare che anche dalla *Guida*, come molti dei testi d'arte che l'hanno preceduta e che sono stati trattati negli scorsi capitoli, è perpetrato il *topos* della firma come aggiunta all'opera particolarmente riuscita: così ad esempio pittori come Tintoretto, Bonifacio de' Pitati, Padovanino,

9 *Ivi*, vol. I, p. 207. Il tema della circoncisione di Cristo sembra essere stato terreno di sfida per i fratelli Bellini. Lanzi ad esempio ricorda (oltre a questa di Palazzo Grimani, ma senza citare la firma) due *circoncisioni* eseguite da Gentile e da Giovanni che stavano una di fronte all'altra a Palazzo Barbarigo a San Polo: «qui la pittura di Gentile ha a fronte un bel quadro di Gian Bellini; e per quanto gli resti indietro nella morbidezza, nondimeno in beltà e in altri pregi di pittura gli è messa innanzi» (*Storia pittorica...*, cit. [1796], 1806, vol. III, p. 39). I quadri eseguiti dai Bellini oggi non esistono, ma la loro fama è provata da tutta una serie di derivati di scuola che con frequenza sfoggiano il nome di Giovanni, ma mai quello di Gentile (per delle osservazioni in merito a queste copie cfr. *infra*, § II.1.10.; 3.2.; 3.3.).

10 *Ivi*, vol. II, pp. 649-650.

11 *Ivi*, vol. II, pp. 414-415. La sigla si trova in basso a destra; personalmente opterei di sciogliere la “D” con un anonimo *discipulus o discipuli*, tanto quanto nell'ombra rimasero i nomi in firma degli *Haeredes Pauli Veronensis* (cfr. ad esempio *L'adorazione dei pastori* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dove si trova la firma «HAE. PALI. VEIS. FA.»); questo quadro tra l'altro oscilla dentro e fuori dall'opera di Veronese e quella della sua scuola (per una scheda riassuntiva del dipinto cfr. Remigio Marini, *Tutta l'opera di Paolo Veronese*, 1968, p. 110, cat. 135).

12 A San Marco ad esempio egli dice esservi «due candelieri in bronzo ornatissimi d'intagli, ne' quali si legge: *1520 Ant. Grimani P. Andrea Gritti P. Laur. Laured. Camil. Alber. F.*» (*Guida...*, cit., 1815, vol. I, pp. 354, 355).

13 Wolfgang Wolters, *Una storia dei bronzi di Venezia senza le campane?*, in Matteo Cerina, Victoria Avery (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, 2008, p. 375. Ad onore del vero una documentazione di campane firmate è precedente a questa: è quella data dai disegni che Giovanni Grevembroch fece intorno alla metà del XVIII secolo per conto di Pietro Gradenigo, i quali riproducono le immagini e, ad arte, gli esatti caratteri delle scritte (firme comprese) di alcune campane della laguna, due delle quali (da lui copiate nelle chiese di *San Samuele* e *Duomo di Chioggia*) sono ancora appartenenti al XIV secolo (Pietro Gradenigo, *Varie Venete Curiosità sacre e profane. Opus Io Grevembroch aet. 24, 1755-'64* -conservato al Museo Correr-).

Girolamo Campagna «a ragione» siglano con i nomi i loro capolavori<sup>14</sup>.

Di Giannantonio Moschini, un rapido accenno merita anche il volumetto sulla vita di Antonio de Solario, edito nel 1828, nel quale lo studioso insiste nel fare di questo pittore un veneziano di nascita e formazione, tessendo anche le trame di una romantica storia d'amore di cui sarebbe stato protagonista. La tesi arriva proprio in seguito alla scoperta di una firma dipinta in una tavola con una *Madonna col Bambino e San Giovannino* acquistata poco prima da Luigi Coletti. Moschini con queste parole elogia l'abate nella prefazione allo scritto: «voi acquistate un bellissimo dipinto, ove letto il nome dell'autore così *Antonius de Solario venetus faciebat*»<sup>15</sup>.



*Madonna col..., part.*

*Antonio de Solario, Madonna col Bambino e San Giovannino.*

Memorie..... prima pagina.

*Memorie....., prima pagina.*

Il dipinto, oggi alla National Gallery di Londra, reca la firma in caratteri corsivi su di un cartellino e in realtà non dice che Antonio *faciebat* questo dipinto, ma semplicemente *f* (seguito da uno svolazzo lineare). Moschini ha quindi deliberatamente integrato la firma come già fece Francesco Sansovino a suo tempo, disquisendo a proposito delle “lettere intagliate” nelle basi delle statue bronzee della Loggetta marciana<sup>16</sup>. L'importanza data alla firma di questo quadro emerge anche dal fatto che nella prima pagina il libro riporta una riproduzione dell'opera, disegnata da Giovanni

14 Rispettivamente di queste firme si parla in vol. I, p. 418 (Tintoretto); vol. I, p. 507 (Bonifacio); vol. II, p. 479 (Padovanino); vol. II, p. 168 (Girolamo Campagna). Il *topos* è confermato dalla *Guida di Padova* (si veda ad esempio *supra*, n. 5).

15 *Memorie della vita di Antonio de Solario, detto il Zingaro, pittore viniziano*, 1828, epistola dedicatoria.

16 Cfr. *supra*, § II. 2.5.

Marchesi ed incisa da Francesco Novelli, nella quale la firma è piuttosto evidente. Non solo: il *cartellino* è ripreso in dettaglio e ingrandito una seconda volta più in basso, il che costituisce la prima visione ravvicinata (e il primo specifico studio grafico-iconico, almeno) di questa singolare parte dell'opera<sup>17</sup>.

5.2. *Leopoldo Cicognara: Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova [1813-'25]*<sup>18</sup>.

Gli studi compiuti dal conte Leopoldo Cicognara intorno alle sculture del Rinascimento e oltre, si dimostrano particolarmente attenti alle firme degli artisti e in alcuni casi le trascrizioni, o le evocazioni di queste, costituiscono la loro prima segnalazione tra le pagine della critica storico-artistica<sup>19</sup>.

Come già fece Moschini, anche Cicognara, nel parlare delle firme, non sempre si limita ad una semplice nota, ma propone dei commenti che spesso si pongono come la necessaria correzione di errate informazioni date dalla letteratura artistica precedente. Le firme sono poste in evidenza nel testo con un cambio di carattere tipografico, nella maggior parte dei casi in lettere capitali, mentre altre volte sono proposte in caratteri corsivi<sup>20</sup>, il tutto senza che vi sia una troppo spiccata coerenza con quanto documentato dall'opera. Nel caso che la formula di firma sia lunga, essa prende invece posto in degli *a capo* e qui dell'iscrizione vengono rispettati anche i paragrafi.

Nel terzo libro dell'opera si parla della Scultura veneziana del Rinascimento. Qui vengono citate e trascritte alcune firme trecentesche tra le quali compaiono quella dello scultore in bronzo Bertuccio (incisa in una delle porta di San Marco<sup>21</sup>) e quelle dei “tajapetra” Jacometto (nel *Sepolcro Cavalli* a San Giovanni e Paolo<sup>22</sup>) e Arduino: quest'ultimo è l'autore di un rilievo in pietra con una *Madonna col Bambino* tutt'ora appeso ad una parete del Chiostro della Chiesa dei Carmini (ora sede del Nuovo Liceo Artistico) del quale Cicognara segnala «l'iscrizione superiormente MCCCXL MENSIS OCTOBRIS e inferiormente ARDUIN. TAJA PETRA FECIT»<sup>23</sup>. La scultura di Arduino

---

17 Questa pratica è praticamente costante nell'opera di Francesco Novelli il quale ha ad esempio riprodotto in incisione anche alcune opere di Antonello da Messina riportandone, se non proprio l'intero cartellino come in questo caso, almeno la formula di firma con gli specifici caratteri (questi fogli sono oggi conservati presso la Biblioteca del Museo Correr).

18 La consultazione dei volumi di questo testo è stata svolta nella sua seconda edizione, riveduta ed ampliata dallo stesso autore e pubblicata dunque in questi anni.

19 Una serie di firme di scultori veneziani erano comunque già state segnalate o trascritte da Tommaso Temanza nelle sue *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, 1778.

20 Per quest'ultimo caso, comunque raro, di veda ad esempio la trascrizione della firma di Arnolfo di Cambio nel *Monumento funebre al Cardinale de Braye* (*Storia...*, cit., 1823, vol. II, p. 144).

21 *Ivi*, vol. III, 1823, p. 342. Questa firma nello specifico si trova già citata nel secolo precedente da Giovanni Antonio Meschinello in *La Chiesa Ducale di San Marco*, 1753, vol. I, p. 21. Per questa firma cfr. *infra*, § V. 2.1.

22 *Ivi*, p. 376.

23 *Ivi*, p. 353.

oggi si presenta in uno stato di estremo degrado e abbandono e, delle due iscrizioni, rimane una debole traccia solo dell'esordio della data in numeri romani a caratteri gotici, mentre la firma è praticamente scomparsa.



Arduino, *Madonna col Bambino*.



*Madonna...*, part. 1 della data.



*Madonna...*, part. 2 della zona della firma dove non si legge più nulla.

L'eccezionalità della presenza di queste firme nelle opere nel secolo XIV, viene sottolineata da Cicognara quando avverte il lettore che

il nome degli artisti qui non si cominciò a scolpire nei marmi che tardi, e si preferiva di porvi la data del lavoro od anche il nome de' fabbricieri, piuttosto che quello degli scultori.<sup>24</sup>

Nel successivo libro, nel capitolo dedicato alle *Sculture degli artefici veneziani*, vengono evocate o citate alcune firme degli scultori quattrocenteschi. Un errore viene commesso quando Cicognara afferma che in entrambe le statue di *Adamo* ed *Eva*, già parte del *Monumento al doge Andrea Vendramin* a San Giovanni e Paolo, compare il nome dello scultore Tullio Lombardo quando invece esso si legge solo nell'*Adamo*<sup>25</sup>.

Nel quinto libro dell'opera, nel capitolo dedicato agli *Artisti veneziani* è il turno della discussione intorno agli scultori cinquecenteschi. Con questo capitolo si comincia a notare che, parallelamente e in opposizione all'aumento delle firme nelle opere tra Quattro e Cinquecento, nella trattazione di questi secoli diminuiscono invece le loro segnalazioni date da Cicognara; dal quarto volume infatti, egli trascrive sempre più raramente le firme e per lo più si limita a segnalare qua e là che uno

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 349.

<sup>25</sup> *Ivi*, vol. IV, 1833, p. 349. La presenza della firma unica era invece stata già segnalata da tempo e Temanza «fors'è sua opera anche l'Eva sull'altro lato del deposto letto» (*Vita di Tullio e di Antonio fratelli Lombardo, e di Sante Lombardo loro nipote* in *Vite...cit.*, 1778, vol. II, p. 120). Per questa scultura firmata cfr. *infra*, § V. 4.4.

scultore “pose il nome” nella tal opera. Una nota interessante, sempre in questo libro, si trova nel capitolo dedicato agli intagliatori di gemme, dove egli parla degli «insigni lavori di Valerio [Belli], nei quali per lo più era scolpito il suo nome»<sup>26</sup>; racconta a questo proposito che un vetro era segnato con

la marca dell'Autore Val. Vi. F ([*da sciogliersi in*] *Valerio Vicentino Fece*) e che, poiché esso venne creduto antico, l'iscrizione venne interpretata come l'abbreviazione del motto *vale, vive felix*.<sup>27</sup>

Sulla possibilità di fraintendere le iscrizioni, Cicognara ritorna in più luoghi della propria opera e in particolare, nel quarto volume, egli lamenta che «non poche confusioni si rivelarono in fatti nelle antiche memorie tra chi *fece*, e chi *fece fare*»<sup>28</sup>; ma non solo, egli segnala che altre volte capita agli studiosi di scambiare l'indicazione del nome di un effigiato con quella del suo esecutore, e viceversa. A quest'ultimo proposito cita allora un caso riguardante una gemma antica firmata da Solone, incisore di questo tipo di oggetti vissuto nei primi anni del I secolo d. C.:

Di bocca in bocca passano le interpretazioni, talvolta con la stessa leggerezza delle interpretazioni volgari. Fino a tanto che il celebre sig. Quirizio Visconti non pubblicò la vera effigie del Solone che vedesi nella galleria di Firenze, si era creduto che un ritratto romano imberbe, inciso in pietra dura da un altro Solone *artefice* del secolo di Augusto, fosse il ritratto di questo legislatore, e fino ai giorni presenti rimase confuso il nome dell'autore con quello della persona rappresentata<sup>29</sup>

### 5.3. *Emanuele Antonio Cicogna, Delle iscrizioni veneziane [1824-'53].*

Il compendio di iscrizioni riportate e commentate da Emanuele Cicogna nei sei volumi editi tra il 1824 e il 1853, intitolato *Iscrizioni veneziane*, occasionalmente è esteso anche alla trascrizione e al commento delle firme degli artisti. Nel primo libro egli dà la definizione del termine che dà il titolo alla raccolta: «sotto il vocabolo d'iscrizione io intendo una serie di parole che dà ragguaglio di una cosa, di un fatto, o delle sue circostanze»<sup>30</sup>; esso quindi ben si adatta a comprendere anche le firme delle cose d'arte. La parola *iscrizione* trova un sinonimo in *epigrafe*, ed entrambe infatti sono utilizzate per indicare le firme scolpite, ma occasionalmente anche per quelle dipinte ed esenti dal

<sup>26</sup> *Storia...*, *cit.*, vol. V, 1825, p. 472.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 477.

<sup>28</sup> *Ivi*, vol. IV, 1823, p. 245.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>30</sup> *Delle iscrizioni...*, *cit.*, vol. I, 1824, p. 21.

tentativo di qualsivoglia effetto scultoreo.

Il particolare ricordo di un'*epigrafe* (perduta) staccata dalla sua opera (perduta) è testimoniata da Cicogna nella (demolita) Chiesa di Santa Maria dei Servi; vi si leggeva «MCCCLXX:X: DECEMBRIO. NICOLO. SEMITECOLO. FECIT. HOC.OPVS»<sup>31</sup>. Che al tempo della visita di Cicogna non ci fosse più traccia dell'opera, ma solo della firma, si capisce dalla nota seguente, dove si dice che

se non vi fosse il Sansovino (Lib. III, p. 59) il quale lasciò detto et fu dipinta la historia del Volto Santo nella fraterna da Niccolò Semitecolo l'anno 1370 noi non sapremmo a quale opera spettar potesse questa epigrafe, perché il Sansovino non dice di quel opera si parli, né dove fosse.<sup>32</sup>

Nella *Cappella di San Tarasio* a San Zaccaria, Cicogna trascrive le epigrafi dei tre polittici tutt'oggi esistenti. Di quelle laterali dedicate a *Santa Sabina* e al *Redentore* egli avvisa che le iscrizioni con i nomi di questi due artisti si trovano sul basamento e sono dipinte in «caratteri semigotici neri in campo d'oro»<sup>33</sup>. Di quello centrale, con la *Madonna col Bambino* egli dice

tutta dipinta è la parte di dietro di questo altare da Giovanni Vivarini, il cui nome stà doppiamente scritto così IOANNES negli angoli dell'ordine inferiore.<sup>34</sup>

Del legame alla famiglia Vivarini di Giovanni d'Alemagna non nutriva dunque dubbi Cicogna, e nemmeno della possibilità di un suo lavoro in proprio.

Preziose note nelle *Iscrizioni Veneziane* rappresentano le testimonianze delle firme di due campanili<sup>35</sup> e la ripresa e l'approfondimento della missione di Giannantonio Moschini nella catalogazione delle firme (oltre che delle altre iscrizioni) delle campane. Tale valore è stato recentemente riconosciuto dichiarando che «Emmanuele Antonio Cicogna, nelle sue *Iscrizioni* ha pubblicato tra il 1824 ed il 1853 un materiale ancora più ricco [*di quello già edito da Moschini nella sua Guida*] sulle campane, spesso basato sull'analisi diretta, che rimane la fonte d'informazione senz'altro più autorevole e più ricca anche su campane rifuse o perse per altre ragioni»<sup>36</sup>.

---

31 *Ivi*, p. 97.

32 *Ib.* Così il ricordo di Sansovino nella *Venetia...*: «Et fu dipinta la Historia del Volto Santo, nella fraterna, da Nicoletto Semitecolo l'anno 1370» (p. 59 r).

33 *Ivi*, vol. II [1827], ed. cons. 1970, p. 145.

34 *Ivi*, pp. 144, 145. Purtroppo, non ho potuto vedere di persona queste iscrizioni.

35 Cfr. *infra*, § VI. 5.2.

36 W. Wolters, *Una storia dei bronzi di Venezia...*, cit., 2008, p. 375.



5.4. *Pietro Selvatico: Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri [1847]; Scritti d'arte [1859].*

Alcune considerazioni e ri-considerazioni sulle firme scolpite nei manufatti in pietra veneziani si trovano nel libro che Pietro Selvatico diede alle stampe nel 1847. Per quanto riguarda l'architettura, oltre a citare le iscrizioni dei campanili già ricordate da Emanuele Cicogna<sup>37</sup>, egli spende un'attenzione particolare nei confronti del contenuto verbale (e in particolare dell'identità dell'artista in esso dichiarata) iscritto nell'epigrafe che firma la costruzione del *Campanile dei Frari*<sup>38</sup>. A parte queste iscrizioni, rassegnato sulla mancanza delle firme in architettura, Selvatico ammette che

Tanto le costrutture di quelle età erano condotte dagli scultori, che in Venezia non forse una volta troviamo inciso sulle muraglie il nome di un architetto, ma se nome pur si rivince, è quello di un valente nell'arti plastiche.<sup>39</sup>

In un capitolo dedicato allo scultore cinquecentesco Giulio del Moro, Selvatico si lancia in alcune considerazioni sprezzanti su un modo di firmare che egli considera ingiustificatamente vanitoso:

Questo discepolo del Campagna che, avendo la vanità d'essere artista universale al paro di Michelangelo, incideva sotto le statue il proprio nome colle aggiunte pompose di pittore, scultore ed architetto, non seppe per altro uscire dalla mediocrità in nessuna delle tre arti.<sup>40</sup>

Doveva egli avere in mente il *Monumento Andrea Delfin e Benedetta Pisani* a San Salvador<sup>41</sup>, il quale è «ricchissimo di opere di questo artefice, che non mancò d'incidervi in tutte il suo nome»<sup>42</sup>.

In particolare, nella figura principale con il Cristo, Selvatico nota che

nel plinto ove posa questo Redentore, l'artista lasciò scritto pomposamente *Iulius Maurus veronensis, sculptor, pictor et architectus*, la qual cosa mi induce in sospetto [...] egli fosse di

---

37 Cfr. *infra*, § VI. 5.2.

38 *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri*, 1847, pp. 123, 124. Per questa firma cfr. *infra*, § VI. 5.2.

39 Al Lettore, pag. IX. Questo discorso viene ripreso più avanti dove, a proposito di alcuni palazzi veneti, egli dice che «osservando che non ci fu tramandato dalla storia nessun nome degli architetti da cui furono alzati, mi viene fondato sospetto, sieno l'opera piuttosto di scalpellini periti nell'arte del costruire, anziché di architetti di professione. Ed in tale sospetto mi rafferma il coniserare che dappresso a molti di que' vecchi palazzi vi ha una corte che si denomina ancora del *taglia pietra*» (*ivi*, p. 119).

40 *Ivi*, p. 404.

41 In altre firme infatti il nostro non si vantò quanto in questa (per la trascrizione di alcune sue firme cfr. *supra*, § I. 4.1.).

42 *Ivi*, p. 406.

questo monumento anche l'architetto.<sup>43</sup>

Queste osservazioni sono interessanti in quanto sembrano attestare che Selvatico, in controtendenza rispetto ai suoi precedenti e contemporanei, non associ per forza di cose la presenza di una firma in un'opera alla sua considerazione come capolavoro. Tale concetto traspare già (ed anzi, soprattutto) quando tratta delle sculture trecentesche dove egli passa in rassegna le opere firmate da Marco Romano, Marco Veneto e Arduino<sup>44</sup>, i quali «nominati devono dirsi a diritto uomini di scarso merito»<sup>45</sup>.



*Vera di Campo dell'Angelo Raffaele, part. 1.*



*Vera di Campo dell'Angelo Raffaele, part. 2.*

Appartiene a questa stessa svalutata categoria anche «quel Marco Arian che ha il suo nome sul puteale in campo dell'Arcangelo Raffaele»<sup>46</sup>. Questo puteale, o meglio *Vera da pozzo*, tutt'oggi esistente, reca incisa su due lati la seguente iscrizione (con leggere varianti di paragrafatura tra l'una e l'altra epigrafe): “MCCCXLVIII A DI LUIO SER MARCHO ARIAN, FIIO CHE FO DI SER ANTUONIO ARIAN DI SAN RAFIOL ME FECIT”. Il *me fecit* per mezzo del quale la *Vera* parla al suo pubblico, indurrebbe a far credere che essa indichi Arian come il proprio artefice e così di fatto venne interpretata da Selvatico. Se non che, un testamento risalente allo stesso 1348, attesta che invece Arian non fu già lo scultore di quest'oggetto, ma il suo committente<sup>47</sup>.

Contraddice la considerazione della firma come ingiustificata dichiarazione d'orgoglio, l'*Adamo* ed *Eva* di Antonio Riccio a proposito dei quali Selvatico dichiara che «nel plinto dell'Adamo sta il nome, in quello dell'Eva il cognome dell'autore, segno che le teneva fra le opere sue migliori»<sup>48</sup>. Questa nota contiene un errore, in quanto la firma dello scultore in realtà si trova nella sola *Eva*;

43 *Ib.* Questa considerazione si trova già anticipata a p. 352.

44 *Ivi*, pp. 104, 105.

45 *Ivi*, p. 105.

46 *Ivi*, p. 104.

47 Cfr. Reinhold C. Mueller, *Due “documenti” sul rapporto tra peste e acqua*, in AAVV, *Venezia e la Peste*, 1979, p. 80.

48 *Sulla architettura...*, *cit.*, 1847, p. 181.

della sua errata affermazione si accorse forse lo stesso Selvatico allorché nelle note al suo stesso libro si limitò a dire che «nel plinto d'Eva sta il nome dell'autore»<sup>49</sup>.

Dal punto di vista divulgativo, una piccola manomissione di una firma, rimasta non corretta, si trova invece nella trascrizione dell'iscrizione di una delle porte della Basilica di San Marco dove, secondo Selvatico «l'iscrizione dice *Bertucius aurifex 1300 fecit*»<sup>50</sup> quando invece, come si dirà<sup>51</sup>, il verbo è in diatesi passiva per far in modo che l'opera stessa parli e riveli al lettore il nome del suo artefice. Ancora a proposito Bartuccio egli aggiunge quanto segue:

Mi vien sospetto che di questo stesso Bertuccio sia nel basso rilievo in marmo greco figurante S. Leonardo, che vedesi in una parete della facciata sulla piazzetta dei Leoni. Nel listello che frammentato sia ancora sotto i piedi di questa figura leggesi *CIVS*, palese rimasuglio di un nome intero un tempo nell'ora spezzato listello, e che forse era il nostro *Bertucius*.<sup>52</sup>

Che Selvatico riservasse alle firme delle opere d'arte una particolare attenzione emerge anche negli *Scritti d'arte* raccolti e pubblicati nel 1859. Qui egli ad esempio cita delle firme di Francesco Squarcione, ponendo dei dubbi sull'autografia di una di esse<sup>53</sup>; cita poi la firma che si legge sulla scultorea *Madonna col Bambino* della Cappella degli Scrovegni a Padova<sup>54</sup>; e soprattutto mette in luce un tipico modo di firmare di Raffaello, ovvero quello mediante il quale il pittore inseriva il proprio nome nelle orlature degli abiti della Vergine o dei santi<sup>55</sup>, dove d'abitudine abbreviava il proprio appellativo e interponeva

al millesimo qualche meandrino, [*come si nota*] quando si guarda alla Madonna col putto ch'era de' Niccolini ed ora passò in Inghilterra, e fu incisa del bravo professor Perfetti, la quale sull'orlo dello scollato, porta, interrotto da fregi, l'anno in cui fu dipinta, e subito dopo lascia scorgere le iniziali R. V., cioè Raffaello Urbinato.<sup>56</sup>

---

49 *Ivi*, p. 503.

50 *Sulla Architettura...*, cit., 1847, p. 85.

51 Cfr. *infra* § V. 2.1.

52 Non sono riuscito a trovare questa scritta. Tuttavia, già Giovanni Grevenbroch, nel disegnare questa scultura, trascriveva questo ipotetico frammento di scritta come “EIUS”, la quale parola per quanto anomala potrebbe avere anche un senso compiuto (cfr. Pietro Gradenigo, *Varie venete curiosità sacre e profane*, 1755, Venezia, Museo Correr).

53 *Il pittore Francesco Squarcione*, in *Scritti d'arte*, 1859, p. 27.

54 «Nel plinto reggente la Vergine leggesi il nome dell'autore così: *Jonis* (abbreviatura di *Joannis*) *Magistri Nicoli*. Considerando a questo nome e alla maniera [...], non sarebbe arrischiata congettura di crederle uscite dalla scalpello di Giovanni da Pisa, figlio dell'insigne stipite della scultura italiana, Niccola Pisano» (*L'oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova* in *ivi*, p. 227). In nota si dice accusa che «le antiche guide di Padova, sino a quella del 1842, vi lessero sempre erroneamente *Jacobi Magistri Ricoli*» (*ivi*, p. 284).

55 *Di un dipinto a fresco di Raffaello*, in *ivi*, pp. 52-54.

56 *Ivi*, pp. 54, 55. Si tratta della *Madonna Niccolini-Cowper* oggi alla National Gallery di Washington, firmata appunto scollo della Vergine «MDVIII·R·V·PIN...».

5.5. *Francesco Zanotto*: Pinacoteca della I. R. Accademia veneta delle belle arti [1834]; Il Palazzo Ducale di Venezia [1842]; Pinacoteca Veneta [1867].

L'interesse e alcune considerazioni sulle firme degli artisti di scuola veneziana emergono qua e là anche nei vari scritti di Francesco Zanotto.

Nel catalogo dell'allora neonato museo dell'Accademia, Francesco Zanotto informa puntualmente il lettore se l'opera in argomento contiene il nome del pittore, e quasi sempre la firma è ripresa (con più o meno esattezza) anche nelle incisioni che introducono alle varie schede dedicate ai dipinti. I nomi del pittore dell'opera originale, del disegnatore della copia e dell'incisore di quest'ultima sono segnalati sotto le stampe in eleganti caratteri corsivi come se fossero essi stessi delle scritte/firme autografe<sup>57</sup>.

In un paio di casi la firma è vista come un'aggiunta che un autore fa «presago dell'avvenire», ovvero timoroso di essere dimenticato dalla storia<sup>58</sup>, piuttosto che confuso con il proprio Maestro<sup>59</sup>.

Al di là di queste affermazioni, a dir il vero piuttosto ordinarie, la firma è più originalmente letta da Zanotto come un elemento integrativo all'autoritratto dell'artista in una tela di Leandro Bassano<sup>60</sup> e nel *Miracolo della Reliquia della Vera Croce a San Lio* di Giovanni Mansueti (anzi, in quest'ultimo caso, la firma in «cartello» è usata come indicativo per attestare la natura dell'effigie stessa<sup>61</sup>).

Le note più interessanti sulle firme nei due libri del Catalogo si trovano a proposito della *Processione in Piazza San Marco* di Gentile Bellini e di una *Sacra Conversazione* di Benedetto Diana. Del primo Zanotto spiega il motivo che secondo lui ha originato la formula di firma che in esso si legge:

tanto impegnò l'animo il Bellini nel condurre con tutto l'amore e lo studio questa opera a compimento, che volle lasciare nonché il nome e l'anno, ma ancora un testimonio dei questo suo amore; il quale non tanto procedè dal soggetto per sé grande e magnifico, quanto derivò dalla pietà sua e dalla sua devozione alla sacra Reliquia, il che volle esprimere nella seguente iscrizione: M.CCCC.LXXXXVI/ GENTILIS·BELLINI·VENETI·EQUITIS/ CRVCIS·AMORE·INCENSVS/ OPVS.<sup>62</sup>

57 Per una di queste firme riprodotte cfr. *infra*, § II. 1.6., n. 126.

58 Così per il *San Marco in trono* di Andrea Busati (firma: «ANDREA BVSATI»): «Andrea, quasi presago dell'avvenire, lasciò il proprio nome nel primo grado del trono su cui si assiede l'Evangelista, togliendo sé dall'oblio, al quale, dannato lo avrebbe l'avversa Fortuna» (Pinacoteca della I. R. Accademia veneta delle belle arti, 1834, vol. I, fasc. 50).

59 Così per *L'incontro di Anna e Gioacchino* di Carpaccio (firma: «VICTOR CARPATHIVS/ VENETI OP/ M.D.XV.»): «a Gio. Bellini appunto sarebbe essa da attribuire se il Carpaccio, quasi presago dell'avvenire, non avesse lasciato il suo nome e l'anno in cui pose termine a questa sua illustre fatica» (*ivi*, fasc. 20).

60 L'opera è la *Resurrezione di Lazzaro* (firma: «LEANDER/ BASSANE[is]/ F.»): «Leandro, che aveva posto ogni diligenza ed onore nel condur questa tela [...] volle lasciarvi il nome e l'immagine propria» (*ivi*, fasc. 16).

61 *Ivi.*, fasc. 55.

62 *Ivi.*, fasc. 47. Continuano le alternative trascrizioni di questa firma che già caratterizzarono di alcuni precedenti

Della *Sacra Conversazione* di Benedetto Diana, Zanotto invece commenta e giustifica il, secondo lui inusuale accoppiamento e accostamento del cartellino con firma del pittore alla sottoscrizione in cartello con i nomi dei committenti:

Fu sì soddisfatto della propria opera il Diana che vi lasciò sul dinanzi il nome; e presso a questo volle anche il committente farsi iscrivere, forse per ricordare ai posteri non solo la sua devozione, ma sì ancora di aver scelto fra le schiere de' migliori artisti del tempo Benedetto Diana, come il più abile, a sua persuasione, per esprimere le immagini di què celesti sotto la cui protezione si aveva egli messo.<sup>63</sup>

Dello stesso Zanotto, la *Storia della pittura veneziana* (1837) e la *Nuovissima Guida di Venezia* (1856), nonostante citino o trascrivano alcune firme, poco o nulla aggiungono in originalità o documentazione a quanto già si trova negli scritti d'arte precedenti<sup>64</sup>. Una breve considerazione meritano invece i tre volumi della guida al *Palazzo Ducale* del 1842 dove Zanotto si impegna a trascrivere, ma soprattutto a segnalare, la presenza di tutte le iscrizioni che al suo interno si trovano. Nel primo volume egli parla del *Leone marciano* di Donato Veneziano, la cui firma era già stata comunque segnalata da Giustiniano Martinoni nelle note alla *Venetia* di Sansovino<sup>65</sup>, e anche da Carlo Ridolfi<sup>66</sup> e da Antonio Maria Zanetti<sup>67</sup>. Zanotto dice che «dal lato destro, appiedi del quadro, il pittore lasciò il nome così: Donatus Venetus an. MCCCLXI»<sup>68</sup>, dove questa firma è ingiustificatamente trascritta con dei caratteri gotici che invece non compaiono affatto nel dipinto (dove sono *all'antica*), ma solo nelle altre scritte del quadro.

Altri appunti originali sulle firme sono inseriti da Zanotto nella *Pinacoteca Veneta* del 1867; sono qui sono selezionati e commentati una serie di dipinti presenti nelle principali chiese veneziane, anch'essi riprodotti, come nella *Pinacoteca della I. R. Accademia*, in delle incisioni a cappello delle schede<sup>69</sup>. Giuseppe Rebellato firma un gran numero dei disegni che sono serviti di base alle incisioni di entrambe le opere e su tutti sono significativi quelli che, per l'opera del 1867, egli trasse

---

scrittori (cfr. *supra*, § I. 3.1., n. 13). Stavolta, pur se il testo è corretto, diverse da come appaiono nel quadro sono i paragrafi della scritta.

63 *Ivi*, fasc. 25. Queste scritte, entrambe dipinte in cartelli, sono rispettivamente «BENEDICTVS/ ·DIANE·PIX·» e «D·FIORDELIXE· MOGIER/ CHE· FO· DI· MAISTRO/ BERTOLI· BOCHALER/ FATO· FAR· QVESTA· OP·».

64 Del primo di questi testi si può dire che l'unico appunto interessante è quello già citato *supra*, nella *Seconda Introduzione*, 3.

65 *Venetia...*, *cit.*, [1581], ed. 1663, p. 338: «In fine vi è il nome del Pittore, cioè: Donatus Venetus anno 1459».

66 In *Vita di Guariento...*, in *Le Maraviglie...* *cit.*, 1648, vol. I, p. 20 (cfr. anche *supra*, § I. 3.2. n. 35). Ridolfi non è citato da Zanotto come uno degli scrittori che aveva citato questo dipinto (*Il Palazzo Ducale di Venezia*, 1842, vol. I, parte IV, p. 58).

67 *Della pittura...*, *cit.*, 1771, p. 23: «Evvi scritto il nome del Pittore, e l'anno 1459 [...] Io per altro non ho potuto vedere quella iscrizione».

68 F. Zanotto, *Il Palazzo...*, *cit.*, 1842, vol. I, parte IV, p. 58. Per questa firma cfr. anche *infra*, § III. 1.3.1.

69 Curioso il fatto che alcune delle firme contenute nei dipinti risultano taciute nelle incisioni: così quelle di Tiziano nel *Martirio di San Lorenzo* e nell'*Annunciazione* di San Salvador e quella della *Crocifissione* di Tintoretto.

da due dipinti di Giovanni Bellini: la *Pala di Santa Caterina* (inciso da Francesco Zanetti<sup>70</sup>) e il *Trittico dei Frari* (inciso da Giorgio Buttazon<sup>71</sup>). La prima di queste riproduzioni è anzitutto un importante documento per il fatto di essere una delle tre testimonianze<sup>72</sup> rimaste a ricordo dell'opera che, nello stesso 1867, periva in un incendio scoppiato nella sua sede, la Basilica di San Giovanni e Paolo (dove il fuoco distrusse anche *Il Martirio di San Pietro* di Tiziano). Nell'incisione la firma in cartellino porta la seguente scritta: «IOANNES·BELLINVS/ P [...] A MCCCC[...]», dove l'ultima parte pare intenzionalmente poco precisa, e lascia in sospeso un ipotetico sviluppo della “P” in *pinxit*; mentre la data (ugualmente lasciata in sospeso nell'ultima significativa cifra), è preceduta dalla lettera “A” che, in maniera originale, la indica come “anno” (senza, ad esempio, il “domini”). A differenza della *Pala di Santa Caterina*, la riproduzione del *Trittico dei Frari* può invece essere confrontata con il dipinto originale. Si scoprono allora delle incongruenze interessanti, alcune delle quali decisamente significative<sup>73</sup>: una di queste è la sostituzione della firma dell'artista con una misteriosa scritta acronima che pare essere “AEVD AMG”, dove delle ultime lettere si potrebbe ipotizzare uno scioglimento nel diffuso motto “Ad Maiorem [Dei] Gloriam”<sup>74</sup>.

*Confronto tra la firma originale e quella tratta, del Trittico dei Frari.*



Nella nuova *Pinacoteca Zanotto* accoglie, cosa che negli altri non fece, il termine *cartellino* per indicare un luogo della firma, il quale si alterna con il termine *epigrafe* (usato in qualche occasione anche nella *Nuovissima Guida*). Significativamente, ancora una volta, della parola *cartellino* egli si serve per la descrizione del *Cristo risorto* di San Giovanni in Bragora, stavolta ricondotto senza dubbio ad Alvise Vivarini; Zanotto informa i suoi lettori che gli antichi scrittori dicono che la tavola «era segnata coll'anno 1498, che or più non si vede nel sottoposto cartellino»<sup>75</sup>.

70 F. Zanotto, *Pinacoteca...*, cit., 1867, vol. I, cat. 42.

71 *Ivi*, vol. II, cat. 96.

72 Per le altre cfr. *infra*, 5.6.

73 Oltre a quella che qui verrà commentata cfr. anche *infra*, § IV. 2.4.

74 Forse che la censura del “Dei” potrebbe essere voluto ed indicare che la gloria in questo caso non va a Dio, bensì a Giovanni Bellini?

75 *Pinacoteca...cit.*, 1867, vol. II, cat. 61.

Con il termine *cartellino* viene poi indicato anche il supporto della firma usato Cima da Conegliano nell'*Adorazione dei pastori* della chiesa dei Carmini<sup>76</sup> e quello che Boccaccio Boccaccino dipinse nella *Pala di San Giuliano*: a proposito di quest'ultima, Zanotto lamenta come l'opera sia sempre stata assegnata ad Andrea Previtali “Cordella”, nonostante

la Tavola recava nel cartellino dipinto fra due rami di lauro, a piedi del trono della Vergine, le sigle B.C., cioè le iniziali del nome di Boccaccio Cremonese, il quale confonder non potevasi con quello di Giovanni [Bellini], o Giannetto Cordella.<sup>77</sup>

Una considerazione di carattere compositivo viene fatta a proposito del *Cristo in trono tra i santi Girolamo e Secondo* di Marescalco, dove, alla base del piedistallo, si vedono sia il *cartellino* con la firma del pittore, sia lo stemma del committente dell'opera:

si consideri essere stata appositamente dipinta quell'arma da un canto della base, per lasciar luogo dall'altro alla iscrizione recante il nome dell'autore così tracciata: Joanes. Bonichōnsilij – dito Mareschalco. p.<sup>78</sup>

La firma di Marescalco viene quindi considerata di pari importanza al nome del committente, in un'associazione che ricorda quella fatta dallo stesso Zanotto a proposito della *Sacra Conversazione* di Benedetto Diana alle Gallerie dell'Accademia.



Benedetto Diana, *Sacra...*, part.



Rocco Marconi, *Cristo tra i santi...*, part.



Paris Bordon, *La consegna...*, part.

Nonostante queste sporadiche considerazioni originali, Zanotto non fugge dagli stereotipi ormai tradizionali (e da lui stesso accolti nei suoi scritti precedenti) che considerano la firma un'aggiunta necessaria a distinguere (e quindi a valorizzare) l'opera di un nuovo pittore da quella dei grandi maestri di più solida fama: così, del *Cristo tra i santi Pietro e Rocco* di San Giovanni e Paolo

<sup>76</sup> «Nel cartellino quasi nel centro lasciava Cima il suo nome» (*ivi*, vol. I, cat. 36).

<sup>77</sup> *Ivi*, Vol. I, cat. 31. Sempre dello stesso pittore, nella stessa scheda, Zanotto poi ricorda anche lo *Sposalizio di Santa Caterina* (oggi all'Accademia di Venezia) «segnata col nome *Bochazinus*».

<sup>78</sup> *Ivi*, vol. I, cat. 9.

firmato da Rocco Marconi «ROCHVS/ MARCHONIVS» (la “M” e la “A” sono fuse in un'unica lettera) egli dice che

il colorito, da ultimo, e l'accordo di esso, fan vedere più ancora lo studio posto da Rocco in que' grandi esemplari ch'ei si propose seguire; sicchè, chi non è instrutto dei vari stili de' nostri maestri, né ponga mente al nome lasciato dall'artista nel cartellino a' piedi del Redentore, penderà incerto, se debba attribuire la tavola egregia piuttosto al Giorgione o al Palma Seniore.<sup>79</sup>

Ancora poi la firma è intesa come l'indicatore di un lavoro particolarmente riuscito: della *Pala con i santi Andrea, Pietro e Nicola di Bari* che Paris Bordon dipinse per la Chiesa di San Giobbe, Zanotto nota che

sul capitello l'artefice lasciò il suo nome: O. PARIDIS BORDONO: Lo aver segnato del suo nome l'artefice questa Tavola, nel modo stesso che marcava il suo capo d'opera, la storia del Pescatore, pruova quanto fosse soddisfatto di questo lavoro»<sup>80</sup>.

La “storia del Pescatore” è ovviamente il telero con *La consegna dell'anello al Doge*, firmato «O/ PARIDIS/ bordon» del quale egli stesso aveva parlato nella *Pinacoteca della I. R. Accademia*<sup>81</sup>.

5.6. *Giovanni Battista Cavalcaselle: il taccuino dei disegni [1852-'96]; History of Painting in North Italy [1871]*.

Una preziosa documentazione e presa di coscienza del valore contenutistico e iconografico delle firme d'artista è testimoniata dai disegni con i quali Giovanni Battista Cavalcaselle studiò i dipinti degli antichi maestri. Nella selva di appunti che orbitano intorno ai veloci, ma sapienti schizzi dell'opera, lo storico disegna con frequenza in un dettaglio separato e ingrandito, e in maniera iconograficamente fedele, la firma del pittore. Un tratto veloce poi collega questo disegno al luogo dove nel quadro prende posto<sup>82</sup>.

Tra i vari disegni meritano una nota quelli che indagano la perduta *Pala di Santa Caterina* di Giovanni Bellini. Un rapido segno di matita unisce la base del trono della Vergine con un rettangolo

<sup>79</sup> *Ivi*, vol. I, cat. 49.

<sup>80</sup> *Ivi*, Vol. I, cat. 21.

<sup>81</sup> *Pinacoteca...*, *cit.*, 1833, vol. I, fac. 56. A proposito de *La consegna dell'anello*, forse merita di essere citata un'osservazione di Lionello Puppi che, identificando il campanile che si vede sullo sfondo come quello della Madonna dell'Orto (nella cui parrocchia viveva Paris Bordon) sostiene che «si tratta, accanto alla firma, di un ulteriore elemento di identificazione di sé offerto dal pittore» (*Nel Mito di Venezia*, 1994, p. 53).

<sup>82</sup> Per questi disegni cfr. Lino Moretti (a cura di), *G. B. Cavalcaselle, disegni da antichi maestri*, 1973.



che riproduce il *cartellino* con la firma dell'artista, la quale è data come «IOANNES BEL/ LIVS·P». Oltre a questa e alla versione data dalla stampa della *Pinacoteca* di Zanotto poc'anzi citata, un'altra riproduzione della *Pala* e della sua firma si trova in un anonimo acquerello ottocentesco (anche questo perduto, ma se ne conserva una foto al Museo Correr). Qui il contenuto della firma si presenta come «IOANNES·BE/ LINVS P·», ovvero priva della doppia “L” segnalata e paragrafata nella trascrizione di Cavalcaselle e, di fatto, rarissimamente taciuta nelle firme del pittore<sup>83</sup>. La mancanza dell'anno nella riproduzione della firma in questo disegno (con la conferma di ciò anche nell'acquerello) è significativa e dimostra che la data invece presente nella riproduzione della *Pinacoteca* non è da intendersi come trascrizione, bensì come ipotesi critica, il che da senso anche alla altrimenti originale segnalazione della lettera “A” in testa alla cifra.

*Il cartellino della Pala di Santa Caterina secondo Zanotto, Cavalcaselle e l'anonimo acquarellista ottocentesco.*



Nel verso di un altro foglio con degli schizzi di dettagli di *Maria* e del *Bambino* tratti da questa stessa *Pala di Santa Caterina* si trova poi anche il disegno della firma che Rocco Marconi inclusa nel *Cristo tra i santi Pietro e Rocco* della stessa San Giovanni e Paolo dove le prime due lettere del cognome risultano riassunte in un'unica cifra. Cavalcaselle riproduce questa lezione fedelmente e, riconoscendone la particolarità, si rassicura per le successive consultazioni appuntando «così scritto»<sup>84</sup>.

A seguito del successo della pubblicazione degli studi in lingua inglese sulla pittura fiamminga (1856) e sulla storia dell'arte italiana (1864-'66) scritti da Cavalcaselle in collaborazione con il diplomatico e critico d'arte britannico Joseph Archer Crowe, nel 1871 escono i tre volumi che loro dedicano alla *History of Painting in North Italy*. L'intento è ora quello di segnalare tutte le firme degli autori trattati; esse sono citate o discusse occasionalmente nel testo, trovando tuttavia ampio margine nelle note di documentazione dove vengono di norma trascritte con estrema precisione e,

83 Non limitate al solo Ottocento sono poi le mutazioni della firma della *Pala di Santa Caterina*: Anchise Tampestini, nella scheda dedicata all'opera, usa come *memento* la riproduzione dell'acquerello, ma informa che la firma era «IOHANNES BEL/ LINVS P.», decidendo di deliberatamente aggiungere un'arcaica H al nome del pittore (cfr. A. Tampestini, *Giovanni Bellini: catalogo completo dei dipinti*, 1992, cat. 23, pp. 78, 79).

84 L. Moretti, *G. B. Cavalcaselle....cit.*, 1973, cat. 62. Sembra tuttavia aver creduto che la “A” Semplicemente non ci fosse.

all'occorrenza (ma non in maniera costante), anche variando i caratteri da corsivo a capitale<sup>85</sup>.

Il testo è, come si è detto, in inglese; per definire i diffusi supporti di carta simulata con le firme dei pittori, vengono usati i termini *scroll*, oppure *scrip*, ma anche, e significativamente, la parole italiane *cartello* e *cartellino*. È questo l'inizio della diffusione di questi termini in testi in lingua inglese, tedesca e francese da parte di storici dell'arte italiani, alla quale (come tra poco si dirà) in questi stessi anni partecipa (ed è anzi promotore) anche Giovanni Morelli.

Purtroppo capita che anche le evocazioni delle firme dell'*History of Painting* contengano degli errori: succede ad esempio nel ricordo della *Madonna di Brera* di Giovanni Bellini, dove la firma del pittore si trova su di un cippo nel mezzo nel paesaggio, in secondo piano, nella parte sinistra del quadro<sup>86</sup>. Secondo Crowe e Cavalcaselle invece la firma si trova in «a cartello on a tree to the right brears the inscription: “Joannes Bellinus, MDX”»<sup>87</sup>. Ora, tralasciando la mancata trascrizione in caratteri epigrafici, la segnalazione di questa firma contiene almeno tre incongruenze: la firma non è dipinta in un *cartello*, non è sostenuta da un albero<sup>88</sup>, non si trova a destra<sup>89</sup>.

Gli appunti sulle firme della *History of Painting* rappresentano l'ideale passaggio dal romanticismo ottocentesco al razionalismo del centennio successivo, dove la menzione precisa e completa della firma, presentata in maniera piuttosto acritica e didascalica, ha ormai preso il posto e reso vane le considerazioni sui suoi presunti (ancorché talvolta veri) messaggi di distinzione dell'artista, emancipazione dal Maestro, e di indicatore del capolavoro che, come è stato constatato, per tre secoli erano rimbalzate tra le pagine della critica d'arte.

### 5.7. Antonio della Rovere: *Dell'importanza di conoscere le firme autografe dei pittori* [1887].

Lo storico Antonio della Rovere dedica alle firme dei pittori non un trattato, ma un breve saggio pubblicato sul giornale dell'*Archivio Veneto*<sup>90</sup>; esso è comunque significativo perché probabilmente rappresenta il primo studio specifico scritto sull'argomento, almeno per quanto riguarda i pittori moderni<sup>91</sup>. Le osservazioni su alcune firme di scuola veneziana dei secoli XIV e XV che qui si fanno, hanno come cardine la comparazione con i nomi degli artisti riportati nei documenti

85 Da segnalare la trascrizione della firma in caratteri greci che Andrea Mantegna incluse nel suo *San Sebastiano* ora al Kunsthistorischen di Vienna (*History of Painting...*, cit., vol. I, 1871, p. 387).

86 Per questa firma cfr. *infra*, 5.8.; § II. 3.5; § III. 2.1.

87 *History...*, cit., vol. I, 1871, p. 184, n. 2.

88 Forse quest'errore è dovuto alla traduzione in inglese di Crowe che potrebbe aver confuso *cippo* con *ceppo*?

89 Non può esserci ambiguità nell'intendere il senso di “right” come destra dell'osservatore e non della *Madonna* in figura, visto che più volte nel testo lo si intende chiaramente da questo primo punto di vista.

90 «Archivio Veneto», XXXIV, parte II, 1887, pp. 311- 322.

91 Si ricorderà infatti che Carlo Dati aveva dedicato un capitolo alle firme degli artisti antichi nel suo libro sulle *Vite* di questi pittori (cfr. *supra*, § I. 1.2.1.).

d'archivio: è ancora quest'ultimo tipo di sottoscrizione, e solo questo, ad essere definito *firma*<sup>92</sup>. Già da tempo, i nomi con i quali si concludevano le scritte delle clausole dei contratti e dei testamenti, svolgevano infatti la funzione di *fermi* (da cui *firme*) perché chiamati a bloccare, rendere stabile e, di fatto, ad impedire l'integrazione di quanto li precedeva: con il tempo, *firma* divenne un sinonimo di *nome* proprio perché erano i nomi ad essere chiamati a svolgere questo compito<sup>93</sup>. I nomi degli artisti nelle opere d'arte tardarono ad essere chiamati in questo modo: lo studio di Della Rovere è quindi da considerarsi quasi come un'introduzione a questa traslazione.

Lo studio di Della Rovere in realtà prende le mosse da un saggio pubblicato nello stesso *Archivio Veneto* da Bartolomeo Cecchetti, il quale, spulciando tra alcuni atti notarili veneziani, datati dal Trecento al Cinquecento, aveva raccolto e trascritto una serie di nomi di pittori, miniatori, intagliatori e lapicidi all'interno del passo del documento che li coinvolgeva<sup>94</sup>. Introducendo il suo discorso, Della Rovere dice *evidente* l'importanza dello studio di Cecchetti per la critica

perché ci offre l'ortografia con cui gli artisti in quei tempi remoti solevano tracciare i nomi, ed essendo accadute non di rado contraffazioni o creazioni immaginarie di nomi, sarà più facile scoprire le frodi, distinguere artisti di nomi simili, chiarire, mediante il domicilio, molti dubbi, e rettificare le proprie opinioni e quelle degli altri.<sup>95</sup>

Della Rovere è infatti soprattutto interessato a scovare le contraffazioni e con questo spirito commenta alcune firme di Semitecolo<sup>96</sup>, Jacopo Bellini<sup>97</sup> e dei pittori di Murano, Antonio Vivarini in particolare<sup>98</sup>. Di quest'ultimo nota come egli si dichiara «*Antonio da Murano* dei quadri, ed *Antonio Vivarin* nei documenti»<sup>99</sup> e riconosce che

noi non sapremmo se *Antonio da Murano* ed *Antonio Vivarini* fossero la stessa persona, se Fr. Sansovino nella Venetia non chiamasse i quadri di S. Pantaleone ed a San Barnaba opere di Giovanni ed Antonio Vivarini.<sup>100</sup>

---

92 Va segnalato un uso ambiguo, ma di fatto analogo a quello di Della Rovere, che del termine fa Ignazio Cantù, nel suo discorso sul *Modo di riconoscere i quadri*, dove, a proposito di Tiziano dice: «in quanto alle firme, non vedendosi che alcuni Tiziani i quali hanno al sua sottoscrizione, ed è anche lecito dubitare ch'essa sia autografa» (*Enciclopedia Popolare o collezione di letture amene utili ad ogni persona*, 1841, vol. II, p. 13).

93 Sono tutti concetti di cui si è già detto *supra*, *Seconda Introduzione* 4.

94 *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia*, secoli XIV-XVI in «Archivio Veneto», XXXIII, parte I, 1887, pp. 43-64; *Nomi di pittori e lapicidi antichi* in *ivi*, parte II, pp. 397- 424.

95 *Dell'importanza...*, *cit.*, 1887, p. 311.

96 *Ivi*, p. 314.

97 *Ivi*, pp. 316-318. Per il commento ad una firma di quest'autore da parte di Della Rovere cfr. *infra*, § II. 3.1.

98 *Ivi*, pp. 318-322.

99 *Ivi*, p. 318.

100 *Ibidem*.

5.8. *Giovanni Morelli: Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino [1886]; Italian Painters [1892-'93].*

Negli studi sui capolavori dei maestri italiani presenti nelle gallerie romane e tedesche pubblicati nel 1886, il senatore Giovanni Morelli si dimostra particolarmente attento e sensibile al dettaglio della firma e all'occasione elaborò alcune acute osservazioni destinate a far, come si dice, scuola. In questa operazione egli si servì della terminologia in via di definizione contribuendo senza dubbio anche alla sua diffusione: nei suoi scritti, si accenna (ma ancora timidamente) al termine *firma*, ma si usano, ormai dandole per acquisite, le parole *cartello* e *cartellino*. Nel capitolo dedicato alla spiegazione dei suoi *principles and method* che fa da introduzione al primo volume del libro in lingua inglese sugli *Italian Painters* del 1892, Morelli riporta un dialogo avuto sulle scale di Palazzo Pitti a Roma, «with an elderly gentleman, apparently Italian of better class»<sup>101</sup>. Questi ad un certo punto fa al senatore una domanda che viene quasi spacciata come la scintilla della spinta all'attenzione che egli dedica a questo dettaglio dell'opera:

Is there any documents more likely to inspire confidence, more apparent to every spectator, than bearing the master's name on a picture, which we call in Italian a *cartellino*?<sup>102</sup>

Ne *Le opere dei grandi Maestri*, Morelli cita dunque all'occorrenza le firme che egli ritiene degne di nota. Egli non si limita a commentarne il contenuto, ma le indaga anche dal punto di vista figurativo, dandole in alcuni casi il valore di icona: ad esempio, parlando di Antonello da Messina si indicano le diverse grandezze dei *cartellini* come un possibile appiglio per la cronologia delle opere firmate e non datate del pittore<sup>103</sup>.

Sempre in questo libro, la considerazione destinata ad avere maggiore risonanza riguarda le firme di Giovanni Bellini: Morelli afferma che

nelle iscrizioni *autentiche*, apposte da lui stesso ai suoi quadri, l'una delle due L [*che formano il cognome Bellini*] è sempre fatta più alta dell'altra<sup>104</sup>

e che, qualora un quadro indubbiamente autografo, presenti una firma che invece non contiene questa caratteristica, è plausibile sospettare che vi sia stato l'intervento di un manipolatore, il quale,

---

101 *Italian Painters, The Borghese Gallery and Doria-Panfilii Galleries in Rome*, vol. I, 1892, p. 25.

102 *Ivi*, p. 27.

103 *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, 1886, p. 392.

104 *Ivi*, p. 373.

credendola un'errore, l'avrebbe uniformata alle altre<sup>105</sup>: sarebbe ad esempio il caso della *Madonna col Bambino*, già nella chiesa veneziana della Madonna dell'Orto, la quale ha in *cartellino* la firma «IOANNES BELLINVS», mutilata, secondo Morelli, da un restauratore<sup>106</sup>.

La tesi della “L” come indicatore della sicura autografia verrà ribadita e approfondita nei suoi libri in lingua inglese (pubblicati da John Murray, lo stesso editore della *History of Painting in North Italy*), e in particolare nel primo dei due volumi, dedicato allo studio delle opere delle gallerie Borghese e Doria Pamphili, dove Morelli, a mo' di esempio, fa addirittura stampare un *facsimile* di una genuina (e generale) firma di Bellini che contiene questa particolarità grafica<sup>107</sup>.



Giovanni Morelli: esempio di firma autografa di Giovanni Bellini.

Sempre qui, egli dà notizia di quella che, secondo lui, è l'unica opera autentica firmata di Giovanni presente nelle collezioni romane: si tratta di una *Madonna col Bambino affiancata dai santi Pietro e Paolo*, già nella collezione del principe Torlonia, «signed: “IOANNES BELLINVS”»<sup>108</sup>, citazione che, nella grafica del carattere tipografico della trascrizione, come si vede ha tenuto a conto l'altezza della “L” dipinta. Le altre opere di Giovanni Bellini giunte a Roma sono giudicate da Morelli un prodotto di Scuola: in particolare, la *Madonna col Bambino* della Galleria Borghese viene tolta dal catalogo del Maestro proprio per via della firma dipinta in caratteri corsivi «which has not the character of Giovanni Bellini's genuine signature»<sup>109</sup>. A discapito del messaggio della firma, quest'opera è assegnata a Francesco Bissolo, perché

the signature in his “Cartellini”, unlike those of Bellini, are always in cursive characters  
-*Ioannes bellinus*- as, for instance, on the Madonna in the Borghese gallery [*and in*] the

105 *Ibidem*. Per un caso in cui tra l'altro si accenna a questa ipotesi di Morelli cfr. *infra*, § II. 3.1.

106 «An early Madonna in the church of S. Maria dell'Orto, bearing a “Cartellino” which has been mutilated by the restorer» (*Italian Painters...*, cit., 1892, p. 262). L'opera è stata rubata nel 1993 (cfr. l'articolo di Pasqualetto Claudio nel *Corriere della Sera* del 3 marzo). Raimond Van Marle aveva evidentemente frainteso l'idea di Morelli perché egli parla della sua «strange theory that in the signature of the paintings which are not from the master, the second “I” in the name of Bellini is much longer than the first. It would be a tedious task to review all the paintings which provide proof to the contrary» (*The Development...*, cit., vol. XVII, 1935, p. 360).

107 *Italian Painters...*, cit., vol. I, 1892, p. 269.

108 *Ivi*, p. 266.

109 *Ivi*, p. 240.

picture of 1515 in the public gallery at Vienna representing a nude female figure arranging her hair<sup>110</sup>

Quelle che Morelli chiama *false signatures*, e in particolare quelle di ambito belliniano, sono state secondo lui aggiunte dopo la morte del Maestro «in the hope of finding a better sale for the picture»<sup>111</sup>. In molti di questi casi, solo il *connoisseur* è in grado di non farsi abbagliare dalla firma apocrifa:

in the Doria Gallery in Rome, and in Louvre, you will find pictures by Niccolò Rondinelli of Ravenna, given to Giovanni Bellini and described and extolled as such by art-historians, misled by a forged signature [...] i could enumerate many more such “documents”, which have been could wrongly interpreted by unlearned, and many signatures which were inscribed upon pictures even centuries ago whit intent to deceive.<sup>112</sup>

Come introduzione al commento dei dipinti della Galleria Borghese, Morelli pone le basi del suo famoso *metodo*, affermando che «every indipendent master has his own special conception and treatment of landscape, and what is more, of the hand anch ear. For every important painter has, so to speak, a type of hand and ear peculiar to himself»<sup>113</sup>; compara quindi in illustrazione le diverse mani e orecchie dipinte dai più famosi pittori rinascimentali, incluso Giovanni Bellini. Questi disegni “di sistema”, costituiscono dunque di per sé una specie di firma e come tale verranno accolte qualche anno dopo da studiosi quali Roger Fry per il quale, le mani del Cristo, nel *Sangue del Redentore* dipinto da Giovanni Bellini (oggi alla National Gallery di Londra)

equivalgono quasi ad una firma per il peculiare innesto obliquo del pollice che, insieme alla loro straordinaria grandezza, evoca già quella presa calda e umana tipica della mani dipinte dal maestro.<sup>114</sup>

Anche nel secondo volume degli *Italian Painters*, dedicato alle Gallerie di Monaco e Dresda vengono citate e trascritte le firme dei pittori e discusse le problematiche da esse scaturite, ma questa volta l'interesse di Morelli sembra limitarsi al loro contenuto verbale. Su tutti è possibile

---

110Ivi, p. 264. Il dipinto è ovviamente quello del Kunsthistorischen, firmato con una formula simile, e sempre in corsivo (cfr. supra, *Seconda Introduzione*, 2). In questo passo tuttavia non è chiaro se Morelli intenda dire che Bissolo firmasse i suoi quadri sempre in corsivo; anche perché, semmai, è vero il contrario: tutte le opere che lui ho potuto esaminare o dal vivo o in foto, la firma è in caratteri epigrafici (anche quando sono dipinte in *cartellino* -cfr. ad esempio *La pala di Santa Maria in Campo* a Lagosta -Croazia-; firma: «FRANCISCVS/ BISSOLO/[1516?] »).

111Ib.

112Ivi, pp. 27, 28.

113Ivi, pp. 76, 77.

114R. Fry, *Giovanni Bellini* [1899], ed. cons. 2007, tr. di Rossella Rizzo, p. 36.

ricordare l'interpretazione dello "IVNIOR", aggiunto da Lorenzo Lotto nella firma della *Pala di Asolo* (firmata «LAVRENT. LOTVS/ IVNIOR M.D.VI.»), e sciolto da Morelli come l'indicazione del mese di "IVNII"<sup>115</sup>; oppure la nota sul nome di Tiziano dipinto nel *Tributo della moneta* di Dresda («TICIANVS F»), dove il pittore si firma «"Ticianus" -a form of signature which we meet with in nearly alla the master's early works up to about 1528»<sup>116</sup>.

---

115 *Italian Painters...*, cit., vol. II, 1893, p. 47. Su questa firma cfr. Enrico Maria Del Pozzolo, *Lorenzo Lotto ad Asolo* (1995, pp. 16, 17), dove si conferma che la parola è inequivocabilmente *Junior* e le relative opinioni (anche storiografiche) che ne sono derivate e che egli ne trae.

116 *Italian Painters...*, cit., 1893, vol. II, p. 228. Secondo Harold E. Wethey, quella del *Tributo*, è la prima firma latinizzata mai dipinta dal pittore (cfr. *The Paintings...*, cit, vol. III, 1969, p. 246); lo stesso, confermando grosso modo quanto sostenuto da Morelli, conclude che «it may be said that the Latinized Venetian form of the artist's signature TICIANVS is most frequently met in the fifteen-twenties. The most widely used signature by the artist from about 1530 onward is TITIANVS F.» (*ivi*, p. 247).





## I. 6. Panoramica sulla critica d'arte specialistica dal XX secolo al Duemila.

Nel corso del Novecento e fino al primo decennio del Duemila, l'attenzione rivolta alle firme da parte della Critica d'arte è cresciuta in maniera quasi esponenziale. Negli ultimi cent'anni, le trascrizioni dei testi delle firme (non solo di scuola veneziana, non solo apparentamenti alle opere del Rinascimento) sono ad esempio divenute ormai d'obbligo per una storia dell'arte, un catalogo di una mostra o un volume monografico che vogliano dirsi completi.

È soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento che cominciano inoltre a comparire i primi studi dedicati interamente alla firma, i quali sempre più considerano il dettaglio in questione, non solo dal punto di vista verbale e semantico, ma anche iconografico. Questi studi compaiono soprattutto nelle circoscritte aree delle pagine delle riviste d'arte e soltanto negli ultimi decenni sono stati estesi a dei veri e propri testi.

Il principale difetto di questo genere di trattati è tuttavia quello d'essere troppo generali (ad esempio coinvolgendo all'unisono varie scuole di pittura), oppure superficiali (segnalando un dettaglio senza poi commentarlo o tentare di giustificarlo o contestualizzarlo). Con frequenza essi si dimostrano ciechi a certi valori significanti dell'icona della firma oppure alla possibile correlazione ad altri ambiti della cultura (ad esempio la letteratura, l'archeologia o la teologia).

Qui di seguito si presenta una panoramica dei più utili e principali di questi testi, scritti e pubblicati nel corso dello scorso secolo (in particolare nella sua seconda metà) e in quello appena iniziato, che nello specifico hanno indagato il “problema” della firma d'artista<sup>1</sup>. Da questa carrellata appare evidente che l'interesse della critica nei confronti della firma appare particolarmente vivo in Francia e in Germania, mentre sono rari gli interventi e gli studi svolti in Italia.

- Georg Gronau, *Die Signaturen des Giovanni Bellini*, 1929<sup>2</sup>. È questo un breve articolo con cui Gronau attacca la teoria della “L” come marchio dell'autografia delle opere di Giovanni Bellini, avanzata da Giovanni Morelli e ora definita «der seltsamen Marotten del “compianto senatore”». Gronau porta a riprova dell'inefficacia della teoria di Morelli la presenza di opere firmate da Bellini in persona che ne sono prive. Accenna poi al fatto che nella *Madonna col Bambino di Brera*, la “L” montante è la prima e non la seconda in “BELLINVS”, dimenticando che però Morelli aveva detto che *una delle due* lettere è sempre montante, senza specificare che si trattava sempre della prima<sup>3</sup>, come difatti, a parte

---

1 La descrizione dei testi che ora verrà svolta vuol essere solo una breve sinossi dello stesso e non una vera e propria analisi. Si accennerà quindi solamente ai contenuti senza approfondirli. Alcuni di questi studi tuttavia, qualora tocchino più da vicino gli argomenti trattati nella Tesi, verranno comunque ripresi nei capitoli successivi.

2 In «Pantheon», III, 1929, p. 221.

3 Cfr. *supra*, § I. 5.8.

questo caso, è. La critica di Gronau arriva in un anno dove la “L” montante comincia a venir tipograficamente segnalata (su esempio di quanto fece a suo tempo Morelli) nell'indicazione delle firme del pittore, nei cataloghi monografici a lui dedicati<sup>4</sup>.

- Millard Meiss, *Toward a More Comprehensive Renaissance Paleography*, 1960<sup>5</sup>. Si tratta di uno studio che parla solo in parte di firme, puntando l'attenzione solo su quelle che si servono del carattere lapidario romano; in particolare si accenna alle firme di Donatello e Andrea Mantegna. Sulla base delle firme di quest'ultimo, Meiss conia un termine per definire le lettere epigrafiche antiche, il quale sarà destinato ad avere grande seguito nelle pagine della critica d'arte successiva: si tratta di *littera mantiniana*<sup>6</sup>.
- Zygmunt Wazbinski, *Le “cartellino”, origine et avatars d'une etiquette*, 1963<sup>7</sup>. Originale e coraggioso studio che avanza delle ipotesi sulle origini dell'uso del *cartellino*, indicando il suo conio all'interno della bottega di Francesco Squarcione. Secondo Wazbinsky la sua mutazione in forma dipinta sarebbe gradualmente avvenuta dopo che la presenza di cartellini reali, con i nomi degli allievi di Squarcione, era divenuta parte integrante dell'opera che loro copiavano in serie dal Maestro.
- André Chastel (a cura di), *L'art de la signature*, 1974<sup>8</sup>. Si tratta di una miscellanea di saggi sulla firma curati da André Chastel, i quali spaziano temporalmente dal Medioevo all'Arte Contemporanea, e dall'Italia ad altri paesi europei e anche all'America. Nei dieci capitoli della raccolta<sup>9</sup>, dopo una panoramica delle varie forme e caratteristiche della firma, viene stilato un elenco sommario di opere che rientrano nella categoria trattata. Sono degli studi dedicati quasi esclusivamente alla pittura.
- Anne-Marie Lecoq, *“Finxit”, le peintre come “fictor” au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1975<sup>10</sup>. Lecoq, già autrice di quattro dei saggi contenuti nell'avanguardistica miscellanea curata da Chastel<sup>11</sup>,

4 Tutto questo sarà argomento di discussione *infra*, § II. 3.1.

5 In «The Art Bulletin», XLII, n. 2, june 1960, pp. 97-112. Questo studio sulla rinascita dell'epigrafia nel Rinascimento ha un'ideale precedente in Giovanni Mardersteig, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento* (in «Italia medievale e umanista», II, 1959, pp. 285-307) e un seguito in Dario A. Covi, *Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting* (in «The Art Bulletin», XLV, n. 1, march, 1963, pp. 1-17).

6 *Toward...*, 1960, *cit.*, p. 109.

7 In «Pantheon», V, sett-ott 1963, pp. 278-283.

8 In «Revue de l'Art», n. 26, 1974, pp. 8-56. Questa raccolta è stata poi integrata con un altro intervento uscito l'anno successivo scritto da Carla Gottlieb e intitolato *Addendum à l'art de la signature: La signature au XX siècle* (in «Revue de l'Art», n. 34, 1976, pp. 70-80).

9 Questi i titoli e gli autori: I. André Chastel, *Signature et signe* (pp. 8-14); II. Anne-Marie Lecoq, *Cadre et rebord* (pp. 15-20); III. Anne-Marie Lecoq, *Pratique artisanale du Nord* (pp. 21-23); IV. Anne-Marie Lecoq, *La signature épigraphique* (pp. 24-26); V. Valdimir Juřen, *Fecit Faciebat* (pp. 27-30); VI. Françoise Perrot, *La signature emblématique* (pp. 31, 32); VII. Françoise Perrot, *La signature imprévue* (pp. 33-39); Françoise Perrot, *La signature des peintres-verriers* (pp. 40-45); IX. Anne-Marie Lecoq, *Apelle et Protogène: la signature-ductus* (pp. 46, 47); X. Jean-Claude Lebemsetejn, *Esquisse d'une typologie* (pp. 48-56).

10 In «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», XXXVII, 1975, pp. 225-243.

11 Cfr. *supra*, n. 9.

indaga in questo studio le origini e il significato della variante verbale *finxit* usata da Carpaccio nelle firme dei dipinti della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni e in alcuni di quelli eseguiti dopo questi<sup>12</sup>.

- Radway Jackson, *The Concise Dictionary of Artists' Signatures*, 1980. Classificati in ordine alfabetico, vengono qui elencati i nomi di alcuni degli artisti più famosi (e ragionevolmente famosi) della storia dell'arte internazionale, scuola veneziana compresa. Per lo più si tratta di pittori. Di ognuno viene riprodotta graficamente una o più firme, ma senza segnalare in quali opere queste firme si trovino. Questo lavoro si presenta come un estratto ed insieme un approfondimento di un volume (in due tomi), edito nel 1893, nel quale Ris-Paquot aveva invece classificato con lo stesso sistema i monogrammi degli artisti<sup>13</sup>.
- Hillier H. Caplan, *The Classified Directory of Artist's Signatures, Symbols and Monograms*, 1982. Estensione del volume di Jackson citato e di quello di Ris-Paquot. I limiti sono gli stessi: le firme sono riprodotte a mano e non viene mai indicato in quali opere si trovano. Ad esempio di Antonello da Messina viene trascritta un'unica firma: «AdM»<sup>14</sup>, la quale non si capisce da dove sia stata tratta, anche perché non è certo tipica per questo pittore che amò invece firmarsi con il nome per intero. In alcuni casi vengono riportati anche i nomi degli artisti ricordati nelle incisioni tratte dalle loro opere di pittura, presentandoli come se fossero anch'essi delle firme autografe e quindi generando una discreta confusione<sup>15</sup>.
- Claude Gandelman, *The Semiotics of Signatures in Paintings. A Percian Analysis*, 1985<sup>16</sup>. Decisamente schematico e poco critico, questo studio indaga la firma pittorica europea rinascimentale e contemporanea dal punto di vista semiotico, trattandola come fosse una formula matematica. Il merito di queste pagine consiste tuttavia nell'aver riconosciuto alla firma un ruolo importante, pari o quasi al soggetto principale, nella composizione del quadro.
- Charles Sala, *La signature à la lettre et au figuré*, 1987<sup>17</sup>. Brevissimo saggio che pone in

---

12 Questo studio è in realtà anticipato da quello di Michelangelo Muraro contenuto nella sua monografia su Carpaccio (*Nota sulle firme di Carpaccio* in *Carpaccio*, 1966, pp. 75-78) ed è stato poi ripreso e approfondito nella parte finale del saggio di Daniela Ambrosini, "Victor Carpathius fingeat", *viaggio intorno e fuori lo studio di Sant'Agostino nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, in «Studi Veneziani», XXXIX, 2000, pp. 46-96 e in part. pp. 93-96.

13 *Dictionnaire encyclopédique des marques & monogrammes, chiffres, lettres initiales, signes figuratifs, etc., etc.*, 2 volumi, 1893.

14 *Ivi*, p. 10.

15 Così ad esempio per una firma di Paris Bordon (citata anche da Jackson) che porta la data del 1590, quando Paris era già morto da 19 anni.

16 In «American Journal of Semiotics», vol. 3, n. 3, 1985, pp. 73-108. Un approccio di tipo semiotico al dettaglio della firma è la base anche degli studi di Omar Calabrese scritti in collaborazione con Elisabetta Gigante e confluiti nel breve saggio *La signature de peintre* (in «La part de l'œil», 5, 1989, pp. 27-43). I concetti del saggio di Gandelman hanno un precedente in J.-C. Lebemszetejn, *Esquisse d'une typologie* (cfr. *supra*, n. 9).

17 In «Poétique», n. 69, 1987, pp. 119-127.

luce il fenomeno della firma dipinta rinascimentale italiana e non, soffermandosi (ma in maniera sbrigativa) sulle varie forme in cui si presenta, compresa quella del *cartellino*.

- Béatrice Franenkel, *La signature, genèse d'un signe*, 1992. Questo libro tenta di ricostruire la genesi e i significati culturali/sociologici dell'azione del firmare. Sono presi in considerazione i vari aspetti e campi di quest'azione, dall'atto notarile al dipinto: vengono a quest'ultimo proposito citate le firme dipinte da Jan Van Eyck ne *L'uomo col turbante*, da Albrecht Dürer nell'*Adorazione della Trinità*, da Antonello da Messina nel *Salvador Mundi* e da Giovanni Bellini ne la *Madonna di Brera* e nella *Madonna col Bambino tra Sant'Anna e S. Giovanni Battista* dell'Accademia di Venezia. Lo scritto non avanza grandi novità e riprende soprattutto delle idee già presenti negli scritti di André Chastel e Anne-Marie Lecoq.
- Alice Vincens-Villepreux, *Écritures de la peinture: pour une étude de l'oeuvre de la signature*, 1994. Questo testo prende le mosse dagli studi di André Chastel su *L'art de la signature* del 1974. Compie una panoramica sui modi di firmare dell'arte occidentale dal XV secolo all'Ottocento, soffermandosi su alcuni casi che l'autrice ritiene interessanti (tra i quali la *Crocifissione* di Antonello da Messina della National Gallery di Londra<sup>18</sup>) in un approccio all'argomento dal punto di vista prettamente iconografico/visivo. Un approfondimento di ampio respiro è compiuto sul vettore a cartellino e sulla firma tramite l'autoritratto.
- Louisa C. Matthew, *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, 1998<sup>19</sup>. È l'unico studio di questo genere dedicato esclusivamente alla pittura veneziana. Si parla di autori che vanno da Jacopo Bellini a Tiziano e si pone l'accento sui contenuti verbali della firma (comprese quelle di scuola) e sulla sua icona, con particolare attenzione alle forme dei *cartellini*.
- Maria Monica Donato (a cura di), *Le opere e i nomi, prospettive sulla "firma" medievale*, 2000. Questo libretto si presenta come un opuscolo «in margine ai lavori per il corpus delle opere firmate del Medioevo italiano» che da qualche anno tiene impegnata Donato nelle sue ricerche per conto della Normale di Pisa<sup>20</sup>. Le opere considerate sono di pittura (miniatura compresa) e scultura (oreficeria compresa) appartenenti alle varie scuole medievali toscane.

---

18 Cfr. quanto già detto *supra*, *Seconda Introduzione*, 3.

19 In «The Art Bulletin», LXXX, n. 4. décembre 1998. pp. 616-648.

20 Sempre a cura di Donato e della Normale di Pisa, nell'ottobre del 2009 è stato pubblicato *on line* il n. 1. della rivista «Opera· Nomina· Historiae, giornale di cultura artistica», dove si riuniscono gli studi di diversi autori su varie problematiche di firme, la maggior parte ancora dedicate ad opere medievali, tranne il saggio di Fabio Giudetti (*Quo nemo insolentius*). *La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica*, pp. 1-50) e Stefano Rinaldi (*Marcanonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?*, pp. 263-306).

- Rona Goffen, *Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art*, 2001<sup>21</sup>. Viene qui fornita una veloce panoramica sulla firma rinascimentale in pittura e in scultura, focalizzando l'attenzione sulle scuole veneziana e toscana in particolare. Goffen avanza alcune originali considerazioni sulla firma dentro e fuori dallo spazio pittorico, sull'origine e l'uso del cartellino e sulle varianti del verbo nella firma.
- Maria Monica Donato, *Kunstliteratur monumentale, qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento*, 2003<sup>22</sup>. Dopo lo studio del 2000, Donato amplia il raggio temporale delle sue riflessioni sulla firma prendendo in considerazione anche il Rinascimento e non solo la scuola d'arte toscana. Come già suggerisce il titolo del saggio, questo si presenta come un insieme di spunti da sviluppare. Vengono confermate alcune ipotesi già suggerite nei suoi studi precedenti quali ad esempio la considerazione della firma come un sistema intimo messo in atto dall'artista per dichiarare la propria devozione verso il soggetto rappresentato nell'opera.
- Patricia Rubin, *Signposts of Invention: Artists' Signatures in Italy Renaissance Art*, 2006<sup>23</sup>. Partendo dalla firma di Michelangelo sulla *Pietà* vaticana, Rubin scrive un interessante saggio dove le parti più originali sono date da una prima veloce considerazione sulla “terminologia da firma” usata da Vasari, e dall'ipotesi che l'incentivazione della firma d'artista sia da collegarsi alla rivalutazione delle arti e degli artisti da parte della famiglia Medici<sup>24</sup>. La firma di scuola veneziana viene poco considerata se non con un veloce accenno alle numerose firme di Giovanni Bellini, a quella dipinta da Carlo Crivelli nella *Visione del Beato Gabriele* della National Gallery di Londra e alle firme di Tiziano nei teleri per il Camerino di Alfonso d'Este.
- Tobias Burg, *Die Signatur, Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17*, 2007. Corposo volume dedicato all'analisi e alla critica della firma di scuola italiana dove si incontrano alcune felici intuizioni che a volte verranno ricordate, puntualizzate e ampliate anche nelle prossime pagine di questa Tesi. L'aspetto negativo del lavoro di Burg è ancora una volta costituito dall'ampio raggio spaziale e cronologico della sua ricerca, la quale finisce spesso col fornire un'analisi frammentata del fenomeno, puntando l'attenzione su una determinata firma o gruppo di firme e dando l'idea che si tratti di casi unici; oppure senza contestualizzarli in maniera adeguata.
- Debra Pincus, *Giovanni Bellini's Humanist Signature: Pietro Bembo, Aldus Manutius and*

21 *Cit.*, 2001, pp. 303-370.

22 In «Letteratura e arte», n.1, 2003, pp. 23-47.

23 *Cit.*, pp. 563-599.

24 Il passo dove è dichiarata tale teoria è stato citato *supra*, *Seconda Introduzione*, 2.

*Humanist in Early Sixteenth-Century Venice*, 2008<sup>25</sup>. Il saggio è uno studio sui caratteri epigrafici, ma soprattutto corsivi delle firme di Giovanni Bellini. Viene ricordata la teoria della “L” di Morelli e sbrigativamente la si collega all'epigrafia romana, suggerendo un'intermediazione, nella sua assimilazione da parte di Giovanni, del padre Jacopo e dello zio Mantegna. I caratteri corsivi delle firme di Bellini vengono paragonati con il mondo umanistico veneziano orbitante intono alle figure di Pietro Bembo e Aldo Manuzio e in particolare si fanno degli interessanti ed intuitivi paragoni, trovandovi dei debiti, tra i nuovi caratteri stampati e quelli dipinti nelle firme. Lo scritto si conclude con un'appendice dove si insiste ulteriormente sull'analisi dei caratteri corsivi delle firme di alcuni dipinti associati (anche per mezzo dell'autenticazione delle firme) a Bellini o alla sua Scuola.

- Guido Beltramini, *Architetture firmate del Rinascimento italiano*, 2009. Saggio contenuto in una miscellanea di studi sulla figura, il mito e il volto dell'architetto<sup>26</sup>. Viene sottolineato che «nei primi anni del terzo decennio del Cinquecento, dopo una fortuna centro e sud italiana, l'architettura firmata rimbalza nel Veneto, dove vede la sua stagione più fertile, ispirata dalla tradizione vitruviana»<sup>27</sup>, ovvero legata alla firma di Vitruvio sull'Arco dei Gavi veronese. La parte finale del saggio elenca con le rispettive firme, 22 architetture firmate, alcune ancora esistenti, altre invece scomparse<sup>28</sup>.
- Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur, Die mittelalterlichen Künstlerschriften Italiens*, 2009 (4 voll.). Dietl ha raccolto centinaia di firme siglate (per lo più da scultori ed orafi) in tutta Italia (Venezia compresa<sup>29</sup>) dal XII al XIV secolo. I testi delle firme sono poi riuniti, trascritti e comparati in utili e vari elenchi a seconda della geografia o della ripetizione di certe parole o dell'uso di una determinata formula<sup>30</sup>. Ad ogni firma è poi associato un breve commento e a volte anche una fotografia.

Altri storici dell'arte che, a margine dei loro studi si sono interessati al problema della firma, soprattutto rinascimentale, sono anche Victor I. Stoichita<sup>31</sup> e Daniel Arasse<sup>32</sup>. Nel corso della

---

25 In «Artibus et Historiae», n. 58, XXIX, 2008, pp. 89-119.

26 Guido Beltramini, Howard Burns -a cura di-, *L'architetto: ruolo, volto, mito*, 2009, pp. 49-66.

27 *Ivi*, p. 60.

28 Come ad esempio quella del campanile di Santa Maria Nova ricordata da Cicogna (che viene infatti citato per questo), mentre ad esempio non si cita quella, sempre ricordata da Cicogna, che firmava il Campanile della Chiesa di Sant'Angelo (cfr. *infra*, VI. 4.2.).

29 Solo 5 le firme segnalate e commentate a Venezia: 1- Bertuccio: *Porta bronzea di San Marco*; 2- Bonensegna: *Pala d'Oro di San Marco*; 3-Marco Romano: *Tomba di San Simeone a San Simeone Grande*; 4- Pietro: *Cappella di San Clemente a San Marco*; 5- Nino Pisano: *Coro della Basilica di San Giovanni e Paolo*.

30 *Ivi*, vol. I, pp. 247-323.

31 In particolare in *L'instauration du tableau* [1993], ed. it. cons. 2004, pp. 45, 202-208. Cfr. anche *Nomi in cornice* in Matthias Winner (a cura di), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, 1992, pp. 293-316.

32 In particolare in *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1996], ed. it. cons. 2007, pp. 289-298.

seconda metà del XIX secolo le firme degli artisti hanno inoltre conquistato spazio tra gli interventi dei vari convegni d'argomento storico/artistico<sup>33</sup> e in alcune opere monografiche, pubblicate sempre negli ultimi decenni scorsi, capita sempre con più frequenza d'incontrare un capitolo (generalmente d'appendice) dedicato alle firme dell'autore trattato: così ad esempio questo si trova nei volumi dove Michelangelo Muraro ragiona l'opera di Carpaccio<sup>34</sup>, Harold E. Wetthey quella di Tiziano<sup>35</sup>, Bernard Bonario quella di Marco Basaiti<sup>36</sup>, o Anna Pizzati e Matteo Ceriana quella di Tullio Lombardo<sup>37</sup>.

---

33 Cfr. ad esempio Creighton Gilbert, *Lo stile nelle firme del Savoldo* in Gaetano Panazza (a cura di), *Giovanni Gerolamo Savoldo, pittore bresciano*, 1984, pp. 21-28. Gilbert aveva già discusso le firme di Savoldo in *The works of Girolamo Savoldo* [1955], ed. it. cons. 1986, pp. 46-49.

34 *Carpaccio, cit.*, 1966, pp. 75-78.

35 *Titian's Signatures in The Paintings...*, *cit.*, 1969, vol. III, pp. 246-248. Nei volumi della monografia la dicitura delle firme e i loro luoghi sono comunque sempre segnalati a cappello delle varie schede. Un curioso studio sulle firme di Tiziano è stato condotto intorno agli anni '70 dall'avvocato Celso Fabbro: nell'Archivio del Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore è custodito un inedito e finora ignorato quadernetto dove egli ha riprodotto alla buona, con un semplice pennarello, 70 firme dell'artista locale precisando in nota il dipinto dal quale essa è stata tratta; non tutte le firme però sono riportate in maniera puntuale, quindi sospetto che Fabbro non avesse avuto la possibilità di vederle sempre dal vivo, ma le abbia invece riportate traendole dallo studio su Tiziano fatto da Valcanover a cui, di volta in volta, nello stesso libretto egli rimanda. Da segnalare il caso ad esempio della firma del *Baccanale degli andri* (cat. 10) che Fabbro dice essere «TICIANVS F.», in caratteri capitali e senza il famigerato numero d'inventario di cui si è discusso *supra*, § I. 3.2. (ho personalmente visionato questo quadernetto nell'aprile del 2013, dopo che esso mi era stato segnalato dalla collega di studi dott.ssa Letizia Lonzi, la quale qui per questo ringrazio una volta di più).

36 *Marco Basaiti: a study of the venetian painter and a catalogue of his works* [1974], ed. cons. 1983, pp. 65-68. Nei volumi della monografia la dicitura delle firme e i loro luoghi sono comunque sempre segnalati a cappello delle varie schede.

37 Matteo Ceriana, *Il nome e le firme* in Anna Pizzati, Matteo Ceriana (a cura di), *Tullio Lombardo. Documenti e testimonianze*, 2008, pp. 270, 315-323.





## PARTE SECONDA

*Contenuti e forme delle firme.*



## II. 1. Le formule di firma.

### 1.1. Modelli ed evoluzioni delle formule di firma dal XIV al XVI secolo.

Una prima analisi delle firme dipinte e scolpite nelle opere di scuola veneziana mette subito in evidenza che, nel passaggio dal XIV al XVI secolo, ovvero da quello che si è considerato essere il momento dell'alba e quello del tramonto della pratica di firma<sup>1</sup>, la sua via di espressione verbale, la *formula*, passa dall'essere piuttosto prolissa ad una progressiva sintesi. Questa sintesi si manifesta, non solo nella riduzione del numero di contenuti dichiarati, ma anche (od oppure) nel modo di presentarli, ovvero nella compressione di parole, fino alla riduzione di queste alle loro sole iniziali. La sintesi ridotta ad una sequenza di lettere puntate da sciogliere non è quasi mai di agevole o certa lettura<sup>2</sup>. Da ciò risulta che la firma che tende alla sintesi, sembra contemporaneamente rivolgersi ad un pubblico, più che futuro (il nostro), contemporaneo all'opera che la contiene, ovvero in grado di interpretare le sigle in maniera corretta; questa scelta potrebbe anche testimoniare un volontario celarsi dietro questa via di espressione premeditadamente incomprensibile (almeno non senza l'interazione dello stesso artista), in una contraddizione di fatto con l'autopromozione insita nella sua stessa esistenza. Se ci si pensa, si scopre che la sintesi, il *non detto* o il *sospeso* a cui tende la formula di firma è il riflesso di un parallelo ed analogo processo che coinvolge il mondo dell'iconografia tutta e la presentazione della *historia*, la quale a sua volta, nel corso del Rinascimento abbandona l'essenza didascalica che la caratterizzava nel Medioevo.

In questo percorso di sintesi vanno incluse anche le segnalazioni dell'anno di consegna dell'opera, le quali fino alla metà del XV secolo erano sempre presenti e sempre date in numeri romani<sup>3</sup>. Successivamente, per la segnalazione della data aumenta (qualora essa non sparisca del tutto) la frequenza dei numeri arabi, e ciò soprattutto in firme che usano il carattere *minuscolo* corsivo, il quale comincia a comparire, come si avrà modo di vedere, nella seconda metà del Quattrocento<sup>4</sup>. L'anno di consegna di norma è segnalato in testa alla firma nelle sottoscrizioni più antiche e in appendice in quelle più moderne. Raramente l'anno è svolto in parole come ad esempio, ancora nella stessa seconda metà del XV secolo, sceglie di fare Antonello da Messina nel *Salvador Mundi* della National Gallery di Londra<sup>5</sup>.

1 Cfr. *supra*, *Prima Introduzione*, 1.

2 Per questa difficoltà incontrata segnalata dagli antichi scrittori cfr. *supra*, § I. 3.3. e 5.1. Cfr. anche *infra*, n. 32.

3 Un'interessante sintesi che coinvolge una firma si incontra nel *Cristo benedicente* firmato da Marco Basaiti, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo; qui, nella firma «M DXVII/ · BAXAITI. P» la “M” della data sembra servire contemporaneamente anche l'iniziale del nome d'arte (cfr. *infra*, nn. 10, 48) del pittore.

4 Cfr. *infra*, § II. 2.4.

5 Firma: «Millesimo Quatricentesimo Sextage/simo quindo VIII°Indi. antonellus/ messaneus me pinxit». Particolare è il caso di certe firme di Dürer dove egli segnala oltre all'anno in numeri arabi, in forma discorsiva anche il tempo occorso per portare a termine l'opera (cfr. *infra*, § III. 3.6. e § VI. 1.3., n. 21).

Di questi tempi il linguaggio della formula, tranne rare eccezioni, è sempre in lingua latina<sup>6</sup> (ancor più rare le combinazioni dei due linguaggi<sup>7</sup>). L'artista usa quindi il modo di esprimersi dei testi sacri; e *sacri* s'intende sia del punto di vista religioso che dal punto di vista pagano ed umanistico. Il latino delle firme a volte è zoppicante dal punto di vista della sintassi, e anche dal punto di vista grammaticale spesso contiene qualche errore, pur veniale, anche quando la formula si riduce a pochi termini. Questi errori di forma comunque di norma non impediscono di cogliere il significato, o almeno il senso della parola o del discorso del quale essi fanno parte; degli errori frequenti sono ad esempio l'inconsapevole (c'è da crederlo) soppressione di alcune lettere, oppure la mutazione di una "X" in un "CS", come nel caso del *pinxit* che diventa *pincsit*, o di una "C" in una "T", come nel caso di *faciebat* che in alcune firme diventa *fatiebat*<sup>8</sup>.

Piccole o medie mutazioni si possono riscontrare anche in una serie di opere firmate da uno stesso autore: qualche volta, messe in ordine cronologico, esse mostrano un'evoluzione e un tentativo di raffinamento di quel nome<sup>9</sup>, altre volte invece l'oscillazione da una lezione all'altra sembra del tutto occasionale ed imprevedibile, onde suscitare anche il dubbio da parte della critica che gli autori di una serie di opere che contengono uno stesso nome, possano essere anche più di uno<sup>10</sup>.

Ora, tenendo conto che ovviamente esistono molte eccezioni (e proprio su alcune si punterà l'attenzione nei successivi paragrafi), è possibile tentare di raggruppare le formule di firma caratterizzanti i secoli XIV, XV e XVI, in cinque principali categorie<sup>11</sup>.

6 Le eccezioni sono date dall'uso del volgare oppure di altri linguaggi e alfabeti, ad esempio il greco (cfr. la firma del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna -cfr. *supra*, *Seconda Introduzione*, 5.-), oppure in ebraico (cfr. alcune firme di Marco Palmezzano discusse in S. Nicolini in *Aspetti...*, *cit.*, 2005, p. 89). Osservazioni sul passaggio dal volgare al latino (e viceversa) all'interno della carriera di un autore sono già state fatte ad esempio *supra*, § I. 5.8. n. 116.

7 Per un caso (riguardante una firma di Semitecolo) cfr. *infra*, 1.7.

8 Questa mutazione compare con una discreta frequenza nelle firme di Andrea Previtali, Marco Palmezzano (cfr. *infra*, § III. 1.3.4., nn. 80-84) e Albrecht Dürer. Un presunto errore grammaticale è stato a volte sottolineato in una tavola di Marco Palmezzano oggi a Brera: rappresenta una *Madonna col Bambino e santi* ed è firmata «·MARCHVS·PALMIZANVS·FOROLIVENSE·FACERVNT·\*/ M CCCCLXXXIII·»; secondo Filippo Panzavolta «la forma apparentemente sgrammaticata del verbo [...] è da considerarsi autentica [...] allora, darà da intendersi come pluralis maiestatis, non essendo verosimile un errore tanto grossolano da parte dell'artista» (in A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, *Marco Palmezzano...*, *cit.*, 2005, cat. 8, p. 196).

9 Per esempio Giovanni Bellini passò dal firmarsi IHOVANES (nel *San Gerolamo predica il leone* del Barber Institute di Birmingham; firma: «IHOVANES BELINVS») a IOHANNES (nella *Pietà* dell'Accademia Carrara di Bergamo, firma: «IOHANNES B.» e in quella di Palazzo Ducale, firma: «IOHANNES BELLINVS») per poi accogliere in pianta stabile la variante IOANNES (delle osservazioni su questa mutazione sono già state fatte *supra*, § I. 5.6. n. 83). Per l'evoluzione in questo senso delle firme di Carpaccio si veda *infra*, 1.8, per quelle di Basaiti cfr. n. successiva. Per Tiziano cfr. *supra*, § I. 5.8. n. 116.

10 È il caso di Marco Basaiti (per le varianti linguistiche delle firme di Basaiti cfr. B. Bonario, *Marco Basaiti...*, *cit.* [1974], ed. 1983, pp. 65-68). Per un elenco delle firme di Basaiti e delle sue varianti cfr. pp. 65-68. Le pur minime, ma costanti e, appunto imprevedibili, mutazioni del cognome nelle firme di questo autore, sono forse all'origine della confusione di Giorgio Vasari a proposito dell'identità dell'artista. Egli infatti nella vita di *Vittore Scarpaccia*, lo menziona attraverso due nomi facendone due personalità distinte, ovvero «Marco Besarini» e «Marco Bassiti» (cfr. *Vittore...*, *cit.* [1568], ed. 1878, pp. 646, 647).

11 Sia ben inteso che è molto raro che un autore adotti una singola lezione valida per tutta la sua carriera. Più spesso infatti si assistono a delle oscillazioni dall'una all'altra maniera, le quali, come per i nomi (cfr. n. precedente) non per forza sono indicative di una lineare cronologia.

1. Nel Trecento e nel primo Quattrocento (e raramente dopo) la formula di firma di base più consueta era formata dal nome latinizzato del pittore in forma *nominativa* + PINXIT (o FECIT) HOC OPVS. Il dipinto o il rilievo, come opera, veniva quindi presentato all'osservatore come da un'imprescritta terza persona. Questa terza persona in realtà poteva essere intesa come l'opera stessa (ma ciò non è affatto dichiarato, come invece lo sarà in un'altra formula<sup>12</sup>), o anche come lo stesso osservatore del manufatto nel momento in cui si trovava a leggere il contenuto della firma; visto coinvolto in questo modo, l'osservatore diventava egli stesso un inconsapevole determinatore (*in primis* verso sé stesso) dell'identità dell'artista che ha prodotto l'opera. Forse era firmato così anche il quadro di Filocrate ricordato da Plinio, in quanto, come si è detto<sup>13</sup>, egli ricorda che «hoc suum opus esse testatus est»<sup>14</sup>.
  
2. Contemporaneamente (ma soprattutto successivamente, ovvero nella seconda metà del Quattrocento), la firma si sintetizza: moltissimi dipinti sono firmati con la parola “OPVS” seguita dal nome latino del pittore in forma *genitiva*. La censura dell'aggettivo dimostrativo “HOC” cala il silenzio e dà per scontato che la firma parli dell'opera che la firma sottoscrive; allo stesso modo, la mancanza del verbo *pinxit* o *fecit* dà ugualmente per scontato, o forse vuole mantenere un segreto (di pulcinella) sui modi, ovvero le azioni attraverso le quali l'opera è stata ottenuta. È, come la precedente, un tipo di firma che non si pone come se non fosse pronunciata dallo stesso pittore, ma da terzi. Questa formula è molto comune per la scultura, dove ha un nobile punto di riferimento classico nelle statue di Montecavallo quando ancora si credeva che le firme sui loro basamenti dicessero il vero<sup>15</sup>.
  
3. Nello stesso tempo in cui si incontra la formula che definisce la II<sup>o</sup> categoria, risulta comune anche la firma data dal nome latino del pittore al *nominativo* associata al verbo *pinxit, fecit*, o, nel caso del solo Carpaccio, *finxit*<sup>16</sup>, i quali quindi prendono il posto della parola “OPVS” dove l'artista non ha problemi (o è addirittura orgoglioso) d'enunciare la via attraverso la quale il lavoro è stato svolto<sup>17</sup>. A partire dal Cinquecento poi, i verbi in formula *pinxit* e *fecit* possono presentarsi coniugati all'imperfetto (*pingebat* o *faciebat*)<sup>18</sup>, in una svolta che,

12 Cfr. *infra* in questo stesso paragrafo, la IV<sup>o</sup> categoria di formule.

13 Cfr. *supra*, § I. 1.2.

14 *N. H.*, XXXV, 29.

15 Cfr. *supra*, § I. 1.2.2.

16 Cfr. *infra* 1.5.

17 Si dirà come, in pittura l'uso del *pinxit* indichi una dichiarazione esplicita di tecnica, mentre il *fecit* punti sul suo essere termine deliberatamente generico (cfr. *infra*, 1.4.).

18 Per la genesi di questa lezione cfr. *supra*, § I. 1.2. e 2.2 e *infra*, 1.3. Delle varianti al *pinxit* e al *fecit* si trovano tentate in incisione (cfr. *infra*, § VI. 2.9.) ed altrove da pittori come Bernardino Lanino, il quale firmò alcuni dipinti

secondo alcuni fu opposta a quella attuata nella Grecia antica<sup>19</sup>.

Nel processo di sintesi a cui convergono le firme, a volte il verbo si presenta attraverso la sola lettera iniziale; tuttavia, dopo centinaia di firme sciolte non sarà stato difficile per il pubblico contemporaneo capire che “F” stava per *fecit* e “P” per *pinxit*. Difficilmente la lettera singola puntata avrebbe potuto essere intesa dall'artista come abbreviazione della variante all'imperfetto<sup>20</sup>; tuttavia, come si è visto, alcuni l'hanno così interpretata<sup>21</sup>.

Alcune iscrizioni che in realtà non sono firme d'artista possono essere facilmente scambiate per sottoscrizioni appartenenti a questa categoria: esse di fatto indicano non l'artefice, ma il committente dell'opera<sup>22</sup>.

4. Una quarta tipica formula di firma ha origini nell'Antica Grecia e un discreto sviluppo nel Medioevo<sup>23</sup> è formata dal nome latino dell'artista al *nominativo* + ME PINXIT o ME FECIT. Nelle opere di scuola veneziana essa continua ad essere sottoscritta fino al primo decennio del Cinquecento, per poi definitivamente cadere in disuso nel corso di questo secolo. Diversamente dalle formule classificate finora, in questa è più esplicitamente l'opera stessa o il suo soggetto a parlare attraverso di essa e a riconoscere e a rendere nota all'osservatore l'identità del suo artefice<sup>24</sup>. Questa formula sottintende che l'artista è stato tanto abile nel realizzare un'opera che essa, non solo risulta ben riuscita, ma si eleva dallo stato di oggetto fino a divenire *viva*, consapevole e soprattutto, a quanto sembra, riconoscente. La diffusione

---

con il verbo *effigiabat* (cfr. per esempio la *Sacra Conversazione* della National Gallery di Londra, firmata in una striscia «Bernardinus/ Effigiabat \* 1543»). La lezione ebbe una discreta diffusione anche in letteratura: la stampa del *De Divina Proportione* di Luca Paicoli a Venezia nel 1509, nel *colophon* introduttivo fa parlare il libro, il quale informa il lettore che «Paganus Paganinus [...] me imprimebat», mentre Giovanni Battista Palatino, nel suo trattato sulla scrittura, firma la conclusione delle varie tavole dei caratteri con uno specifico *scribebat* (*Libro di Giovanni Battista Palatino, cittadino romano nel qual s'insegna à scriver ogni sorte lettera, antica & moderna, di qualunque nazione, con le sue regole, & misure, & essempli: et con un breve et util discorso de le cifre*, 1545).

19 Così infatti Lessing: «Io credo che si potrebbe indicare come molto sicuro il criterio che tutti gli artisti che hanno usato il *fecit* [al posto del *faciebat*] fiorirono molto tempo dopo Alessandro Magno, poco prima degli Imperatori o sotto di questi» (*Laokoon, cit.*, [1766], 1963, pp. 298, 299). Poco prima, lo stesso afferma che «Plinio non dice che l'usanza di firmare le proprie opere all'imperfetto fosse generale; che fosse osservata da tutti gli artisti di ogni epoca; egli dice espressamente che solo i primi artisti antichi, i creatori delle arti figurative [...], un Apelle, un Policleteo e i loro coetanei, avrebbero avuto questa saggia modestia; e perché egli li nomina da soli, fa intendere tacitamente, ma con bastante chiarezza, che i loro successori, soprattutto in epoca tarda, manifestarono maggior sicurezza di sé» (*ivi*, pp. 296, 297).

20 Se un *faciebat* viene abbreviato esso presenta almeno la prima sillaba della parola in modo che non vi siano dubbi sul suo scioglimento: si veda ad esempio la firma di Paolo Veronese nel *Mercurio, Else e Alguaro* del Fitzwilliam Museum di Cambridge dove la firma è «PAVLVS/ CALIARI/ VERONESI FACI» e poi quelle di Francesco Segalino e Valerio Belli citate *infra*, § V. 1.3. e 2.2.

21 Cfr. *supra*, § I. 2.5.

22 Per uno di questi dubbi, relativo alla *Vera da Pozzo* in Campo dell'Angelo Raffaele, cfr. *supra*, § I. 5.4. Quasi nessun dubbio per quelle iscrizioni che dichiarano che l'opera *fo fata* o che riportano l'indicazione *fecit fieri*.

23 Ad esempio nello *Zeus* di Fidia (cfr. *supra*, § I. 1.2.). Per quanto riguarda il Medioevo invece cfr. A. Dietl, *Die Sprache...*, *cit.* 2009, vol. I, tab. XXI.

24 Un caso particolare di firma, dove si rende esplicito il fatto che, attraverso la firma stessa, è il soggetto a parlare e non l'opera che lo contiene si trova nell'*Ecce Homo* di Antonello da Messina (per questa firma cfr. *infra*, § II. 2.4)

di questa formula di firma emerge anche dai versi della lirica artistica del tempo: in un celebre sonetto della poetessa Girolama Corsi Ramo la sua immagine dipinta, ma parlante, informa il lettore che *Victor la fece*<sup>25</sup>. Tale consapevolezza acquisita dall'opera aumenta notevolmente il prestigio dell'artista, e soprattutto in tempi in cui l'essere giudicata *viva* era caratteristica fondamentale per la determinazione del valore artistico di un prodotto<sup>26</sup>.

Inspiegabilmente non esiste traccia<sup>27</sup> di una formula di questo genere che contenga il verbo coniugato all'imperfetto<sup>28</sup>, quasi a ribadire il fatto che un'opera, per poter essere *viva* e quindi “parlare” ed enunciare chi l'ha creata, debba per forza essere completa, quindi definitivamente *facta, picta* o ancora meglio *firmata/fermata*.

5. La versione più essenziale di firma che è possibile incontrare (ma soprattutto nel Cinquecento e raramente prima) è quella con il solo nome dell'artista in forma indicativa<sup>29</sup>. Questa formula di firma trova un'ulteriore compressione quando il nome del pittore è dato dalle sole iniziali del nome e del cognome; vi furono anche artisti che decisero di fondere queste due lettere in degli elaborati monogrammi, alcuni dei quali ebbero un discreto successo<sup>30</sup>. Se l'artista firma in questo modo significa che è in attivo lo stesso processo per il quale “P” ed “F” sono facilmente identificabili come iniziali di *pinxit e fecit* e quindi l'opera è destinata ad un pubblico specifico (più o meno ampio) in grado di riconoscere un nome attraverso le sue sole iniziali (ovviamente aiutati anche dal soggetto e dallo stile del dipinto). È anche vero che altre possibilità risultano plausibili: con la firma in singole lettere l'artista gioca sull'ambiguità che ne deriva<sup>31</sup>, oppure, come si è detto poco fa, vuole rimanere “anonimo” pur paradossalmente manifestando la volontà di certificare la sua opera: di fatto alcune sigle risultano oggi (e forse già dal tempo in cui furono siglate) di dubbio

---

25 Cfr. l'intero sonetto in Lina Bolzoni -a cura di-, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, 2008, pp. 139-141. Per tradizione questo Vittore è identificato con Carpaccio (che tuttavia mai fece uso di questa formula) e a tal proposito Bolzoni dice che «la formula Victor mi fece ricorda le formule (ad esempio *VICTOR CARPATHIVS FINXIT*) con cui Carpaccio firma effettivamente [sic!] alcune delle proprie opere» (*ivi*, p. 141). Su questo ritratto cfr. anche *infra*, 1.4.

26 Basta leggere una pagina a caso delle *Vite* di Vasari per accertarsi che, per l'estetica rinascimentale, uno dei più grandi elogi che di un'opera si possano fare è quello che essa appaia *viva*. Così anche Gabriele Paleotti dice che, rispettando tutte le regole del decoro, l'artista «procuri che quello che vuole rappresentare imiti vivamente il vero, talche se è possibile resti ingannata la vista con le somiglianze, si come vari esempi si leggono anticamente» (*Discorso...*, *cit.*, 1582, II, LII, p. 278r).

27 A me nota. Tuttavia, anche se ci fosse qualche caso, sicuramente lo si potrebbe dire rarissimo.

28 Un caso appunto raro, ma in un campo specifico delle arti, è stato citato *supra*, n. 18.

29 Per questa pratica, già attestata nella Grecia cfr. *supra*, 1.2.

30 Su tutti, ovviamente spicca quello di Albrecht Dürer (cfr. *infra*, § VI. 2.4.). Mi sembra curioso citare su questo punto un passo del romanzo di Roland Topor (*Mémoires...*, *cit.* [2011]) dove, nei ricordi dell'artista protagonista, la firma in monogramma (anche quella degli artisti rinascimentali) viene pensata come espediente per risolvere dei problemi di ingombro: «intrapresi una serie di piccoli formati. Molto piccoli [...] Una sola pennellata bastava a coprire otto tele. Tenuto conto dell'esiguità delle superfici, l'operazione più delicata era la firma. Alla fine mi limitai alle iniziali, come già Dürer aveva fatto prima di me» (ed. 2012, p. 85).

31 È il caso del *Ritratto di Gentiluomo* di Tiziano, del quale si è già parlato *supra*, § I. 2.4. Del carattere duplice della firma di quest'opera si parlerà *infra*, § III. 3.1.

scioglimento<sup>32</sup>.

## 1.2. Aggiunte tipiche: cittadinanza, titoli di prestigio, mestiere.

Con l'individuazione delle precedenti cinque lezioni di firma si è stabilito che, componenti essenziali della firma, sono anzitutto il *nome*, e in seconda battuta la segnalazione (occasionalmente considerata superflua) della natura di *opera*, e infine il *verbo* che evoca il modo in cui tale opera è stata dall'artista creata. Una componente aggiuntiva è la *data* dell'opera, e lo si è già detto. Altre aggiunte comuni invece mirano a etichettare l'artista: con esse di lui dichiarano i natali o la cittadinanza; un legame di discendenza o il fatto di essere eredi di qualcuno; un determinato titolo di prestigio (ad esempio politico); il mestiere<sup>33</sup>.

### 1.2.1. Il toponimico.

La segnalazione della città natale, il *toponimico*, viene aggiunto dagli artisti alle loro firme per una questione di prestigio (qualora una città, come Venezia, sia la sede di un riconosciuto ambiente artistico), oppure per legami di tipo più sentimentale, qualora l'artista, con la città ovvero con il paese natale, mantenga, anche lavorando all'estero, un qualche tipo di rapporto<sup>34</sup>.

In una città come Venezia, il toponimico straniero compare con insistenza nelle firme dei pittori forestieri (come Giovanni D'Alemagna, Antonello da Messina<sup>35</sup>, Giovanni Battista Cima da Conegliano o Paolo Caliari Veronese<sup>36</sup>), quando allo stesso modo la dichiarazione di essere *veneti*

32 A proposito di queste sigle, su tutte qui si ricorda quella di una *Madonna col Bambino* del Museum of Fine Arts di Springfield nel Massachusetts (USA), la quale si trova sul fronte del parapetto ed è « IO. AN.B.P. MCCCC \_»; ora questa sigla è oscillata dall'essere sciolta, ma senza una definitiva soluzione, come il nome in cifra di Giovanni Antonio Pordenone, Antonio da Crevalcore oppure di Giovanni Antonio Aspertini (per una ricapitolazione e un commento a queste attribuzioni cfr. Massimo Mussini, Francesca Baldassarri, *La Galleria Antonio Fontanesi dei Musei Civici di Reggio Emilia*, 1998, p. 49).

33 Di fatto queste "etichette" sono alla base della formazione di molti cognomi effettivi (ovviamente non solo di artisti) che in questo periodo nascono. Per quanto riguarda le firme, anche in questo caso vale il discorso sulla costanza non scontata già fatto prima, a proposito dell'adozione delle formule base di firma (cfr. *supra*, n. 10). Ad esempio, Andrea Previtali firmò quasi tutti i suoi quadri, ma variando con frequenza il proprio appellativo e quindi di volta in volta usando il cognome (*privitalus*), il ricordo dell'umile mestiere di famiglia (*cordielaghi*), oppure, ed infine, la propria città d'origine (*bergomensis*). Queste varianti vennero sempre scelte singolarmente e mai in coppia con le altre e proprio per questo hanno spesso fatto credere alla critica di trovarsi di fronte a pittori diversi, i quali vennero finalmente riuniti sotto un'unica estrosa personalità da parte di Crowe e Cavalcaselle (*History...., cit.*, 1871, vol. I, pp. 276-287).

34 Si vedano ad esempio alcune firme di Tiziano dove egli, lavorando per i reali spagnoli, dichiara più volentieri il suo legame con la natia Pieve di Cadore, piuttosto che con Venezia.

35 Questi ad esempio preferì firmarsi con questa combinazione piuttosto che con in suo cognome "De Antonio", il quale come è stato appurato, non è un patronimico come a prima vista può sembrare (fr. i documenti riguardanti la famiglia di Antonello raccolti e trascritti da Carmela Maria Rugolo in M. Lucco -a cura di-, *Antonello...., cit.*, 2006, pp. 355-36).

36 Di Paolo Caliari esistono firme dove egli si firma con nome, cognome e cittadinanza (es. *Il martirio di Santa Giustina*, Padova, Musei Civici agli Eremitani; firma: «PAVLVS. CALIARI.VERONENSIS. F.») mentre in altre il cognome è del tutto sostituito dalla cittadinanza (es. *Venere e Marte legati da Amore*, New York, Metropolitan Museum; firma: «PAVLVS VERONENSIS .F.») come succede per Antonello e Cima.



compare negli autoctoni che lavorano fuori città, come ad esempio Carlo Crivelli, oppure nelle opere che vi si spedivano (si veda ad esempio la formula adottata da Giovanni Bellini nel suo *Festino degli dei*<sup>37</sup>).

Ad un'interessante evoluzione si assiste scorrendo le firme di Bartolomeo Veneto: inizialmente egli si confessa mezzo veneziano e mezzo cremonese<sup>38</sup>, ma successivamente la dichiarazione di venezianità (sicuramente di maggior prestigio rispetto a quella cremonese) prese il sopravvento<sup>39</sup>.

L'origine del toponimico di un allievo di Giovanni Bellini, Pellegrino da San Daniele, è al centro di un aneddoto raccontato da Vasari, il quale è una spia del fatto che alcuni nomi con cui gli artisti rinascimentali erano conosciuti e si firmavano, potrebbero non ricordare affatto la loro patria natale. Dice dunque Vasari, e significativamente nella vita di un pittore ricordato dalla storia non con un nome proprio, ma quello della sua città di provenienza, Pordenone<sup>40</sup>, che

facendo giudizio Giovan Bellino che dovesse riuscir quello che poi fu, nell'arte veramente raro, egli cambiò il nome di Martino in Pellegrino. E come gli fu mutato il nome, così gli fu dal caso quasi assegnata la patria: perché stando volentieri a San Daniello, castello lontano da Udine dieci miglia, et avendo in quello preso moglie e dimorandovi il più del tempo, fu non nominato Martino da Udine, ma Pellegrino da San Daniello poi sempre chiamato.<sup>41</sup>

La “regola” che il *toponimico* venga aggiunto solo nelle attività o nelle opere destinate al mercato straniero appare tanto ovvia che essa mai manca di essere messa in luce nei vari studi che negli ultimi anni si sono occupati di formule di firma; tuttavia, vi sono delle eccezioni che la rendono meno salda di quel che si crede. Si considerino ad esempio le firme siglate da Gentile Bellini o Giovanni Mansueti nei teleri del Ciclo delle *Storie della reliquia della Vera Croce*<sup>42</sup> eseguiti per la cittadina *Scuola di San Giovanni Evangelista*, oppure dei quadri del *Ciclo di Sant'Orsola* firmati da Carpaccio e fatti anch'essi per non spostarsi da Venezia (e oggi ancora in città, ma conservati presso

---

37 Cfr. *supra*, *Seconda Introduzione* 4.

38 In una *Madonna col Bambino*, coll. priv.; firma: «1502 9/ ap. bartolamio mezo ven/izian e mezo cremonexe».

39 Per l'opera completa del pittore cfr. Laura Pagnotta, *Bartolomeo Veneto, l'opera completa*, 1997.

40 Nonostante ciò Pordenone firmava anche con il proprio nome: cfr. ad esempio la *Pala con San Lorenzo Giustiani e altri santi* delle Gallerie dell'Accademia, firmata (sullo zoccolo del trono): «JOANNIS / ANTONII / PORTVNA / ENSIS»; la *Pala con San Rocco e Sebastiano* della Chiesa di San Giovanni Elemosinario firmata «IO. ANT. PORD.»; la *Pala di Susegana* della Chiesa della Visitazione firmata (in cartellino): «IOAN. ANT./ PORDENON». Tra i pittori che si firmarono indicando solo il proprio toponimico invece è possibile includere Padovanino (cfr. ad esempio la firma de *Le nozze di Cana* citata *infra*, *Conclusioni*, II.).

41 G. Vasari, *Vita di Giovanni Antonio Licino da Pordenone e d'altri pittori del Friuli* in *Le Vite...*, cit. [1565], ed. 1880, vol. V, pp. 105, 106

42 Questa reliquia è un frammento di legno della Vera Croce di Cristo macchiata del suo sacro sangue e conservata in un contenitore (a sua volta a forma di croce). Quando non veniva portata in processione durante solenni cerimonie, era conservata nella *Sala dell'Albergo* della Scuola. La vicenda di questo oggetto è descritta nell'*Opuscolo dei Miracoli della Croce Santissima della Scuola de San Giovanni Evangelista, in Venetia*, 1590. Un estratto di questo *Opuscolo*, dove si parla della reliquia, si citerà *infra*, § III. 3.4.1.

le Gallerie dell'Accademia). In tutte queste firme gli autori si dichiarano *veneti*<sup>43</sup>. Quest'insistenza, superflua, se si segue la regola del quadro fatto per essere spedito fuori città, potrebbe essere interpretata come un appunto rivolto ai numerosi stranieri che giungevano a Venezia o vi soggiornavano per i più diversi motivi; e sempre a questi, come agli stessi veneziani, la dichiarazione che il pittore fosse «VENETI» poteva valere come una garanzia di qualità data dal "gioco in casa"<sup>44</sup>.



Niccolò Di Pietro, *Madonna col Bambino*, part. 1.



*Madonna...*, part. 2

Nel processo di sintesi delle firme, capita che l'indicazione di *veneti* si sia andato riducendo fino alla segnalazione della sola lettera "V", mentre nelle firme più antiche come al solito si tende ad essere più espliciti fino ad un caso estremo, dato dalla firma che Niccolò Di Pietro pose su una tavola con la *Madonna col Bambino* oggi conservata presso l'Accademia. Questa sottoscrizione contiene un messaggio di tipo pubblicitario, evidentemente destinato ad un pubblico veneziano allo scopo d'informarlo dove in città è possibile rintracciare la bottega del pittore che ha eseguito quell'opera. La formula, leggibile ai lati del trono della Vergine è la seguente: «MCCCLXXXIII·Nichola·[---] filius mri petri pictor de vene/ [---] ciis pinxit hoc opus qui mo [---] ratur in chapite pontis paradixi». L'ultima parte della firma informa che il pittore abita presso il *Ponte Paradiso* (nel sestiere di Castello), la quale è una segnalazione ben specifica, che solo chi abitava in città avrebbe potuto conoscere o raggiungere<sup>45</sup>.

Anche dal punto di vista sociologico è interessante notare quanto l'indicazione della città natale è stata particolarmente insistita dai pittori dell'isola di Murano, la quale in realtà dista talmente poco

43 Per queste firme cfr. ad esempio *supra*, § I. 3.2.

44 Il mondo di invidia, di diffidenza, di millantata distinzione nei confronti dei pittori stranieri che giungono in città proprio negli anni in cui si eseguono i grandi cicli delle Scuole, è ad esempio documentato da Abrecht Dürer nelle sue lettere all'amico Pirckheimer e in particolare in quelle del 6 gennaio e 7 febbraio 1506 (cfr. Giovanni Maria Fava, *Abrecht Dürer. Lettere da Venezia*, 2007, pp. 31, 32).

45 Simile a questa può dirsi la firma che Zanino di Pietro pone in *Trittico* oggi al Museo Civico di Rieti, e databile intorno ai primi decenni del Quattrocento: qui, nel pannello di destra, in un foglio arricciato si legge: «hoc opus depinxit zanninus/ petri abitator veneciis in/ contrada sante/ apollinaris».

da Venezia che sembra assurdo non definirla come parte di essa; eppure, l'indipendenza da Venezia è sempre stata una delle ambizioni dell'isola del vetro, la quale infatti, fino alla caduta della Repubblica, poteva vantarsi di avere un proprio indipendente Maggior Consiglio, formato dalla nobiltà locale e per di più dotato di un potere legislativo che non doveva necessariamente render conto a quello veneziano. Durante il Rinascimento, si firmarono con l'indicazione "da Murano" i pittori Quirizio, Andrea, ed ovviamente i più celebri membri della famiglia Vivarini. Antonio Vivarini su tutti, a dispetto del suo nome nei documenti dove compare con il suo cognome, nelle firme dei dipinti preferiva invece segnalare in firma l'appartenenza all'isola di Murano<sup>46</sup>. La dicitura "Vivarini", a volte comunque ancora accompagnata dall'indicazione dell'isola di cui era originaria questa famiglia, comparirà per la prima volta nelle firme del fratello, Bartolomeo, e in quelle del figlio Alvise<sup>47</sup>.

Infine, se vi furono autori che, come Marco Basaiti, vollero in firma far sparire il ricordo delle proprie origini<sup>48</sup>, altri, come Giovanni Da Mel, non temettero affatto di pubblicizzali: nella Pala con la *Madonna tra i santi Rocco e Sebastiano* di Mel (BL), compare infatti l'originale firma «IOANNES RVBENS MELLO ORIVNDVS P. MDXXXI».

### 1.2.2. Nel nome del padre.

In un'epoca in cui i cognomi non erano comunque ancora così diffusi, l'identificazione di un artista attraverso il nome del padre, il *patronimico*, era cosa comune quanto e forse ancor più dell'uso del *toponimico*. Per quanto riguarda la dichiarazione di questo nome composto in firma, si è ad esempio appena citato il caso di Niccolò Di Pietro; un altro appartenente ad un secolo successivo è invece dato dalla scritta «OPVS QUI/ RICIUS DE/ JOANES VE/NECIIS M4C62»<sup>49</sup> dipinta in una *Pala di Santa Lucia* oggi all'Accademia dei Concordi di Rovigo. Di questa scritta è stato detto che qui, il nome di Giovanni, «molto probabilmente non si riferisce a quel d'Alemagna, ma al padre di esso Quiricio; tuttoché nella pittura snervata, piatta e debole nel chiaroscuro i signori Crowe e Cavalcaselle abbiano creduto di intravedere lo scolaro o il collaboratore di Giovanni Tedesco e di Antonio Vivarini»<sup>50</sup>.

46 Per questa pratica cfr. il già citato commento (§ I. 5.7.) di A. Della Rovere, *Dell'importanza di conoscere le firme...*, cit., 1887, p. 318.

47 Per le opere e le firme dei Vivarini cfr. R. Pallucchini, *I Vivarini cit.*, 1961.

48 Il vero nome del pittore era Manoli e le sue origini albanesi (cfr. Franz Babinger, *L'origine albanese di Marco Basaiti*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», a.a. 1961-'62, tomo CXX, 1962). Egli quindi mutò il proprio nome da firma in Marco con l'evidente intenzione di adottare un nome famoso a Venezia. Un adattamento del proprio nome allo statuto linguistico veneziano si riscontra invece nella firma del già citato *Cristo benedicente* di Carrara (cfr. *supra*, n. 2) dove compare una mutazione dialettale del suo cognome.

49 Decisamente ricercato questo modo di scrivere la data che alterna numeri romani a numeri arabi.

50 Giorgio Sinigaglia, *De' Vivarini, pittori di Murano*, 1905, p. 33.

La pratica del patronimico assume di fatto un valore aggiuntivo qualora sia noto che questo padre fosse stato a sua volta un'artista<sup>51</sup>. Una delle più interessanti firme in questo senso è quella che Jacobello D'Antonello (da Messina) segnò sul cartellino di una *Madonna col Bambino* oggi all'Accademia Carrara di Bergamo; qui si legge la seguente formula: «1480 XIII Ind. Mesis Decebris/ Jacobus Anto.lli filiu no/ humani pictoris me fecit», la quale insieme esalta esplicitamente le “sovraumane” qualità di pittore del padre, ma insieme anche quelle del figlio (e tanto più in un dipinto come questo, dove si mette proprio in mostra, di un *Padre* “non umano”, un *Figlio* decisamente speciale).



Jacobello D'Antonello, *Madonna col Bambino*.



Tullio Lombardo, *Monumento funebre a M. Bellati, part.*

In scultura, il nome del padre è ricordato in alcune firme da Tullio Lombardo e in una del fratello Antonio. A proposito di Tullio è stato detto che «nelle opere tarde (Padova e Feltre), come a ribadire il senso di continuità, anche imprenditoriale, lo scultore appone il nome del padre, “Petri filius”; è il contrario di quanto ci si potrebbe aspettare, ragionando in termini moderni, di elaborazione di uno stile personale e distacco dalla *koinè* della bottega, ma è, invece, perfettamente in linea con la necessità di garantire, fuori da Venezia, la qualità di un prodotto»<sup>52</sup>.

51 Un discorso, questo, già notato a proposito delle firme della Grecia antica (cfr. *supra*, § I. 1.2.).

52 M. Ceriana, *Il nome e le firme...*, cit., 2008, p. 317. A proposito delle firme di Tullio e del fratello Antonio incise nei rilievi dell'Altare del Santo a Padova Tommaso Temanza trova «riflessibile, che sì Tullio, che Antonio, nelle poc'anzi riferite iscrizioni appie de' loro bassorilievi esistenti nella famosa cappella di S. Antonio in Padova vi abbiano scolpito, dopo i loro nomi queste die sigle P.F, cioè *Petri filj*; e ciò certamente perché il nome del loro padre era celebre; ma forse ci fu un'altra ragione ancora, e fu per distinguerli da qualche altro Scultore, che allora portava lo stesso loro nome» (*Vita di Tullio, e di Antoniiio...*, cit. in *Vite...*, cit, 1778, p. 121).

Un originale modo di firmarsi in ricordo del padre pittore, ebbero i figli di Paolo Veronese, i quali, come ricorda Giannantonio Moschini, «incamminati nella maniera del Padre diedero compimento a molte opere da lui non finite prestandogli qualche aiuto lo Zio in particolare nelle architetture»<sup>53</sup>. Essi firmarono queste opere tacendo il proprio nome sotto la, evidentemente più prestigiosa, dicitura di “*Haeredes Pauli Veronensis*”, la quale di fatto, continua a firmare l'opera di Veronese, piuttosto che la loro. Di uno di questi dipinti, rappresentante l'incontro tra papa Alessandro III e il doge Sebastiano Ziani, ancora oggi nella Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale, sempre Giannantonio Moschini dice: «Il Bardi lo dice opera di Paolo Veronese, ma vi si legge: *Heredes Pauli Caliari Ver. faciebant*. Forse che Paolo, morto poco dopo la pubblicazione dell'operetta del Bardi, la quale si stampava al tempo, in che eseguivasi quelle pitture, avevala cominciata, ma non ebbe agio di terminarla»<sup>54</sup>.



Tintoretto, *Crocifissione*, part.



Altuna e Perina Robusti, *Crocifissione*, part.

Tra le firme siglate “nel nome del padre” è possibile includere anche quella che suor Perina e suor Altura Robusti aggiunsero alla *Crocifissione* «dipinta con l'ago»<sup>55</sup> che esse trassero dalla grande tela che appunto il padre, Tintoretto, lasciò nel 1565 nella Sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Rocco. La firma della tela di San Rocco, nonostante essa si trovi «in un canto»<sup>56</sup>, può dirsi la più altisonante tra le firme di Tintoretto: è dipinta in scorcio su di in una targa già quasi barocca,

53 C. Ridolfi, *Vita di Carlo e Gabriele figliuoli di Paolo e di Benedetto il Fratello Caliari Pittori*, in *Le Maraviglie...*, cit. 1648, vol. I, p. 340. Ridolfi trascrive una di queste firme: «Heredes Pauli Caliari Veronensis facerunt» (*ib.*). Un'altra di queste opere si trova oggi all'Accademia ed è firmata con queste parole abbreviate: «HAE. PALI. VEIS. FA», da sciogliersi in *Heredes Pauli Veronensis facerunt*

54 G. Moschini, *Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 437.

55 M. Boschini, *Le minere...*, cit. 1664, *Sestier de Castello*, p. 158.

56 C. Ridolfi, *Vita di Iacopo robusto detto il Tintoretto cittadino venetiano, pittore* in *Le Maraviglie...*, cit. 1664, vol. II., p. 21.

attaccata a sua volta ad un cubo. La formula è elaborata e segnala in testa la data, seguita dal nome del Guardiano sotto il quale l'opera venne eseguita e infine, senza distinzioni di corpo o di carattere, compare la firma vera e propria: «IACOBVS TINTOREC/ TVS FACEBAT\*»<sup>57</sup>. Il paliotto ricamato delle due donne, già nell'altare della Chiesa di Sant'Anna è oggi scomparso, ma fortunatamente resta documentato da una fotografia<sup>58</sup>; esso vedeva eliminato il luogo della firma originale e al suo posto l'inserimento di un ampio quadrangolo bianco, frontale (quasi un “cartellino”), tra le zampe e la coda di un cavallo, dove si leggeva «EX IACOBI/ FILIABVS/ OPVS PATRIS/ ROBVSTI/ TENTORETTO»<sup>59</sup>. Secondo alcuni questa iscrizione «non è una firma. É un nodo perenne. Dall'opera del padre. Dalle figlie al padre. In quelle poche parole, le due donne misero davanti a tutti la derivazione e l'umiltà-erano le figlie di Giacomo, per sempre»<sup>60</sup>. Accanto a questo cartello, come già da tempo è stato notato, «vi è la effigie d'Jacopo»<sup>61</sup> la quale, come alcuni dissero, viene da Perina e Altura fatta occupare «all'incirca quel posto ove [Tintoretto] appose un tempo la sua firma: TINTORECTVS»<sup>62</sup>.

Non solo i figli citano i padri nelle firme, ma anche il contrario: ad esempio Paolo Veneziano firma la *Pala Feriale* della *Pala d'Oro* (oggi al Museo della *Basilica di San Marco*) con la formula: «MAGISR·PAVLVS·CV·LVCA·ET·IONE·FILIIS·SVIS·PINXERV·/ HOC·OPVS·»; di questa sottoscrizione è stato detto che «una tale firma “corporativa” pare piuttosto eccezionale» e che questa scelta venne intrapresa da Paolo Veneziano per favorire le carriere dei figli e la discendenza della bottega di famiglia<sup>63</sup>. Nonostante l'opera che la conteneva è andata perduta, un'analoghi tesi è ancora possibile sostenerla per la firma che Jacopo Bellini dipinse sull'affresco della *Pala di Gattamelata* a Padova<sup>64</sup>.

### 1.2.3. Titoli di prestigio.

La citazione del nome di un padre artista celebre è sicuramente un titolo di prestigio, ma non è il solo che si possa leggere nelle firme: ve ne furono infatti altri di natura più diretta e personale. Il più diffuso è la segnalata condizione di *magistris* che alcuni artisti, soprattutto scultori, anteposero al

57 Il verbo di solito è riportato nella forma corretta FACIEBAT (cfr. *ib.* e G. Moschini, *Guida...*, cit., vol. I, p. 221).

58 Cfr. Olga Koseleff Gordon, *Riproduzioni della Crocifissione del Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco*, in «Rivista di Venezia», 13, 1934, pp. 99-105.

59 La prima segnalazione di questa firma si trova in G. Moschini, *Guida...*, cit. 1815, vol. I, p. 198, dove a suo dire vi sembra indicato anche il mese e il giorno dell'inaugurazione, la quale invece si trovava nella fascia sottostante.

60 Melania G. Mazzucco, *Jacopo Tintoretto et i suoi figli, storia di una famiglia veneziana*, 2009, pp. 720, 721.

61 G. Moschini, *Guida...*, cit. 1815, vol. II, p. 198.

62 Roland Krischel, *Jacopo Tintoretto: una biografia da rintracciare*, in Paola rossi, Lionello Puppi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, 1996, p. 68.

63 Rona Goffen, *Il Paliotto della Pala d'Oro di Paolo Veneziano*, in Antonio Niero (a cura di), *San Marco: aspetti storici e agiografici*, 1996, p. 315.

64 La firma infatti ancora vive nei ricordi degli antichi scrittori quali M. Michiel (cfr. *supra*, § I. 2.1., n. 1)

proprio nome<sup>65</sup>. Non tutti gli aggettivi furono però *di mestiere* come questo; ve ne furono infatti anche di natura politica: i titoli d'onore di *conte palatino*, *mīlēs* o *ěquēs* furono conquistati e quindi pubblicizzati in firma da Andrea Mantegna, Gentile Bellini, Carlo Crivelli e da Tiziano. Mantegna divenne *conte* nel 1469 per volere di Federico III<sup>66</sup>, Carlo Crivelli divenne *mīlēs* nel 1490, per volere del principe Ferdinando di Capua<sup>67</sup>; Tiziano divenne *ěquēs* dal 1531, per volere di Carlo V di Spagna<sup>68</sup>.

Gentile Bellini riceve la sua nomina a cavaliere da Maometto II, in seguito alla sua riuscita missione artistica/diplomatica presso il sultano nel 1480<sup>69</sup>. Ritornato da Costantinopoli, il pittore incluse il titolo acquisito in una firma già alla ripresa dei lavori nella *Sala del Maggior Consiglio*<sup>70</sup>, nella *Circoncisione di Palazzo Grimani*<sup>71</sup>, ed infine nelle formule di firma dei teleri eseguiti per la *Scuola di San Giovanni Evangelista*<sup>72</sup>. L'ostentazione di questo onore "d'origine turca" da parte di Bellini avviene curiosamente negli stessi anni in cui nella *Scuola di Sant'Orsola* le storie firmate da Vittore Carpaccio, attraverso l'uso sottile (ma neanche tanto) della metafora, si paragonano i Turchi ai crudeli Unni responsabili del massacro di Orsola e del suo famoso seguito<sup>73</sup>. Questo per dire che il foggarsi di un titolo assegnato da quello che era considerato un precursore dell'Anticristo<sup>74</sup>, avrebbe potuto essere anche mal visto da qualcuno, e che se fosse stato Gentile Bellini e non Carpaccio ad eseguire i teleri del *Ciclo di Orsola*, sarebbe stato paradossale farne un eguale uso in vanto o comunque includerlo nella propria formula di firma.

#### 1.2.4. *Il mestiere.*

Alcuni artisti conservarono nelle loro firme il ricordo del mestiere di famiglia, anche qualora esso fosse stato modesto e soprattutto non direttamente legato ad un'attività artistica: è il caso di Andrea Previtali *Cordielaghi*<sup>75</sup> o di Giovanni Battista Cima<sup>76</sup>.

65 Cfr. per esempio *infra*, § VI. 1.4. e 2.1.

66 Si veda la firma inscritta nel cartiglio del Battista citata *infra*, § III. 3.4.

67 Da questa data le firme di Crivelli contengono tutte il titolo (cfr. Anna Bovero -a cura di-, *Tutta la pittura di Carlo Crivelli*, 1961, p. 78 e seg.).

68 Non sono molte in realtà le firme dove Tiziano sfoggia questo titolo; succede ad esempio in un *Ritratto d'uomo* oggi nella Gemäldegalerie di Dresda firmato «TITIANVS PICTOR ET/ AEQVES CAESARIS».

69 La vicenda è raccontata da Carlo Ridolfi in *Vita di Gentile Bellini...*, cit., in *Le Maraviglie...cit.*, 1664, vol. I, p. 41.

70 Cfr. il citato ricordo di Sansovino *supra*, § I. 2.5.

71 Cfr. *supra*, § I. 5.1.

72 Il titolo viene ostentato anche in forma figurata nell'autoritratto presente ne *La predica di san Marco ad Alessandria d'Egitto*, originariamente parte del ciclo della Scuola di San Marco e oggi a Brera: l'effigie di Gentile Bellini è ben riconoscibile proprio perché egli indossa un medaglione con le tre corone turche.

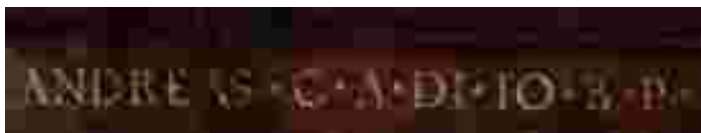
73 Cfr. Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio, Venezia, i Turchi, gli Ebrei* [1996], ed. 2006, pp. 27-46.

74 Cfr. *ivi*, pp. 30-31.

75 Cfr. la firma nel verso del *Ritratto d'uomo* del Museo Poldi Pezzoli dove la formula «ANDREAS· C·A·DI·IO·B·P·» è scioglibile in “*Andreas Cordielaghi allievo di Giovanni Bellini pinxit*”.

76 Pochi i casi in cui Giovanni Battista preferisca segnalare le sue origini di *cimador* piuttosto che il toponimico. Tale segnalazione di trova ad esempio nel *San Pietro martire tra i santi Nicola e Benedetto* della Pinacoteca di Brera

Altri pubblicizzarono la stessa attività per mezzo della quale essi crearono l'opera sulla quale la firma sta: degli scultori ad esempio si dicono *aurifex*<sup>77</sup>, piuttosto che *tagliapietra*<sup>78</sup>, mentre i pittori si dicono *pictor*<sup>79</sup>.



Andrea Previtali, *Ritratto d'uomo -verso-, part.*



G.B. Cima, *Pala con San Pietro martire..., part.*

Più peculiari sono invece quelle firme dove in formula un'artista segnala una attività collaterale<sup>80</sup>, e magari, in ambiti dove le restrizioni sono minori, si autoproclama indirettamente autore di manufatti dove invece di norma le firme sono taciute<sup>81</sup>.

### 1.3. *Risonanze, pericoli e coincidenze del pendenti titolo.*

Come si è già ricordato in più occasioni, l'uso dell'imperfetto nei verbi delle formule di firma di scuola veneta e non solo, si diffuse in seguito alla rilettura dell'*Epistola* dedicatoria della *Naturalis Historia* di Plinio<sup>82</sup> ed ebbe un'ipotetica prima (e nuova) applicazione da parte di Michelangelo nell'unica opera da lui firmata nel 1499, la *Pietà vaticana*<sup>83</sup>.

La spiegazione *accessoria*<sup>84</sup> data da Plinio al *titulo* secondo lui usato anche da Apelle e Policleteo è che esso fosse una via di firma che sottolineava la potenziale reversibilità e la sempre aperta strada

---

(firma: «joanis baptista cima/ coneglianensis»). Antonio Aliprandi e Vincenzo Botteon dopo aver ricordato che il pittore «non usò firmarsi con quel soprannome» (*Ricerche intorno alla vita e alle opere di Cima da Conegliano*, 1893, p. 27) documentano i casi di una *Madonna col Bambino tra i santi Battista e Girolamo*, nella Società Artistica di Königsberg (firma: «Gio....Ba...Cima»), che però giudicano apocrifa (*ivi*, p. 113) e una *Madonna col Bambino* del Museo di Castelvecchio di Verona (firma: «Batt. Cima Conegliano P. MDX» -*ivi*, p. 123-, probabilmente apocrifa anch'essa). Gli stessi poi riportano la firma della *Pala* di Brera in questo modo: «joan is baptis...» (*ivi*, p. 116).

77 Cfr. *infra*, § V. 2.1.

78 Cfr. *infra*, § V. 4.2.

79 Per un caso particolare cfr. *infra*, 1.9.

80 Questo tipo di firme esistevano anche nell'Antica Grecia (cfr. *supra*, § I. 1.2.) e sono segnalate anche da Vasari nell'opera di Andrea Orcagna (cfr. *supra*, I. 2.4.). Cfr. anche *infra*, § V. 4.3.

81 Cfr. *infra*, § VI. 4.3.

82 Cfr. ad esempio *supra*, § I. 2.2

83 Cfr. *supra*, § I. 2.4.

84 Si ricorderà che queste firme con il *pendenti titolo* vengono citate da Plinio con uno scopo preciso che travalica quello della segnalazione artistica (cfr. *supra*, § I. 1.2.)



al perfezionamento di un'opera in seguito alla scoperta (personale o suggerita da terzi) dei suoi difetti e delle sue mancanze. Ciò a meno che non sopraggiungessero impedimenti di forza maggiore per compiere questo miglioramento, il più tragico, drastico e irreversibile dei quali è la morte dell'autore.

Questa interpretazione dà l'idea che l'opera siglata con il *pendenti titulo*, dall'artista fosse comunque considerata *finita* (fatto di cui l'apporto della firma è in un certo senso prova), ma che per sicurezza essa venisse pubblicata come ancora in corso d'opera, ovvero *non finita*. Ciò denota una modestia che in realtà nasconde il retrogusto di uno spirito orgoglioso che si premura, non ammettendole, dalle critiche che si potrebbero muovere al proprio lavoro.

Un altro senso del *pendenti titulo* comunque emerge più avanti nella stessa *Naturalis Historia*. Nel libro che Plinio dedica alla pittura egli ricorda un'*Afrodite* che Apelle lasciò incompiuta a causa della propria morte<sup>85</sup>: il fatto che la definizione di questa figura non fosse giunta a termine (e che nessuno avesse avuto l'ardire di riprenderla<sup>86</sup>) non mitigava tuttavia il suo valore di opera d'arte, anzi; essa, sempre secondo Plinio, si sommava a tanti altre opere lasciate interrotte dalla morte del loro artefice le quali «sono più ammirate dei quadri finiti; forse perché in quelle si intravedono le rimanenti parti abbozzate e perfino si coglie il pensiero e l'idea dell'artefice, e d'altra parte il rammarico della mano estintasi, mentre lavorava lì, seduce ed alimenta l'ammirazione stessa»<sup>87</sup>. Se per l'*Afrodite* l'affascinante incompletezza era dovuta a impedimenti involontari, in altre occasioni Apelle invece si avvale di impedimenti volontari: in un altro passo della *Naturalis Historia* infatti si racconta che Apelle si dichiarava superiore al pittore Protogene per la capacità di «manum de tabula sciret tollere»<sup>88</sup>, ovvero di non accanirsi in un imbellettamento forzato (e quasi istintivo per l'artista di ogni epoca) che di fatto poteva provocare più danni che miglioramenti ad un'opera. Sembra questo un tipo di lavoro ben adatto ad essere siglato con un *pendenti titulo* il quale quindi si può estendere anche ad un altro tipo di interpretazione oltre a quella fornita da Plinio (in maniera accessoria, lo si ribadisce) nell'*Epistola*: la dichiarazione di un lavoro coscientemente *non finito*, *sospeso*, dove una delle componenti essenziali del suo valore risiede proprio in questa sua condizione.

Il conscio *non finito* fu particolarmente discusso a Venezia: il dibattito tra Apelle e Protogene circa il valore di un'opera condotta con «soverchia diligenza» e la sospensione che impedisce al pittore di cadere «nell'affezione, che priva di grazia qualunque cosa», è ad esempio ripreso da Lodovico

---

85 *N. H.* XXXV, 92.

86 *Ib.*: «Invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est».

87 S. Ferri, *Plinio il Vecchio...*, cit., [1946], 2000, p. 249 (*N. H.*, XXXV, 145).

88 *N. H.*, XXXV, 80. Così la traduzioni di questo passo fatte da Landino: «Protogene non sapeva levare la mano dalla pittura» (*Historia naturale...*, cit., 1476, X) e Silvio Ferri: «saper mettere la parola "fine" a un quadro» (S. Ferri, *Plinio il Vecchio...*, cit., [1946], 2000, p. 201).

Dolce nel *Dialogo di pittura* del 1557<sup>89</sup>, dove esso è ancora accessorio per giustificare e valorizzare il modo di dipingere del novello Apelle, Tiziano, dove egli, proprio intorno alla metà del secolo, comincia a dipingere in una maniera spesso definita impressionistica. Nel *Dialogo* la lode è tra l'altro messa in bocca ad Aretino, quando egli stesso in realtà, a proposito del suo *Ritratto* (ora a Palazzo Pitti), si era da poco (1545) lamentato definendolo «piuttosto abbozzato che fornito»<sup>90</sup>.

Quando dunque Tiziano, qualche anno più tardi, “definitivamente abbozza” l'*Annunciazione* di San Salvador egli ha ben ragione di apporvi la formula «TITIANVS FACIEBAT»: questa firma presentava infatti il dipinto come un'opera dalla quale l'artista seppe «manum de tabula sciret tollere» onde evitare quell'«affezione, che priva di grazia qualunque cosa». Qualcuno però evidentemente non aveva compreso tale sfumatura (o temeva che non venisse compresa) e intervenne, come è stato già ricordato<sup>91</sup>, mutando la formula in una che spiegasse che, nonostante le apparenze, quel *non finito* era ben che *finito*.



Girolamo Mocetto, *Maria tra S. Biagio e S. Giustina, part. 1*



*Maria tra S. Biagio...*, part. 2

Questo tipo di “restauro” non è tra l'altro un caso isolato: nella firma di una *Sacra Conversazione* che Girolamo Mocetto dipinse per la *Cappella di San Biagio* della *Chiesa dei santi Nazario e Celso* di Verona, il *fecit* e il *faciebat* oggi appaiono sovrapposti, ma è in realtà il *faciebat* il verbo originario ed autografo che volle essere sostituito<sup>92</sup>.

Gli interventi che in questi due casi mutarono il *faciebat* in *fecit* viene da datarli intorno alla fine del Cinquecento o all'inizio del secolo successivo, in quanto ancora negli anni '80 del XVI secolo c'era ancora chi tendeva a voler vedere *faciebat* dove non ce n'era che una debole traccia: si ricorderà infatti che Francesco Sansovino disse che le lettere che il padre mise nelle basi delle sculture della Loggetta «dicono: Iacobus Sansovinus Florentinus faciebat» quando invece esse del verbo si limitano a segnalare la sola “F” e quindi, per tradizione, era più consono intendervi un *fecit*<sup>93</sup>. Qualora infatti, pur mantenendo la compressione delle parole di una formula, non si volesse lasciar

89 Lodovico Dolce, *L'Aretino, ovvero Dialogo di pittura* [1557], ed. cons. 1974 (con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui), pp. 44, 45.

90 *Ivi.*, p. 96.

91 Cfr. *supra*, § I. 3.2.

92 Così annotano Crowe e Cavalcaselle: «on close inspection one sees how the signature has been changed, and “faciebat” altered into “fecit”» (*A History...*, cit., 1871, vol. I, p. 505). Luigi Brusco diceva di questo dipinto: «una tavola in tre scompartimenti di Girolamo Mocetto, che vi scrisse: HIER·MOCETO·FECIT·» (*Di Santo Biagio Vescovo di Sebaste e Martire venerato in SS. Nazario e Celso di Verona nella magnifica cappella*, 1834, p. 76).

93 Cfr. *supra*, § I. 2.5.

dubbio che il verbo s'intendesse per l'una o per l'altra via, gli scultori di questo secolo aggiunsero alla "F" una lettera "A" o "E" trasformandola in una prima inequivocabile sillaba dell'una o dell'altra parola, oppure ne suggerivano il finale (altrettanto inequivocabile) con delle piccole *at* o *et*<sup>94</sup>. Da tutti questi casi dunque emerge che la preoccupazione per questa sfumatura è il segnale del fatto che essa poteva influenzare in maniera notevole (e forse compromettente) il senso dell'opera. Ritornando a Tiziano, c'è da ricordare che il favore da egli dimostrato per la formula con il *fecit* piuttosto che per quella con il *faciebat* è diventato un argomento di discussione tra le pagine della letteratura artistica; nella descrizione delle opere che dell'artista si conservano presso la Galleria Imperiale di Vienna ad esempio si disse che

La Lucrezia deve molto apprezzarsi, mentre Tiziano vi scrisse: *sibi Titianus faciebat*; e molto più la famosa Danae imitata da tanti: sotto vi è scritto: *Titianus eques caes. fecit*; e siccome egli benissimo sapeva cosa importi il dire *faciebat et fecit*, punto non dubbio che a lui stesso la Danae paresse cosa per ogni titolo compiuta.<sup>95</sup>

Ma quand'è che Tiziano cominciò a firmare le opere in questo modo? Se la prima occasione fosse rappresentata dal *Polittico Averoldi* di Brescia, il fatto sarebbe una curiosa coincidenza<sup>96</sup> e ora si vedrà il perché.



Tiziano, *Polittico Averoldi*, part.



Michelangelo, *Schiavo Ribelle*, part.

Dunque, nel *Polittico* la firma si trova dipinta sulla testa di una colonna spezzata, sotto i piedi di San Sebastiano, e dice: «\*TICIANVS FACIEBAT/ M·D·XXII\*». Ora questo *San Sebastiano* è

94 Cfr. i casi citati *supra*, n. 20 e *infra*, § V. 1.3., 2.2.

95 Carlo Castone, *Galleria Imperiale di Vienna*, in *Opere del Cavaliere Carlo Castone conte della Torre di Rezzonico Patrizio comasco*, ed. 1830, vol. IX, p. 290. La scritta nella *Lucrezia* non è più visibile e in quella della *Danae* non c'è (più?) il *fecit*.

96 In questi stessi anni Tiziano firmò con il *faciebat* anche la Pala per la Chiesa di San Nicolò dei Frari, oggi alla Pinacoteca Vaticana (per questa firma cfr. *infra*, VI. 2.9.).

ritratto da Tiziano in un'evidente citazione dello *Schiavo ribelle* che Michelangelo eseguì e non finì per la Tomba di Giulio II, il quale insieme all'altro schiavo (che è ugualmente citato nel San Sebastiano, seppur in tono minore<sup>97</sup>), è oggi conservato al Louvre. Nel dipinto, Tiziano mette la propria firma proprio nel dettaglio lasciato incompleto da Michelangelo forse proprio pensando a questa caratteristica della statua e al fatto che proprio lui, Michelangelo, aveva reso celebre questo tipo di firma e quasi prevedendo che, ancora lui, era destinato a diventare il punto di riferimento per il concetto del *non finito*.

Altri casi di formula con il *faciebat* sono al centro di curiose coincidenze, ma per il momento è opportuno lasciarli in sospeso perché di essi si parlerà a tempo debito<sup>98</sup>.

#### 1.4. *Dall'opera dipinta all'opera creata, ovvero dal pinxit al fecit.*

Nel ridotto insieme di firme di opere pittoriche che precede il XIV secolo emerge che la formula con il *pinxit* fosse sfavorita rispetto a quella con un più generico *fecit*<sup>99</sup>. Con il Quattrocento il *pinxit* per le formule di firma in pittura aumenta invece di numero, ed anzi diventa pressoché dominante. Un'ulteriore inversione di tendenza arriva poi nel Cinquecento quando i pittori ritornano al *fecit* e quindi a rivelare in firma che l'opera è stata “fatta” piuttosto che confessare specificatamente che essa è stata “dipinta”<sup>100</sup>.

Evoluzioni lessicali di questo tipo compiono anche le formule di firma in scultura: mentre nel Medioevo ancora si attestano (benché in effetti siano comunque rare) delle firme in cui l'artista rivela che l'opera è un prodotto di scultura<sup>101</sup>, con i secoli XV e XVI, *tutte* le sculture vengono dette genericamente *fatte*.

Nel Cinquecento quindi, le firme della pittura e della scultura parlano dell'opera prodotta nella medesima maniera. In questo parallelismo è possibile riscontrare l'eco di quel dibattito sul *paragone* (e la competizione) tra le due principali arti della rappresentazione che tanto ha interessato ed infiammato gli artisti stessi e i teorici dell'arte rinascimentali. Entrambe le tecniche infatti, con i propri mezzi, miravano a rendere il prodotto come *vivo*<sup>102</sup>, e la volontà di riuscirci (o la sicurezza di esserci riusciti) è senza dubbio alimentata dal silenzio in firma circa il mezzo rozzo, artigianale, umano (ovvero la pittura o la scultura), attraverso il quale si giunge (o si è giunti) ad un

97 Cfr. A. Gentili, *Tiziano, cit.*, 2014, pp. 110,115.

98 Cfr. *infra*, 1.9 e § V. 5.8., n. 57.

99 Cfr. ad esempio anche quelle classificate in A. Dietl, *Die Sprache..., cit.*, 2009, vol. I, Tabb. XXI, XXII.

100 Il fatto che il verbo fare abbia la possibilità di inglobare il verbo del dipingere (e non viceversa) e le relative problematiche, è stato posto in luce anche nelle firme dell'antica produzione vascolare greca da M. L. Catoni (*Bere vino..., cit.*, 2010, pp. pp. 122-143, 154).

101 Nello specifico attraverso il verbo *sculpsit* (cfr. A. Dietl, *Die Sprache..., cit.*, 2009, vol. I, Tabb. XXI, XXII).

102 A proposito di questo valore cfr. quanto detto *supra*, n. 26.

sorprendente risultato<sup>103</sup>. L'opera d'arte *misticamente* “fatta”, più che quella *materialmente* scolpita o dipinta, si pone come potenzialmente indipendente dal suo supporto e addirittura dal soggetto di riferimento, diventando soggetto *primo* e *vivo* essa stessa<sup>104</sup>.

La crescita della consapevolezza dell'artista tra Quattro e Cinquecento, unita alla diffusione dell'uso del *fecit*, fa credere che, nel fare, e quindi nel dare vita alle proprie immagini, pittori e scultori si paragonassero ad un novello Prometeo, oppure alla natura, ad un dio creatore e, forse in via di rispettosa *imitatio*, a Dio stesso<sup>105</sup>. Si riconsideri a questo proposito la poesia di Girolama Corsi Casio<sup>106</sup>, dove la figura del ritratto, divenuta parlante e quindi *viva*, e quindi *fatta* e non semplicemente *dipinta*, paragona il “Victor” responsabile di ciò, alla natura stessa, la quale ha in suo potere di dar vita alla materia inerte<sup>107</sup>.

Il cosciente parallelismo tra l'opera creata da Dio in persona e quella di cui è invece creatore il pittore può trovare un prestigioso esempio in una celebre opera di Giovanni Bellini: il *Trittico dei Frari*. La firma «IOANNES BELLINVS/ ·F·/ 1488» si trova dipinta con colore oro su fondo nero nella faccia frontale di un plinto poligonale dove si trova il trono della Madonna. La “F” ovviamente sta per quel *fecit* che è rarissimo nelle opere certe del Maestro<sup>108</sup> perché più che altro, quando egli aggiunse un verbo alle proprie formule (e anche ciò è poco comune), egli optò per un più specifico *pinxit*. Il luogo nel quale si trova la firma di Bellini è un elegante nodo di matrice bizantina che nel centro non forma, come al solito fa, un cerchio<sup>109</sup>, bensì una mandorla<sup>110</sup>. È quasi

103Come si vedrà, da questo ragionamento sono escluse le firme dei mosaici dei fratelli Zuccato i quali dichiarano esplicitamente i materiali (i *naturae saxis*) di cui si sono serviti per dar “vita” alle loro figure (cfr. *infra*, § VI. 3.3.)

104L'effetto è, se si vuole, potenziato dalla diatesi passiva delle firme di quella che si è classificata come IV° categoria (cfr. *supra*, 1.1.). L'opera che dice allo spettatore “pictor” *me fecit* si pone in una posizione di maggiore potenziale interazione sensoriale con esso piuttosto che quella che dice che “pictor” *me pinxit*, la quale esplicitamente rivela che l'interazione coinvolgerà un numero di sensi più limitato.

105Dio Padre, come insegna la *Genesi*, è infatti il primo creatore di immagini vive. Numerosi sono i punti in cui, nello stesso libro, Egli dice di *fare* delle cose finendo di fatto per crearle. L'idea dell'identificazione, attraverso le firme, dell'artista con Dio era stata già espressa con altro tono da Patricia Rubin, la quale comparava la firma di Michelangelo incisa sulla *Pietà* vaticana, alla scritta di un cartiglio («INVISIBLE·VERBVS·PALPABITVR·GERMINABAT») tenuto in mano da una figura femminile, dipinta da Ghirlandaio a *Santa Trinità* a Firenze (*Signposts of Invention...*, *cit.*, 2006, pp. 565-567). L'alimentarsi del concetto dell'artista come *deus arifex* nel corso del Cinquecento in ripresa di un concetto già classico è stata sottolineata da Ernst Kris e Otto Kurz in *Die Legende vom Künstler. Ein historischer Versuch* [1934], ed. it. cons. 2005, pp. 37-59. La bravura dell'artista nell'animare l'inanimato e quindi l'associazione con il *Deus Artifex* è un *topos* già presente nel pensiero dell'umanista bizantino Manuele Crisolora, il quale elogiò la capacità di pittori e scultori in grado di immettere il sentimento nella sorda materia (cfr. il brano riportato e commentato in M. Baxandall, *Giotto...*, *cit.* [1971], ed. 2007, pp. 123, 124).

106Cfr. *supra*, 1.1., n. 25.

107Per il testo della poesia si rimanda sempre a L. Bolzoni, *Poesia...*, *cit.*, 2008, pp. 139-141

108La firma «IOANNES BELLINVS F.» si legge nella Madonna col Bambino che regge una mela delle civiche raccolte d'arte di Milano e con la declinazione all'imperfetto nella *Madonna col Bambino* della Galleria Borghese a Roma (firma: «Ioannes bellinus/ faciebat»), o quella della *Donna con lo specchio* del Kunsthistorisches di Vienna (firma: «Joannes bellinus/ faciebat M.D.X.V.»).

109Si vedano ad esempio le numerose patere o i disegni del *pavimentum sectile* della *Basilica di San Marco*, ma anche un'analogha decorazione che compare nella *Sacra Conversazione Dragan* di Cima da Conegliano oggi all'Accademia di Venezia.

110Il fatto che sia orizzontale e non verticale come più comunemente si presenta (per via del fatto che quando Cristo o

superfluo ricordare che questo è uno dei simboli più celebri del Cristianesimo, per lo più associato alla gravidanza miracolosa di Maria<sup>111</sup>. La presenza della mandorla mistica in questo contesto si trova quindi perfettamente in linea con il filo conduttore dell'intera opera, la quale è risultata essere un inno all'*Immacolata Concezione*<sup>112</sup>. Il fatto che la firma di Bellini si trovi all'interno di questa significativa forma geometrica può ben voler dire che il pittore si trova d'accordo con il concetto di base della sacra conversazione in atto; tuttavia, l'aggiunta di quel *fecit* potrebbe anche voler indicare un parallelismo tra le due misteriche creazioni (quella del Cristo da parte della Madonna e quella dell'opera da parte dell'artista). Se tutto ciò non bastasse, a rafforzare questo rapporto arriva la base prospettica, la quale, come più avanti si dirà, ha il suo significativo *punto di centro* nella mandorla e quindi nella firma del pittore<sup>113</sup>.

---

Maria vi sono dentro, sono in piedi o seduti) è piuttosto anomalo, ma forse non più di tanto dato che, pochi anni dopo, nel 1492, un pittore come Carlo Crivelli dipinse un'*Immacolata Concezione* dove, da una mandorla orizzontale, spunta Dio padre, mentre poco più in basso due angeli reggono un cartiglio con un motto idealmente pronunciato dalla Vergine in riferimento al suo stato interessante: «·UT· INMENTE· DEI· ABINITIO· CONCEPTA· FVI· ITA· ET· FACT· SVM» [*Il Signore mi ha creato all'inizio della sua attività, prima di ogni sua opera, fin d'allora*]. La scritta è tratta dalla *Bibbia*, *Proverbi*, 8, 22: è il passo che in molti scritti fa da base alle profezie dell'*Immacolata Concezione* (questo dipinto, già a Pergola nella *Chiesa di San Francesco*, oggi è conservato a Londra, alla National Gallery; è firmato in basso a sinistra: «·KAROLI CHRIVELLI·/ VENETI MILITIS·PINSIT·/ 1492»).

111 Il legame è dato dal fatto che la pianta del mandorlo è una delle prime a destarsi dal letargo invernale annunciando l'imminente primavera; il frutto è chiuso in un guscio che ha la forma di un'ellissi allungata ed appuntita. Un particolare potere di questo frutto, che ancora una volta evoca la condizione di immacolata di Maria, era stato ad esempio ricordato da Leon Battista Alberti nel suo libro sull'*Arte del costruire*: «[a proposito della conservazione dell'acqua si racconta] questo aneddoto: dove riposa l'acqua torbida del fiume Nilo, se sopra l'orlo e sulle sponde dell'acqua si strofina una mandorla, essa torna subito limpida» (*De re...cit.* [1485], ed. 2010 a cura di Valeria Giontella, p. 414).

112 Nell'abside decorata con un mosaico dorato di gusto veneto/bizantino che forma lo spazio del pannello centrale si legge la scritta «IANVA CERTA POLI DVC MENTEM DIRIGE VITAM/ QVAE PEREGAM COMMISSA TVAE SINT OMNIA CVRAE» [*porta del cielo, illumina la mia mente, dirigi la mia vita, che possano essere affidate alle tue cure tutte le mie azioni*], la quale è stata interpretata da Giles Robertson come un intimo inserto di Giovanni Bellini, ovvero come una specie di motto legato al proprio lavoro (*Giovanni Bellini*, 1981, p. 89). Più recentemente, Rona Goffen ha dislocato il senso di questa scritta, indicandola in maniera più convincente come la citazione di un passo dell'*Officio* per la festa dell'*Immacolata Concezione*, approvato da papa Sisto IV nel 1478 (*Piety and Patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian, and the Franciscans* [1986], ed. 1991, p. 156). Nei pannelli laterali trovano posto due coppie di santi: in quello di sinistra ci sono Nicolò e Pietro; in quello di destra Marco e Benedetto. Tranne Marco, tutti i santi tengono in mano un libro e in particolare Benedetto mostra il proprio, aperto, alla Madonna e al Bambino, consentendo in realtà anche allo spettatore (al quale rivolge lo sguardo) di leggerne la pagina di *verso*: quanto vi è di leggibile lo indica come l'*Ecclesiasticum IV*, ovvero uno dei testi base per il sostegno del culto dell'*Immacolata Concezione* (dello sguardo di Marco in quest'opera si tornerà a parlare *infra*, § III. 3.7.). A contiguità di tema nella parte esterna dell'arco dell'abside reale nel quale si trova il *Trittico*, è dipinto un contemporaneo affresco di Jacopo Parisati da Montagnana che ha per tema un'*Annunciazione*, (del rapporto tra quest'affresco e il *Trittico* si tornerà a parlare *infra* § IV. 2.4.). La mandorla come riflesso del concetto espresso dalla figura di Maria in quest'opera, può ulteriormente essere rafforzata dai risultati di una recente analisi scientifica del *Trittico*, la quale ha indicato che l'azzurro oltremarino della mandorla con la firma, è lo stesso usato da Bellini per dare forma al manto della Vergine: nelle tavole vi sono altre campiture di questo colore (ad esempio nella veste di San Marco), ma solo in queste due superfici esse presentano un analogo pigmento rameico, probabilmente azzurrite (per le indagini sul colore ed un prima constatazione di questa significativa coincidenza cfr. la scheda di Giovanni C. F. Villa in G. Poldi, G. F. Villa -a cura di-, *Bellini a Venezia, sette opere indagate nel loro contesto*, 2008, pp. 145, 149, 150).

113 Cfr. *infra*, § IV. 2.4.

### 1.5. Paragoni tra letteratura, teatro e pittura: il valore del finxit di Carpaccio.

Se il *fecit* nelle firme Quattro e cinquecentesche è interpretabile come il termine di *paragone* tra la pittura e la scultura, la variante in *finxit*, circoscritta alle firme del solo Carpaccio<sup>114</sup>, e quindi, a quanto sembra, sua invenzione ed esclusiva, è invece un indice piuttosto ovvio di un suo volontario confronto giocato contro la letteratura, o ancora meglio, contro la poesia<sup>115</sup>. Il termine *finxo* infatti, se in passato indicava la lavorazione di un materiale (come ad esempio la creta o la cera) per dargli la forma di un oggetto (di fatto, *finxo* e *făcio* sono stretti parenti da punto di vista etimologico), durante il Rinascimento esso finì per essere “nobilitato” dalla poesia come indicatore della creazione di situazioni astratte, poetiche. Il legame tra le immagini create dalla parola scritta o recitata con quelle della pittura è tuttavia molto sentito e documentato dalla letteratura di questo periodo<sup>116</sup>, tanto che a volte è addirittura il *finxere* dei pittori (e stranamente, ma neanche tanto, non degli scultori<sup>117</sup>) ad essere usato come punto di partenza per spiegare e dare valore al *finxere* dei poeti: così Ludovico Ariosto, nel 1532, in un passo del suo *Furioso* citato e amato anche da Ludovico Dolce<sup>118</sup>, dice della maga Alcina che «di persona era tanto ben formata/ quanto me' finger san pittori industri»<sup>119</sup>, dove nel secondo verso risulta particolarmente significativo il fatto che, nell'edizione del 1516, al posto del verbo *finxer* vi era il verbo *pinger*<sup>120</sup>.

Un interessante paragone tra il *finxer* in pittura e il *finxer* della scena teatrale è testimoniato invece da una lettera che, intorno alla metà del Cinquecento, Veronica Franco spedisce a Tintoretto per ringraziarlo del ritratto di lei; qui Veronica dispensa numerosi elogi al pittore e alla sua opera e ad un certo punto gli dice che

tutto siate intento in quante maniere si può d'imitare, anzi superar la natura non solo nelle

---

114Su questa originale lezione di firma non si è pronunciato A. M. Zanetti, il quale per primo l'ha notata e segnalata (cfr. *supra*, § I. 4.1.); invece, come si è già detto (cfr. *supra*, § I. 6), essa è stata indagata negli ultimi cinquant'anni (M. Muraro, *Carpaccio*, cit., 1966, pp. 75-78; A. M. Lecoq, “Finxit”..., cit., 1975, pp. 225-243; D. Ambrosini, “Victor Carpathius...”, cit., 2000, pp. 46-96).

115Il *paragone* tra pittura e poesia segue e si interseca a quello con la scultura negli scritti di Leonardo e in particolare in questo senso è significativo il precetto n. 40 della *Prima Parte* del *Trattato di Pittura*: «Per fingere le parole la poesia supera la pittura, e per fingere fatti la pittura supera la poesia, e quella proporzione ch'è dai fatti alle parole, tal è dalla pittura ad essa poesia, perché i fatti sono subietto dell'occhio, e le parole subietto dell'orecchio, e così i sensi hanno la medesima proporzione infra loro, quale hanno i loro obietti infra sé medesimi, e per questo giudico la pittura essere superiore alla poesia [...]» (*Trattato della pittura* [1500c.; 1890] ed. 2006, p. 31.).

116Si rilegga ad esempio la nota precedente e si consideri il fatto che anche Tiziano spesso presentò i propri dipinti definendoli “poesie”. Per un commento in generale sulla questione del rapporto tra pittura e poesia cfr.: M. Baxandall, *Giotto...*, cit. [1971], ed. it. 1994, *passim* e in part. pp. 142, 143; Lina Bolzoni, *Il cuore di Cristallo, ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, 2010, *passim* e in part. pp. 188-208.

117Cfr. quanto è emerso dal ragionamento del precedente paragrafo (*supra*, 1.4.).

118L'aretino..., cit. [1557], ed. 1863, p. 31.

119Orlando Furioso, 1532, VII, 11, 1-2.

120Orlando Furioso, ed. *princeps* 1516, VII, 11, 1-2. Per un commento a questo cambiamento cfr. L. Bolzoni, *Il cuore...*, cit., 2010, p. 189.

cose in cui ella è imitabile, come nel formar figure nude o vestite [...] ma sì fattamente esprimendo ancora gli affetti dell'animo, che non credo gli così *fingere* sapesse Roscio in scena, come li *finge* il vostro miracoloso ed immortal pennello in tavola, in muro, in tela o in altra cosa.<sup>121</sup>

In definitiva è plausibile sostenere che, servendosi di queste formule, Carpaccio, nel ruolo di un atipico ed invisibile *corago*<sup>122</sup>, presentava al pubblico i suoi dipinti come delle poesie figurate, o allestimenti teatrali in piano, probabilmente anche insistendo sul fatto che non si trattava di composizioni ordite da terzi, ma da lui stesso. Egli si propone come lo specifico inventore, anzi creatore, di una realtà, benché artificiale, a suo modo esistente.

### 1.6. Formule interrotte.

Quando la firma, mediante un'evoluzione che, dal punto di vista iconografico, si avrà modo di ragionare più in là<sup>123</sup>, entra a far parte della realtà simulata dell'opera, capita che l'artista rimarchi questa sua “effettiva” presenza mediante l'interazione con degli elementi di disturbo, i quali sono manifestazioni di una, si dica *calibrata sfortuna*, atti ad impedire la sua lettura per intero.

Nell'arte italiana del Rinascimento, la più celebre di queste firme interrotte è quella incisa da Michelangelo nella sua *Pietà* del 1500<sup>124</sup>. Tuttavia se ne trovano anche di precedenti, e proprio nella scuola di pittura veneziana<sup>125</sup>: ad esempio la firma “incisa” da Antonio Vivarini e Giovanni D'Alemagna nel *Trittico della Carità*. Qui, la leggibile formula «M·4·4·6· IOHANES·ALAMANVS· [---] ·ANTONIVS· DAMURIANO [...]» si completa con una parola invece oscurata dal mantello della Vergine. Di questa parola è intuibile solo la prima lettera che è “P”; a questa fanno seguito un'asta verticale ed una obliqua che non lasciano dubbi sul fatto che la parola sia stata pensata come un verbo e nello specifico andrebbe completata in *pinxerunt*<sup>126</sup>. Questo

121Per questa lettera cfr. Stefano Bianchi (a cura di), *Veronica Franco, Lettere*, 1998, XXI, p. 69.

122Il *corago* era colui che, all'interno delle rappresentazioni teatrali dimostrative che si svolgevano con frequenza a Venezia nel Rinascimento, le *momarie*, assumeva la mansione del didascalio: «questa veniva configurandosi come un'evoluzione del compito del lettore o dell'indicatore delle didascalie, o piuttosto come una sorta di diascliaia vivente inserita nel corpo della rappresentazione. Essa aveva lo scopo di coinvolgere più strettamente la partecipazione degli spettatori, richiamando l'attenzione di costoro sull'evento saliente o sul nucleo centrale di una scena, quando lo sciolto andamento del corteo itinerante si arrestava fissandosi nella cornice del tableaux vivant» (Ludovico Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*, 1988, p. 49. A proposito di una possibile funzione del cartellino con il “finxit” è possibile ricordare, sempre con le parole di Zorzi che «sia nell'apparato dello spettacolo sacro, sia in quello della rappresentazione profana (dei cominci latini e delle loro imitazioni accademiche), le didascalie, come è noto, apparivano scritte su cartigli, richiamanti i luoghi nei quali si spostava progressivamente l'azione [...] i cartigli erano indicati dal corago per mezzo di una bacchetta, e le didascalie lette ad alta voce (un'azione non escludeva l'altra) dal medesimo personaggio» -*ivi*, p. 48-).

123Cfr. *infra*, § IV. 1.

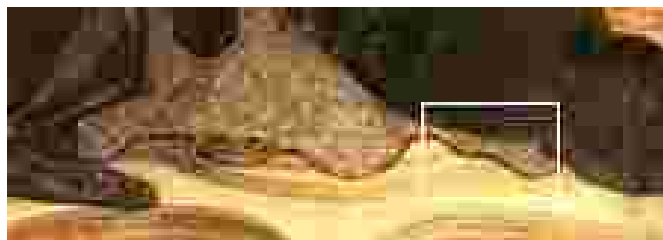
124Cfr. *supra*, § I. 2.4., e in particolare, per il discorso della sospensione, cfr. *ivi* n. 75.

125Praticamente inesistente risulta la pratica in scultura (per un caso particolare cfr. *infra*, § V. 5.3.).

126Proprio per questo occultamento, esistono trascrizioni diverse di questa parte della firma. Alcuni esempi: «P» (G.



premeditato occultamento, proprio sulla parola che definisce la natura di-pinta delle presenze nell'opera (scritta compresa), viene compiuto dalla figura stessa, mettendo in moto un paradosso mediante il quale ella si presenta ben *animata* e quindi in rimarcata contraddizione con il messaggio di quella parte della scritta che invece la rivela dipinta<sup>127</sup>.



Antonio Vivarini, Giovanni D'Alemagna, *Trittico della Carità*, part. 1



*Trittico...*, part. 2

Di una decina d'anni più tardi è l'interrotta firma in greco dipinta da Andrea Mantegna nel *San Sebastiano* di Vienna<sup>128</sup> e della fine del XVI secolo è la strisciolina con cui Giovanni Battista Cima firma la *Madonna dell'Arancio* delle Gallerie dell'Accademia: qui, la formula leggibile è «·IOA·BAPT [·] CONEGL»<sup>129</sup>, dove la brusca conclusione dell'ultima parola (sottolineata anche dalla mancanza da un punto medio) dà l'idea di uno sviluppo verbale piuttosto prevedibile oltre la curva della finta carta. Anche in questo caso, quindi, pur mancando il paradosso etico del *pinxit*, è indubbio che scopo principale dell'occultamento sia quello della resa dell'idea della sua effettiva presenza in artificio.

### 1.7. Formule di firma complesse, originali ed elaborate.

Alcune firme eseguite nei secoli in indagine presentano delle particolari singolarità di formula che meritano un'attenzione più in dettaglio. A volte queste varianti sono semplici: è il caso della firma

Moschini, *Guida...*, cit., 1815, vol. II, p. 481; J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, *A History...*, cit. 1871, vol. 1, p. 27); «PIN» (F. Zanotto, *Pinacoteca della I. R. Accademia...*, cit., 1834, Tomo I, fasc. 17. L'incisione, opera di Giovanni Zuliani segnala la parte finale come «PN», ovvero quasi comprendendo la «I» nell'asta verticale della «N»); «PIX» (A. Della Rovere, *Dell'importanza...*, cit., 1887, p. 319) «P...» (R. Van Marle, *The Development...*, cit., 1934, vol. XVII, p. 16). Del tutto censurata è invece questa parte nelle trascrizioni di S. M. Marconi (*Gallerie...XV e XVI*, cit., 1955, p. 37) e R. Pallucchini (*I Vivarini*, cit., 1961, p. 104).

<sup>127</sup>Come si vedrà, un ragionamento simile è possibile farlo per una *Madonna col Bambino* di Michele Giambono (cfr. *infra*, § IV. 1.3.).

<sup>128</sup>Cfr. *supra*, *Seconda Introduzione*, 5.

<sup>129</sup>Di altre caratteristiche di questa firma si ritornerà a parlare *infra*, § III. 1.3.5.; 3.4.2

del *Trittico di San Girolamo*, già nella *Chiesa di San Gregorio*, firmato «SVMVS RVGERII MANVS»<sup>130</sup>, dove la firma, bene o male appartenente alla IV<sup>o</sup> categoria prima classificata<sup>131</sup>, rivoluziona la sua formula *standard* insistendo con l'uso del plurale sul fatto insindacabile che *non* il dipinto come oggetto, ma i tre personaggi del *Trittico* stiano parlando per mezzo della firma, dichiarando di essere il prodotto della mano del misterioso Ruggero.

In altre firme le elaborazioni sono più vistose e complesse: ad esempio, nel trecentesco *Monumento Funebre a San Simeon Grande*, ancora la *manus* dell'artista, Marco Romano, non solo è dichiarata *digna* ma la stessa formula si raccomanda che le laudi che le si rivolgono non siano *parche*<sup>132</sup>. Viene a questo punto da chiedersi se sia lo stesso artista ad essere responsabile di questo tipo di formule di elogio riflesso, o se non sia invece una seconda persona ad avergliela fatta aggiungere (a lui o ad una terza persona) in un momento successivo, ovvero una volta attestata l'indubbia qualità dell'opera, o il raggiungimento della fama da parte dell'artista.

Ancora a proposito di formule elogiative è possibile citare la scritta «ANDREAS MANTEGNA OPTIMO FAVENTE NVMINE PERFECIT MCCCCLII XI KAL.SEXTIL», incisa sulla trabeazione della porta principale della *Basilica di Sant'Antonio* a Padova, in riferimento alla lunetta sopra dipinta da Andrea Mantegna con i santi Antonio e Bernardino mentre reggono il monogramma di Cristo: essa, per il tipo di formula, sembra poco verosimilmente opera non tanto eseguita, ma voluta dallo stesso pittore. È vero tuttavia, che esistono altre firme di Mantegna che sono state interpretate come degli autoelogi in formula, sebbene di natura verbale più sottile e ambigua di quella di Padova<sup>133</sup>.

Una formula di firma unica si legge in una tela applicata su tavola con una *Madonna col Bambino* dipinta da Jacopo Bellini, oggi conservata a Brera<sup>134</sup>. Questa scritta, che comunque pare ritoccata, recita: «·1448· HAS DEDIT INGEN[---] BELINVS MENTE FIGVRAS-: ~». Sul senso di questa formula in molti hanno ragionato e ad esempio c'è stato chi, così l'ha interpretata: «*Bellini esegui con ingenua* (o “con serena”) *mente questa figura*. Erra invece chi vuole che le parole “ingenua mente” debbano spiegarsi come “ingegno giovanile” e perciò l'opera spetti piuttosto a Giambellino giovinetto. Basterebbe l'aspetto generale del quadro, anche senza iscrizione, per escludere Giovanni

---

130Sull'autore di questa firma hanno ragionato, come si è detto prima Zanetti e poi Lanzi (cfr. *supra*, § I. 4.1.; 4.2.).

131Cfr. *supra*, 1.1.

132Per questa firma, cfr. *infra*, § V. 4.1.

133Claudio Franzoni, *Mantegna e le sottigliezze della tenuitas*, in «Letteratura et Arte», 7, 2009, pp. 35-41. Questo studio analizza la firma della *Camera degli Sposi* dove compare il verso «[...] Andreas Mantinia/ Patavus opus hoc tenue [...]»: qui il termine *tenuie*, da sempre interpretato come indice di umiltà viene riscoperto nel senso elogiativo di *sottile*. Questa nuova interpretazione del termine viene poi estesa anche ad un'altra formula di firma che lo contiene, quella che segnava l'affresco della *Crocifissione* dipinta da Jacopo Bellini nella cappella di San Nicolò già del *Duomo* di Verona (cfr. *infra*, 1.8.).

134Cfr. la scheda di Peter Humfrey in *La pittura del Rinascimento a Brera*, 1990, p. 25.

e indicare Jacopo Bellini»<sup>135</sup>. Anzitutto va detto che *figuras* è sostantivo accusativo plurale (in accordo con il pronome accusativo *has*, anch'esso plurale) e pertanto la firma afferma che Bellini si è dedicato ai soggetti e non tanto al quadro in sé<sup>136</sup>. La dedizione del pittore al suo lavoro è poi avvenuta secondo un modo rivelato dalle restanti parole che compongono la formula, ovvero per mezzo di quella *mente* da accordarsi con l'aggettivo qualificativo *ingen...* Ora, questa seconda parola purtroppo non è completa (non perché si è di fronte ad un formula interrotta come quelle che si sono viste in precedenza<sup>137</sup>, ma perché manca proprio il pezzo del quadro): ciò è un vero peccato, perché a seconda di come la si scioglia essa informa che Bellini ha eseguito questo lavoro con *ingenuità* (che equivale a modestia) oppure con *genio*, il che mette in luce, non solo lui, ma anche l'opera, secondo due diversi tipi di valore.



Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino*.



*Madonna..., part.*

Non c'è invece dubbio sull'umiltà di un'altra formula di firma, dipinta da Giovanni Martini/Pellegrino da San Daniele<sup>138</sup> nel *San Marco in trono* del *Duomo* di Udine, eseguito negli ultimi anni del XV secolo; nel cartellino affisso alla base del trono infatti si legge: «IOHANES VTIN/ ENSIS HOC PA/ RVO INGENIO/ FECIT».

Alcune formule in pittura si rivelano, oltre a delle attestazioni di autografia, o delle spiegazioni relative al mestiere dietro al dipinto (o, per estensione, in linea generale dell'opera di un autore), delle parallele ed intime confessioni di fede dell'artista al suo soggetto. Nicolò Semitecolo ad esempio, nel XIV secolo, firma in questo modo le *Storie di San Sebastiano* nel *Duomo* di Padova:

<sup>135</sup>Laudendo Testi, *Storia della pittura veneziana*, parte II, *Il divenire*, 1915, p. 180.

<sup>136</sup>L'interpretazione al plurale si trova comunque in quasi tutte le traduzioni successive: cfr. ad esempio Colin Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini*, 1989, che traduce: «in 1448 Bellini produced these forms with his genius» (p. 515).

<sup>137</sup>Cfr. *supra*, 1.6.

<sup>138</sup>Per i motivi di questa doppia appellativo cfr. *supra*, 1.2.1.

«Nicholetto·Semitecholo·daveniexia·in pëse·»<sup>139</sup>. Il nome del pittore e la segnalazione della sua città sono scritte in volgare (si noti la mutazione di *Venetia* in *Veniexia*); la successiva parte parrebbe invece in latino e potrebbe essere una variante sgrammaticata della parola *pinxit* così da indurre a comprendere anche questa firma nell'insieme di quelle unite nella terza categoria sopra classificata<sup>140</sup>. La parola *impense* ha tuttavia anche un significato più puntuale nella lingua latina: è un avverbio, parte del discorso invariabile, che significa: *intensamente, con molta spesa, devotamente*. La firma quindi si presenta come l'assemblaggio di due forme di linguaggio, quella colta latina e quella popolare volgare, e indica una partecipazione emotiva al tema delle *Storie* da parte di Semitecolo, il quale quindi spinge la firma oltre la fredda ed atona notifica d'esecuzione artigianale dell'opera.



Semitecolo, *Storie di San Sebastiano*.



*Storie di San Sebastiano, part.*

Un analogo discorso si trova in alcune firme dei teleri delle *Storie della Reliquia della Vera Croce*, i quali furono eseguiti da vari pittori (e in vari tempi) per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista<sup>141</sup>. Qui, Gentile Bellini dipinge due firme in formule che si possono far rientrare in

<sup>139</sup>In un'altra delle otto tavole dell'opera si legge l'anno, il 1367. Questa firma venne segnalata (ma senza commento) da A. M. Zanetti in *Della pittura...., cit.*, 1771, p. 10. L'ultima parola è *impense* per G. Moschini (*Guida...., cit.*, 1817, p. 80), probabilmente per giustificare lo spazio tra la "n" e la "p".

<sup>140</sup>Cfr. *supra*, 1.1.

<sup>141</sup>Per questi dipinti cfr. S. M. Marconi, *Gallerie...sec. XIV e XV, cit.*, 1955, cat. 56, p. 56 e Peter Humfrey, *Pittura e devozione: la tradizione narrativa quattrocentesca* in Mauro Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto, il Quattrocento*, 1989, vol. I, pp. 295-338-. A quanto pare, un primo ciclo di opere, risalente ai primi anni del Quattrocento, venne sostituito da uno così descritto da Francesco Sansovino: «Nell'albergo si veggono dipinte le historie dei miracoli della predetta Croce, di buona mano & di diversi mastri. Conciosia che la prima tela a man destra fu di Benedetto Diana. La seconda di Gian Bellino, amendue lodatis. & famosi maestri. La terza di Giovanni de Mansueti, & la tela alla sinistra dell'altare di Vittorio Scarpaccia homo di rara eccellenza. L'altra all'incontro fu di Giovanni Mariscalco. Et oltre all'altare, la prima tela dalla sinistra, fu dipinta da Lazaro Sebastiani. La seconda da Gentil Bellino, & la terza da Giovanni de Mansueti. La palla dell'altare fu opera di Iacomo Bellino» (*Venetia...., cit.*, 1581, pp. 100v,101r). Dieci soli anni dopo, l'*Opuscolo* della Scuola dà invece un elenco diverso affermando che i dipinti sono opera del solo Gentile tra i Bellini, di Bastiani, Carpaccio, Diana, Mansueti, e infine si completano con un teleri «di man di un Perosino» poi sostituito da uno di Andrea Vicentino.

questa tipologia, nei teleri con il *Miracolo della Reliquia della Vera Croce in Piazza San Marco* e in quello compiuto della stessa *al Ponte di San Lorenzo*<sup>142</sup>. Come si è avuto modo di ricordare, le formule di queste firme in passato sono state documentate con delle lezioni discordi, probabilmente a causa di una serie di inspiegabili loro alterazioni succedutesi nel corso degli anni<sup>143</sup>. Nel Telero ambientato in Piazza San Marco la firma «·MCCCCLXXXVI·/·GENTILIS BELLINI VENETI EQVITIS· CRVCIS/ AMORE INCENSVS· OPVS·» è una chiara confessione di fede alla Reliquia della Vera Croce<sup>144</sup>. Con questo senso venne infatti già messa in luce da Francesco Zanotto nel suo catalogo ragionato dei capolavori delle Gallerie dell'Accademia (dove il dipinto venne trasferito e ancor oggi si trova)<sup>145</sup>. L'acceso amore per la Reliquia della Croce del Cavaliere Gentile Bellini non era evidentemente passeggero e infatti trova conferma nel 1500, nella pia ed amorosa predisposizione dichiarata della vecchia firma del *Miracolo della reliquia della reliquia della Vera Croce al Ponte di San Lorenzo*<sup>146</sup>.

#### 1.8. Umanisti al servizio delle firme dei pittori.

Senza nulla togliere alla cultura degli stessi artisti, è molto probabile che molte delle elaborate firme espresse in formule complesse (forse già alcune di quelle che si sono già citate) non siano state composte da loro in prima persona, ma suggerite da un umanista “di mestiere” che aveva dimestichezza con la cultura classica e con i suoi testi.

L'intervento di questi uomini di lettere si può già scorgere nelle formazioni di certi *nom de plume* d'artista. Così ad esempio, mentre si può essere certi che sia stato Giangiorgio Trissino ad aver fatto mutare il nome di Antonio della Gondola in *Palladio*<sup>147</sup>, la stessa cosa si può ben ipotizzare sia successa, grazie ad un umanista stavolta ignoto, a Carpaccio<sup>148</sup>: per tale motivo, le opere di questo pittore si possono quasi mettere in ordine cronologico, oltre che per stile, anche per l'evoluzione del suo nome in firma, partito da *Vetor Scarpazo/ Scarpaco*<sup>149</sup> e arrivato a *Victor Charpatio/ Carpathio*<sup>150</sup>, passando attraverso anche l'uso del più essenziale *Victor Carpatio*, la cui lezione,

142Di un'altra firma di questo tipo, dipinta da Giovanni Mansueti nel *Miracolo della Reliquia della Vera Croce a San Lio*, si parlerà in seguito (cfr. *infra*, 1.9. e soprattutto § II. 3.4.).

143Cfr. *supra*, § I. 3.2., n. 13.

144Tra l'altro incentivata anche dalla dislocazione del cartellino che la contiene (cfr. *infra*, § III. 3.2.).

145Cfr. quanto già detto *supra*, § I. 5.5

146Come si è detto, purtroppo oggi questa firma è scomparsa e sopravvive solo nel ricordo di Carlo Ridolfi (cfr. *supra*, § I. 3.2.).

147Per questa vicenda cfr. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* [1962], ed. it. 1994, p. 62.

148Ne parlano anche G. Ludwig, P. Momenti in *Vittore...*, cit., 1906, p. 49.

149La prima di queste firme si trova nel *Salvator Mundi tra quattro apostoli* della coll. Stanley Moss di New York; la seconda in una *Madonna col Bambino* del Museo Correr.

150In queste lezioni il nome di Carpaccio si trova in alcune firme del *Ciclo di Sant'Orsola* o in quello di *San Giorgio degli Schiavoni*. Antonio Della Rovere, parlando delle firme dei Bellini disse che «nè Jacopo [Bellini] è il solo che

dapprima esistente solo nelle firme dipinte, venne poi da lui adottata anche nei documenti cartacei<sup>151</sup>.

In mancanza di documenti che attestino delle relazioni certe, lo zampino degli umanisti nelle formule di firma elaborate e dipinte dagli artisti, appare più sospetto qualora esse contengano un riferimento a dei testi precisi. Così ad esempio, nella firma che Jacopo Bellini ha dipinto intorno alla metà del Quattrocento nella *Crocifissione* perduta del *Duomo* di Verona<sup>152</sup>, è stato sottolineato che «per quanto il latino dell'iscrizione sia tutt'altro che scorrevole, non c'è dubbio che il testo sia stato proposto al pittore da un umanista»<sup>153</sup> dato che essa conterrebbe delle citazioni dell'*Ars Poetica* di Orazio e dell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano<sup>154</sup>.

Anche nella *Pietà* di Giovanni Bellini oggi a Brera, l'intricata formula di firma latina «HAEC FERRE QVVM GEMITVS TUGENTIA LVMINA PROMANT/ BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPVS»<sup>155</sup> contiene una citazione classica; si tratta di un epigramma di Sesto Propertio le cui *Elegie* furono pubblicate a Venezia nel 1472<sup>156</sup>. Secondo una recente opinione, «l'umanista che ha concepito questo testo è stato probabilmente l'interlocutore di Bellini sui problemi della teoria artistica»<sup>157</sup>.

Una firma in formula dipinta da Jacopo De Barbari in una *Madonna col Bambino tra i santi Antonio Abate e Giovanni Battista* oggi al Louvre, contiene una lunga iscrizione che precede la firma<sup>158</sup> e che «forse deriva dalla fine del primo libro degli *Amores* di Ovidio che suona: colui che

---

abbia scritto simili spropositi, il che specialmente innanzi l'a trovasi ancora in molte lettere scritte da Veneti di poca coltura» (*Dell'importanza...*, cit., 1887, pp. 317, 318).

151 In una lettera (in volgare) datata 15 agosto 1511 e indirizzata al marchese Francesco Gonzaga in merito ad una (perduta) tela con la veduta di Gerusalemme, il pittore stesso manterrà il suo nome “da firma” dichiarando «et il nome mio è dicto Victor Carpatio» (Archivio Gonzaga, Mantova, E. XLV., Carteggio di Venezia, cit. in G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore...*, cit., 1906, p. 58). Alla fine della lettera, nella firma, viene poi introdotta una variante quando il pittore si sottoscrive «Victor Carphatio pictor», con la “h” tra la “T” e la “I”. Datata 1523 si conserva inoltre un'altra dichiarazione autografa del pittore nella quale si legge «io vetor carpazio pictor...», dove la “z” è variante popolare della “t” (*ivi*, p. 41).

152 «MILLE QUADRIGENTIS, SEX ET TRIGENTA PER ANNOS/ JACOBUS HAEC PINXIT, TENUI QUANTUM ATTIGIT ARTEM/ INGENIO BELLINUS. UNUM [?] PRÆCEPTOR, ET ILLI/ GENTILIS VENETO FAMA CELEBERRIMUS ORBE/ QUO FABRINA VITO PRAESTANTI URBS PATRIA GAUDET» (Cfr. G. Vasari, *Jacopo...*, cit. [1906], ed. 1891, vol. III, pp. 151, 152).

153 C. Franzoni, *Mantegna...*, cit., 2009, p. 38.

154 *Ivi*, pp. 37-38.

155 Così tradotta da Hans Belting: «Come questi occhi gonfi di pianto emettono quasi gemiti, così l'opera di Giovanni Bellini potrebbe piangere» (*Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung* [1985], ed. it. cons. 1996, p. 30). Ancora Belting dedica una particolare attenzione a questa firma e commenta che «le linee della composizione inoltre convergono sulla mano della figura principale richiamando lo sguardo su questo punto con la sottoscrizione» (*ib.*). Dei ragionamenti egli compie anche sul senso della formula tutta (*ivi*, p. 31).

156 Cfr. G. Robertson, *Giovanni Bellini*, cit., 1981, p. 55, n.1. Certo questo tipo di formula non è così lontana, come concetto, neanche alla celebre locuzione dell'*Ars Poetica* di Orazio: «Si vis me flere, flendum est primum ipsi tipi» (n. 102).

157 H. Belting, *Giovanni Bellini...*, cit. [1985], 1996, pp. 30, 31.

158 La firma è anzitutto quella iconografica del caduceo (cfr. infra, § VI. 2.7.). Ai suoi lati due coppie di lettere: «I.A.» e «F.F.»; sulla prima coppia non sembrano esserci dubbi che, nonostante entrambe le lettere appaiano come delle iniziali, esse siano da sciogliersi in *Iacopo* dato che una dipinto con una *Coppia diseguale di amanti*, oggi al Philadelphia Museum of Art, ha la firma che dice «I.A. D. BARRBARI. MDIII» (a cui segue il solito caduceo). Lo

mette al vita al servizio delle muse non ne otterrà grandi vantaggi, piuttosto susciterà gelosia. Ciò che conta è la gloria eterna, ottenuta grazie a talento e virtù»<sup>159</sup>.

Degno di nota è infine il caso della formula di firma del *Ritratto di Caterina Cornaro*, oggi conservato al Szépművészeti Múzeum di Budapest. In alto a sinistra pende una tavoletta nella quale, in minuti caratteri epigrafici color oro, dipinti su fondo scuro, si trova scritto un elogio alla Regina di Cipro e insieme al pittore che l'ha ritratta, Gentile Bellini<sup>160</sup>. Il testo è grosso modo diviso in due parti: nella prima (la più lunga) si elogia la discendenza di Caterina<sup>161</sup>, il suo nome<sup>162</sup>, il legame con Venezia e con l'isola di Cipro<sup>163</sup>. Soffermandosi a questo punto, pare che l'ostentazione degli importati titoli della Regina sia lo scopo principale di questo testo. Con il giungere della seconda parte si scopre invece che esso è in funzione di un elogio di tipo di diverso, ovvero quello del pittore Gentile e “gentile”<sup>164</sup> che con la sua arte ha potuto contenere tanta grandezza, nello spazio ridotto di una piccola *tabella*<sup>165</sup>. Il brano apparentemente si presenta come se fosse pronunciato dallo stesso

---

scioglimento più logico della seconda coppia di lettere sarebbe *fecit fieri*, senonché questo tipo di formula di solito riguarda che fece fare un'opera, ovvero il committente. Se vogliamo esagerare un tantino si potrebbe fantasticare sul fatto che esse indichino un mitico *fecit fecit!* (cfr. *supra*, § I. 3.2.). Per il supporto di questa firma cfr. *infra*, § III. 1.2.

159Simone Ferrari, *Jacopo de' Barbari, un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, 2006. pp. 91-93.

160Questo testo presenta alcune notevoli lacune, fortunatamente tutte integrabili con un po' di immaginazione:

«CORNELIAE GENVS NOMEN FERVO/ VIRGINIS QVAM SYNA SEPELIT/ VENETVS FILIAM ME VOCAT SE/ NATVS CYPRVSQ SERVIT NOVEM/ REGNOR SEDES QVANTA SIM/ VIDES SED BELLINI MANVS/ GENTILIS MAIOR QVAE ME TAM/ BREVI EXPRESSIT TABELLA». Dal punto di vista linguistico la lettura e la traduzione del testo è affatto agevole e forse per questo essa manca in tutti i testi a me noti che hanno parlato del dipinto. Si propone dunque la seguente: «Della famiglia dei Corneli porto il cognome, mentre il mio nome viene della Vergine che è sepolta nel Sinai. Il Senato mi chiama figlia di Venezia e di Cipro, terra dei nove regni. Quanto grande io sia dunque lo capite, ma ancora più grande è la mano di Gentile Bellini [*ma anche del “gentile Bellini”*] che, nonostante ciò [*ovvero questa mia grandezza*], ha potuto esprimermi/contenermi in una tavola tanto piccola».

161Sulle origini di cui si vantava la famiglia Cornaro cfr. ad esempio le *Curiosità veneziane*, in cui Giuseppe Tassinì ricorda che i «Corner, o Cornaro, autori del nome che portano varie delle nostre vie, discendono dai Cornelli di Roma, donde trasmigrarono a Rimini, e quindi a Venezia in epoca remota» [1863], ed. 2009, pp. 200, 201.

162Nel testo la Regina sottolinea (ma senza nominare esplicitamente la santa) l'omonimia con Caterina d'Alessandria, la quale, una volta scampato il martirio delle ruote dentate, e infine subito la fatale decapitazione, secondo la leggenda venne trasportata sul monte Sinai da degli angeli, e lì sepolta dopo venti giorni. I rapporti tra Santa Caterina e la famiglia Corner hanno origine nella storia che racconta di come Marco Cornaro (1285-1365), cinquantanovesimo doge di Venezia, omonimo del padre di Caterina, fosse stato compagno di pellegrinaggio del Beato Gentile da Matelica per andare a visitare proprio il sepolcro di Santa Caterina, nel 1351 o '52 (cfr. ad esempio Giuseppe Cappelletti, *Storia della Repubblica di Venezia, dal suo principio sino al suo fine*, 1850, vol. VI, pp. 438-446). Il legame tra le due catherine è specificatamente legato al giorno di nascita della Cornaro (il 25 novembre) che coincide con quello in cui si commemora la Santa sepolta nel Sinai: questo nome fu quindi la scelta più ovvia al momento del battesimo della futura regina, il quale ebbe luogo nella chiesa di San Cassiano. G. Tassinì - *Curiosità...cit.*, [1863], 2009, p. 583- sbaglia quando indica il giorno di nascita di Caterina il 29 aprile e non il 25 novembre: ovvero la data in cui si commemora Santa Caterina da Siena.

163Com'è noto Caterina, fu figlia (naturale) di Venezia e (adottiva) di Cipro, l'isola della quale fu regina dal 1474 al 1489, quando avvenne la sua (forzata) abdicazione a favore della Serenissima.

164Giochi di parole di questo tipo sono tipici per la lirica del tempo (cfr. ad esempio quelli che riguardano Leonardo da Vinci e il suo *vincere*), ma anche per quella del secolo successivo (numerosi quelli escogitati da Marco Boschini per i pittori di scuola veneziana nella sua *Carta del Navegar...* -cfr. *supra*, § I. 3.3.).

165Axel Vécsey, autore di una scheda sul dipinto in occasione di una recente mostra fatta a Torino, fa notare (riferendosi nello specifico a quest'ultima parte del brano) che la regina si dice «fiera di essere eternata dal famoso pittore, Gentile Bellini, ancor più delle discendenze e dei titoli» (AAVV, *Da Raffaello a Goya. Ritratti dal Museo di Belle Arti di Budapest*, 2004, scheda 24, p. 80). Secondo Rona Goffen non c'è dubbio che (in questo stesso luogo) «il testo della scritta lascia intendere che era stata la stessa sovrana a commissionare l'opera» (R. Goffen, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in Bernard Aikema e Beverly Louise Brown (a cura di), *Il*

dipinto o dalla figura, ponendosi quindi in linea con le tante formule del “me fecit” di quella che qui si è classificata come IV° categoria di firme<sup>166</sup>. In realtà, complice il maggiore sviluppo della firma in formula sembra dire di più e far trasparire che, non il quadro, né l'immagine tratta dalla vera Caterina, pronunci le parole della formula, ma che sia Caterina stessa, diventata immagine per mano del “gentile” Bellini, ad interagire con il fruitore. La formula quindi insiste sulla doppia natura di Caterina di donna vera e di donna dipinta, secondo quelli che sono dei *topoi* già presenti nella lirica classica<sup>167</sup> e che in quella più recente furono rinfrescati a partire da quando Francesco Petrarca quando pose “in man lo stile” al “suo Simon” (Martini) per fargli fare il ritratto dell'amata Laura<sup>168</sup>. Su chi sia stata la spalla umanistica di Gentile Bellini per questa firma in formula resta per il momento un mistero. Certo, la ricerca di quest'autore non dev'essere svolta lontana dalla cerchia di poeti e letterati che frequentavano il castello di Asolo, casa di Caterina Cornaro dal 1489. Tra di essi il più noto è senza dubbio Pietro Bembo, il quale proprio questi in quei luoghi ambientò i suoi famosi *Asolani*, ovvero i dialoghi d'amore all'interno dei quali, tra le altre cose non mancò di celebrare i legami di parentela amicizia tra la famiglia Bembo e la Cornaro<sup>169</sup>. Se non è stato direttamente l'autore del testo è indubbio che egli avrà lo avrà almeno ispirato. Se invece è in lui che vuole riconoscere l'autore, e chissà, forse anche il committente del quadro, si potrebbe allora immaginarlo mentre suggerisce al *Bellini della Regina*<sup>170</sup> «l'alto concetto» (ovvero la struttura della composizione o della sola scritta), e quindi mentre porge «in man lo stile» al pittore, affinché questi possa dare «a l'opera *gentile* colla figura voce ed intelletto»<sup>171</sup>.

### 1.9. Alcune originali formule di firma di Giovanni Mansueti.

Tra i pittori di scuola veneziana, Giovanni Mansueti emerge tra le altre cose come il promotore di alcune originali ed eterogenee lezioni o di peculiari applicazioni di formule “classiche”. Una di queste firme è quella del *San Girolamo penitente* dell'Accademia Carrara di Bergamo dove egli si

---

*Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, 1999, p. 119, tr. di Paola Pavanini e Tessie Vecchi).

166Cfr. *supra*, 1.1.

167Negli Epigrammi di Marziale, I, n. 109, egli elogia il pittore Publio e il ritratto (*picta tabella*) della sua cagnolina in cui l'animale è tanto più rassomigliante dell'originale; si invita poi a confrontare la cagnolina dipinta con il suo ritratto, anticipando che l'osservatore sarà portato a credere entrambe dipinte o entrambe vere. La vicinanza tra questo epigramma e il testo del dipinto di Bellini è data anche dall'uso del verbo *exprimo*; così in Marziale si dice che la cagnolina «*picta Publis exprimit tabella*» (*Epigrammi*, ed. 1964, pp. 106. 107).

168Il riferimento è a due celebri sonetti del *Canzoniere*, LXXVII; LXXVIII.

169Cfr. *Degli asolani di M. Pietro Bembo, né quali si ragiona d'amore* [1505], ed. 1525, vol. I., p. 5.

170Per gioco si è voluto qui citare il famoso sonetto di Bembo, dove egli chiama Giovanni «l mio Bellin» e che venne già ricordato da Vasari e poi trascritto da Ridolfi (*Le Maraviglie...*, 1664, *cit.*, vol. I, pp. 56.57). L'espressione «il mio Ioanni» è invece usata da Felice Feliciano in una lettera indirizzata a «Joanni bellino de Venetiis amico dulcissimo» (cfr. Giuseppe Fiocco, *Felice Feliciano, amico degli artisti*, in «Archivio Veneto Tridentino», n.9, 1926, p. 187-201, e in particolare pp. 193, 194).

171La citazione tratte dal *Canzoniere*, LXXVIII.



firma «·IOANNESDEMENS·VETIS·P/·FACIEBAT·». Precedentemente si è detto che la presenza di una lettera “P” a seguito del nome dell'artista, inevitabilmente porta al suo scioglimento in *pinxit*<sup>172</sup>. Con questa firma Mansueti pone invece un dubbio su questa pacifica e generale interpretazione: infatti, essendoci qui un *faciebat* sarebbe superfluo che la “P” facesse le veci di un altro verbo; si tratta quindi dell'aggettivo *pictor*<sup>173</sup>.



Giovanni Mansueti, *San Sebastiano....., part.*



Giovanni Mansueti, *Episodi della vita di San Marco, part.*

Nel *San Sebastiano tra i i santi Liberale, Gregorio, Francesco e Rocco*, oggi all'Accademia, Mansueti firma in questo modo un cartellino: «Hoc · enim · iohannis · de/ mansuetis · opus · est/ 1500». Questa formula di firma non ha eguali tra quelle della scuola veneta del periodo e ciò, non tanto per via di quell'*hoc* da legarsi all'*opus* che appartiene a firme di pittori di un paio di generazioni precedenti<sup>174</sup>, quanto per via della particella «enim», la quale sembra dare a questa formula una sacralità che, in tempi in cui la messa si recitava in latino, non si sarà faticato ad associare all'eucaristica *hoc est enim corpus meum*<sup>175</sup>.

Originale è anche la firma «OPVS JOANNIS DE MANSV/ ETIS DISCIPVLI DOMINI JOANNIS BELLINVS» dipinta nel cartellino nel *San Matteo, angeli musicanti e santi*, già nella *Chiesa di San Maffeo* di Mazzorbo<sup>176</sup>. In un'epoca in cui altri pittori (come tra poco si vedrà<sup>177</sup>) volentieri si dichiararono discepoli di Giovanni Bellini egli elogia il suo Maestro con l'inedito appellativo di *Dominus*, forse in ricordo del titolo di «*pictor nostri dominij*» assegnato a Giovanni Bellini dalla Magistratura del Collegio ducale, il 26 febbraio 1483, in occasione dell'esenzione dai contributi alla

172Cfr. *supra*, 1.1.

173Un caso simile si trova in una *Madonna col Bambino* di Alvise Vivarini oggi a Vicenza, in collezione privata e firmata «Aluisius Vivarinus/ pictor F.» (segnalata in R. Pallucchini, *I Vivarini, cit.*, 1961, scheda 234, p. 133).

174Ovvero alle firme delle I<sup>o</sup> categoria (cfr. *supra*, 1.1.).

175Nel 1725, il vescovo Pompeo Sarnelli, descriveva con le seguenti parole l'importanza del rafforzativo *einm* nella formula dell'Eucarestia: «Peccarrebbe gravissimamente chi a bello studio tralasciasse la particola ENIM [*il quale non*] è quivi posto a caso: Imperocchè congiungendosi colle parole antecedenti, ammonisce il Sacerdote, ch'egli non parla in persona propria, ma in persona di Cristo, non colle sue proprie parole [...] HOC EST ENIM CORPUS MEUM. Tutte queste parole unite insieme dinotano, che quello, che si consagra è il Corpo di Cristo, non già del Sacerdote, che consagra» (*Lume a' principianti nello studio delle materie ecclesiastiche, e scritturali* [1723], 1725, p. 183).

176Per quest'opera cfr. *supra*, § I. 3.3., n. 70.

177Cfr. *infra*, 1.10.

fraglia dei pittori<sup>178</sup>. Un'originale dichiarazione di allunato contiene anche la firma del telero con il *Miracolo della Reliquia della Vera Croce a San Lio*, oggi all'Accademia, in quanto essa non rivela in maniera verbale il Bellini di cui Mansueti si dichiara discepolo<sup>179</sup>.

Infine merita un appunto la firma del telero per la Scuola Grande di San Marco con gli *Episodi della vita di San Marco*, oggi conservato all'Accademia. Quest'opera a più episodi è la terza ad essere eseguita da Mansueti per l'istituzione dopo quella con *San Marco che risana Aniano*<sup>180</sup> e il *Battesimo di Aniano* (oggi a Brera<sup>181</sup>). La firma degli *Episodi* è dipinta in una lunga striscia tenuta in mano e srotolata da un bambino vestito all'orientale, in primo piano, e dice «IOANNES DE MANSVETIS FACIEBAT». Ora, questo dipinto in realtà non venne completato da Mansueti, ma da sua figlia Cecilia, la quale nel 1528 si era offerta «a terminare ella medesima e consegnare il quadro che il di lei padre prevenuto a morte non aveva potuto compiere [...] la quale offerta accettata dalla Confraternita toccò a lei di terminare l'opera l'asciata imperfetta dal padre»<sup>182</sup>. Lei stessa sottolinea l'anno seguente che l'opera è «de alchune teste manca»<sup>183</sup>. La coincidenza della morte di Mansueti, che ha portato al mancato perfezionamento dell'opera, e la scelta del *faciebat* di pliniana memoria apposto nella firma del telero, è troppo ghiotta per non speculare sulla possibilità che di coincidenza non si tratti: nella *Naturalis Historia* infatti si ricorda che la firma con verbo all'imperfetto dice che il dipinto sul quale si trova è un'opera interrotta, che il pittore ha lasciato incompleta, ma che egli è ben disposto a completare purché non giunga «prima alla morte ch'al termine dell'intendere»<sup>184</sup>. Di fatto è quanto accadde a Mansueti ed forse stata questa firma una delle aggiunte di Cecilia, in forma di omaggio, all'ultima opera dipinta del suo amato padre<sup>185</sup>.

#### 1.10. L'importanza di chiamarsi (col nome del) Maestro.

Uno degli aspetti più caratteristici e originali della firma di scuola veneta è la diffusione, tra Padova e Venezia, tra i secoli XV e XVI, di una serie di firme che, in maniera più o meno personalizzata,

---

178Cfr. ASVe, *Collegio, Notatorio*, reg. 13 -anni 1481-1489-, c. 22r -ora 25r-; tutti documenti noti, relativi a Giovanni Bellini, sono stati trascritti da Manuela Barausse in M. Lucco, G. C. F. Villa -a cura di-, *Giovanni Bellini*, 2008, pp. 327-359

179Per questa firma cfr. *infra*, § II. 3.4. Si sottolinea che la firma tace l'allunato *in maniera verbale* perché, come appunto si vedrà, una dichiarazione di tipo iconografico è invece presente.

180Anche questo quadro è alle Gallerie dell'Accademia; firma: «IOANNES DE/ MANSVETIS/ FECIT».

181Firmato: «IOANNES DE MAN/ SVETIS/ P.».

182G. Moschini, *Giovanni Bellini...*, *cit.*, 1834, pp. 60, 61.

183Per questo e gli altri documenti riguardanti questa trattativa, protrattasi fino al 1532, cfr. Philp L. Sohm, *The Scuola Grande of San Marco 1437-1550*, 1982, pp. 285-286.

184Questo il ricordo di questo passaggio in P. Pino, *Dialogo...*, *cit.*, [1548, 22v, 23r], 1946, p. 124 (cfr. *supra*, § I. 1.2. e 2.2.).

185Ci si conceda questo gioco senza prove e che in parte viene screditato dalla presenza di altre firme di Mansueti dove il verbo si presenta all'imperfetto (cfr. ad esempio quella del *San Girolamo* citato all'inizio del paragrafo o in una *Madonna col Bambino, San Girolamo e Giovanni Battista*, passata in asta da Christie's a Londra, il 18 marzo 1890).

flettono la loro formula verso la dichiarazione di allunato presso un maestro di fama<sup>186</sup>. Questa pratica è molto rara nel resto d'Italia<sup>187</sup>, nonostante Vasari, mantenendo il silenzio sui numerosi casi veneziani, citi invece quello di Taddeo Gaddi, che si dichiara discepolo di Giotto, e quello di Boltraffio, che si dichiara allievo di Leonardo da Vinci<sup>188</sup>.

Lo stesso Vasari ricorda poi che Antonio Filarete, nella *Porta di San Pietro*, fusa tra il 1433 e il 1435, in una fascia della parte interna, scolpì

per suo capriccio, una storieta di bronzo nella quale ritrasse sé e Simone et i discepoli suoi,  
che con una asino carico di cose da godere, vanno a spasso a una vigna.<sup>189</sup>

In questo caso non sono gli allievi a ricordare il loro Maestro, piuttosto il contrario. In questa fascia, infatti, ai lati di quello che a tutti gli effetti altro non può essere che l'autoritratto di Filarete, compare la scritta *a rilievo* «ANTO [---] NIVS/ ET DIS [---] CIPVLI/ MEI», mentre sotto le varie figure che si tengono per mano compaiono *incisi* i rispettivi nomi: «AGNIOLVS [---] JACOBVS [---] JAN[---]NEL[---]LVS PASS[---]QVINVS IOAVANNES [---] VARRUS FLORENTI[a]E». Filarete firma così l'opera<sup>190</sup> nominando i suoi discepoli e collaboratori ed anzi incitando al riconoscimento del loro merito mediante l'ironica frase che si legge nella parte alta della fascia: «CETERIS / OPER[a]E / PRETIUM / FASTUS / [FV]MUS / VE / MIHI / HILARITAS»<sup>191</sup>.

L'apparizione di un'altra esplicita dichiarazione di allunato fuori dalla scuola di pittura veneziana è stata letta anche in un ritratto di Giovanni Bentivoglio, oggi agli Uffizi di Firenze, dove nella parte sinistra del parapetto, nella parte bassa del quadro, si trova la scritta «LAVRENTIVS COSTA [...]». Essa si trova dipinta all'estrema sinistra della balaustra (“alla veneziana”) mostrando un'effettiva mancanza nella parte di destra: questa lacuna, secondo alcuni antichi scrittori, sarebbe da completarsi con la dicitura “*Francia discipulus*”<sup>192</sup>. Sull'autenticità di questa firma, e in particolare

---

186Certo, anche nelle firme nel nome del padre sopra citate viene evocata, dandola per scontata, la formazione presso il padre artista, ma lì mai si fa a lui riferimento dichiarandosi esplicitamente suo discepolo, scolare o alunno (cfr. *supra*, 1.2.2.). Questa pratica, come è stato detto, era nota anche in antichità (cfr. *supra*, § I. 1.2.).

187Albert Dietl ha registrato cinque casi di firme di questo tipo durante il Medioevo: due a Pisa (entrambe legate a “magister Iohannes”), una ad Alba, una a Sant'Ambrogio (Va), una a Contigliano (Ri), ma solo una delle firme (di Pisa) appartiene ad un discepolo che ricorda il maestro, mentre le altre sono sempre di maestri che ricordano un discepolo che li avrebbe aiutati (*Die Sprache...*, cit., 2009, vol. I, tab. XXV, p. 380)

188Cfr. *supra*, § I. 2.4.

189G. Vasari, *Vita di Antonio Filarete e di Simone scultore, fiorentini* [1568], ed. 1891, vol. II, p. 355.

190C'è da sottolineare che questa è, se si vuole una firma aggiuntiva, perché il nome di Filarete compare anche in uno dei bordi della porta e dice «OPVS ANTONII DEFLORENTIA» (chiusa tra il disegno di due gigli fiorentini e quelli di un'aquila e di uno scudo crociato).

191Ovvero “Che a me si riconosca la simpatia e che il merito dell'opera vada ai miei discepoli”. Questa frase è idealmente pronunciata dallo stesso Architetto in figura per il fatto che le lettere sono ancora a rilievo e la frase è incurvata verso la sua bocca, come in un fumetto.

192La prima notizia di questa firma è stata data da Cesare Malvasia secondo il quale in questo ritratto «si vede sottoscritto: *Laurentius Costa Francia discipulus*; io non saprei già dirmi se ciò per propria umiltà» (*Vita di Giacomo figliuolo, Giulio cugino, Gio. Battista nipote, di Francesco Francia e di Timoteo, vite Gio, Maria*

della seconda parte, da tempo sono comunque stati sollevati dei dubbi e ad ogni modo oggi il nome del maestro di Costa, se mai egli lo avesse segnato, non è più visibile<sup>193</sup>.

Il ricordo di altre due firme oggi scomparse (stavolta anche insieme alle opere che le contenevano), mediante la quale un pittore si dichiara discepolo di un maestro, sono legate a Gentile da Fabriano. La prima si trovava in una tavola con una figura di *San Michele Arcangelo*, eseguita per l'omonima chiesa di Padova, variabilmente interpretata come «Jacobus de Neritus discipulus Gentilii de Fabriano pinxit»<sup>194</sup>, o «Jacobus de Venetiis discipulus Gentilii de Fabriano pinxit», dove in questo caso, questo discepolo sarebbe Jacopo Bellini<sup>195</sup>. Se l'identificazione di Jacopo Bellini in questa firma rimane irrisolto, appare invece certo che egli abbia dichiarato il debito di formazione presso il suo Maestro nella firma della già citata *Crocifissione veronese*, dove Jacopo ricordava Gentile come il suo *preettore*<sup>196</sup>.

Legata all'ambiente padovano esiste invece ancora una firma con cui Bono da Ferrara (operante nel 1451 nella cappella Ovetari a Padova) si dichiara allievo di Pisanello. Si tratta di una tavola con un *San Girolamo*, oggi alla National Gallery di Londra, dove la formula, dipinta in dei caratteri talmente disordinati da comunque far sospettare della loro genuinità, è «BONVS·FERANIENSIS/·PISANI·DISIPVLVS».

Al di là di questi esempi di firma perduti o di dubbia autografia, i più precoci esempi di formule di firma con dichiarazioni di allunato si trovano comunque a Padova e sono sistematicamente legate agli allievi della scuola di Francesco Squarcione. Giorgio Schiavone si dichiara discepolo di Squarcione nella *Madonna col Bambino* del *Polittico* della National Gallery di Londra (firmato «OPVS·SCLAVONI·DISIPVLVS/ SQVARCIONI ·S»), in quella della Walters Art Gallery di Baltimora (firmata «·HOC· PINXIT· GEORGIVS· DALMATICVS· DIS/ CIPVLVS·

---

Chiodarolo, Lorenzo Costa, discepoli dello stesso, in *Felsina...*, cit., 1678, vol. 1, p. 59).

193 Il primo dubbio è stato sollevato da Luigi Lanzi: «Fra gli allievi esteri del Francia i Bolognesi contavano Lorenzo Costa; anzi ci si annoverò il Costa medesimo, scrivendo sotto il ritratto di Giovanni Bentivoglio: *L. Costa Franciae discipulus*. Ben è vero che tale sottoscrizione (come ho più volte veduto) poté essere d'altra mano; o anche s'egli ve l'appose, dovette farlo più per ossequio verso tant'uomo, che per palesarlo alla posterità suo maestro unico, siccome vorrebbe il Malvasia» (L. Lanzi, *Storia...*, cit., [1796], 1809, vol. V, p. 23). Misteriosa la dichiarazione di Antonio Bolognini Amorini secondo il quale Lorenzo Costa «studiò da Francesco Francia, ed egli stesso si sottoscrisse di frequente -Franciae discipulus-» (*Vita dei pittori ed artefici bolognesi*, 1842, vol. II, p. 69). Credo che sia probabile che la parte finale della firma (se mai ci sia stata una seconda parte) fosse una data, data l'abitudine dimostrata da Costa nel datare in firma i propri lavori. Un'altra presunta dichiarazione in firma di un allunato presso Francia è stata scorta nelle firme in sigla di Marcantonio Raimondi (cfr. *infra*, § VI. 2.5.).

194 Questa firma è ad esempio ricordata da Giannantonio Moschini il quale dice che Jacopo così firmò «sentendo colui ambizione sì grande di tanto maestro, che in una tavola nella chiesa di santo Michele aveva lasciato scritto così: *Jacobus de Neritus discipulus Gentili de Fabriano pinxit*: nella quale tavola che vi si offeriva il Santo titolare in figura di gigante, con a' piedi Lucifero, non sapremmo additare la sorte» (*Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, 1826, p. 20).

195 Ad esempio da Cristina Galassi, *Gentile da Fabriano nel quadro della storiografia artistica su Palazzo Trinci*, in Cecilia Prete – a cura di-, *Gentile da Fabriano “magister magistrorum”*, 2005, p. 108. Di questo avviso anche T. Brug, *Die Signature...*, cit., 2007, p. 307.

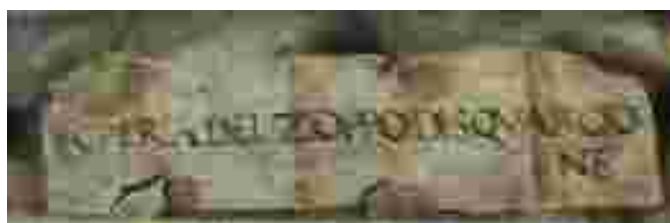
196 Cfr. *supra*, 1.8. n. 152.

SQVARCIONI ·S·») e, in forma indiretta, nella *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie berlinese («·OPVS·SCLAVONI·DALMAT/ ICI·SQVARCIONI·») e in quella della Galleria Sabauda a Torino, dove la firma, stavolta in caratteri minuscoli, è «Opus·Sclavoni·dalmatici/ Squarçoni ·S·». Si ricorderà che la lettera “S” aggiunta a tre di queste firme, era stata interpretata da Luigi Lanzi come abbreviativo di *Scholaris*, ma che tale scioglimento non era stato felicemente accolto<sup>197</sup>; tale disaccordo trova un valido appoggio soprattutto se si considerano i dipinti di Londra e Baltimora, dove infatti si ripeterebbero inutilmente le parole *discipulus* e *scholaris*<sup>198</sup>.

Allievo di Francesco Squarcione era anche il bolognese Marco Ruggieri detto Zoppo; la cosa viene sottintesa nella firma della *Madonna col Bambino* del Louvre, dove la scritta è «OPERA DEL ZOPPO DE SQVARCIO/ NE»<sup>199</sup>; tolto il fatto che è in italiano, presenta un lessico analogo a due di quelle del suo collega Schiavone.



Giorgio Schiavone, *Madonna col Bambino*, part.



Marco Zoppo, *Madonna col Bambino*, part.

Alla maniera di questa firma di Zoppo, la dichiarazione di essere “di” un Maestro, sottintendendo con ciò la propria formazione presso di lui, si trova anche in un paio di firme di Marco Palmezzano dove il pittore emiliano in ciclico contatto con la scuola di pittura veneziana dichiara il suo legame con Melozzo da Forlì<sup>200</sup>.

Furono allievi presso la stessa scuola di Squarcione anche Carlo Crivelli e Andrea Mantegna, ma a quanto pare questi non l'hanno apparentemente mai dichiarato in firma<sup>201</sup>. Tuttavia, sia l'uno che l'altro pittore ebbero a loro volta degli allievi o dei seguaci che invece hanno voluto ricordare in firma il nome del loro Maestro. Pietro Alemanno si dichiara allievo di Carlo Crivelli in una *Madonna col Bambino* (già in collezione Southesk a Londra) che denota già da sola, e in maniera esplicita, l'appartenenza ai modelli di Crivelli. La firma è «OPVS PETRI ALEMANI DISCIPVLVS

197Cfr. *supra*, § I. 4.2. Per delle osservazioni a proposito di questa “S” si veda *ivi*, n. 67.

198Come si è detto, questa osservazione era già stata fatta da A. de Nicolò Salmazo, *Padova*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura...Quattrocento*, cit. vol. II, 1990, p. 516.

199La firma in italiano e la paragrafatura di questa firma si rivela essere una sorta di marca di fabbrica di Zoppo che in modo analogo sottoscriverà anche il *Polittico del collegio di Spagna* a Bologna (firma: «·OPERA DEL·ZOPPO·DA·BOLOG/ NIA»).

200Cfr. il commento a queste firme da parte di S. Nicolini in *Aspetti...*, cit., 2005, p. 90.

201È comunque pur vero che Ulisse Aleotti titola il suo sonetto dedicato a Mantegna «Pro Andrea Mantegna pictore dicto Squarzonzo» (cfr. Arnaldo Segarazzi, *Ulisse Aleotti, rimatore veneziano del sec. XV*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XLVII, 1906, p. 25).

MAESTRI CAROLI CRIVELLI VENETI 1488\*», ed è seguita da una piccola appendice fitomorfa identica a quelle con cui Crivelli concludeva le sue stesse firme<sup>202</sup>.

Senza usare esplicitamente la parola *discipulus* si dichiara invece allievo di Andrea Mantegna, Antonio Della Corna, in un *San Giuliano che uccide i genitori* della collezione Schwarzenberg di Vienna. Nella firma, in primissimo piano, sul bordo del letto, dove dormono ancora le ignare vittime, Della Corna dichiara di aver studiato sotto il prestigioso insegnamento di Mantegna<sup>203</sup>.

Dopo queste degli allievi di Squarcione, un cospicuo numero di formule di firma con un'esplicita dichiarazione di allunato presso un maestro, si trovano tra i discepoli di Giovanni Bellini. Delle firme di Giovanni Mansueti si è già detto e si ritornerà a dire<sup>204</sup>; altri furono invece Francesco di Simone da Santa Croce, Lattanzio da Rimini, Andrea Previtali, Vincenzo dalle Destre, Marco Belli e Vittore Belliniano.

Francesco di Simone e Lattanzio da Rimini sono quelli che usano le dichiarazioni meno esplicite: il primo firma una *Sacra Conversazione* per la *Chiesa di San Pietro martire* a Murano «FRANCISCVS/ DE/ SANTA +/- D.I.B. 1507», dove le ultime lettere sono evidentemente da sciogliersi in *discipulus iohannes bellinus*.

Analoghe le lettere che si leggono in una firma di Lattanzio da Rimini<sup>205</sup>, nella *Pala di Mezzoldo* (ora all'Accademia Carrara di Bergamo) dove la formula è «Lattantio di Arimino D. I. B. B. MCCCCV» [*sic*]; qui si nota la presenza di una “B” di troppo e di difficile interpretazione, forse dovuta ad un errore che si ritrova nella numerazione dell'anno. Altre due firme conosciute di questo pittore lo dichiarano in maniera generica come “Alunno”<sup>206</sup>, ma senza sottoscrivere di chi, dando origine ad una formula di firma originale che rimanda, più che a un prodotto con un reale commercio, o richiesto da un committente, ad una specie di “compitino” destinato a non uscire dall'ambiente della scuola di pittura di cui faceva parte. Certo, a meno che quel termine non venisse ancora proposto (il che è più probabile) nella sua seconda natura medievale, ovvero non tanto come indicatore di “colui che è nutrito”, ma di “colui che nutre”, e quindi di Maestro<sup>207</sup>.

Ben otto sono le firme dove Andrea Previtali si dichiara discepolo di Giovanni Bellini: si va da

---

202Cfr. *infra*, § II. 4.2.

203A proposito di questa firma Roberto Longhi ha commentato «che tali dichiarazioni non erano infrequenti nell'alta Italia, anche da parte di pittori che non avevano direttamente studiato sotto il Mantegna» (*Lavori in Valpadana, dal Trecento al primo Cinquecento*, 1973, p. 285). Sui rapporti iconografici tra Antonio Della Corna e Mantegna cfr. Giovanni Agosti, *Su Mantegna*, 2005, pp. 41, 42. Per il contenuto e per delle caratteristiche iconografiche di questa firma cfr. *infra*, § II. 2.5.

204Cfr. *supra* 1.9 e *infra*, § III. 3.4.

205Questo pittore fu aiuto di Giovanni Bellini nella realizzazione dei teleri della *Sala del Maggior Consiglio* di Palazzo Ducale nel 1492

206Cfr. *infra*, § II. 2.3.

207Il termine “alunno” nel senso di Maestro è ad esempio ancora usato da Leon Battista Alberti in uno dei suoi *Intencenales, Scriptor* (cfr. Loredana Chines, Andrea Severi -a cura di-, *Leon Battista Alberti, Autobiografia e altre opere latine*, 2012, pp. 108, 109).

firme dove le parole della formula sono ridotte a sole iniziali, alla maniera di Francesco di Simone e Lattanzio da Rimini, a firme a formule dove il nome del Maestro è invece scritto per intero<sup>208</sup>. Una di queste ultime è stata sfruttata da Giannantonio Moschini per spiegare il fenomeno delle firme dei seguaci di Giovanni Bellini:

E l'imitarono i discepoli, i quali ne' dipinti aggiungendo al proprio nome il nome pur del maestro, soscrivendolo, esempligrasia, "Andrea Bergomensis discipulus Joannis Bellini", e in belle lettere romane, siccome il maestro praticava; pareva si dichiarassero seguaci di lui sì nel modo di dipingere, sì nel modo di manifestarsi<sup>209</sup>

Un paio di quadri derivati da due celebri (e perduti) prototipi dipinti da Giovanni Bellini tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento<sup>210</sup>, presentano altre firme che dichiarano il pittore quale discepolo del Maestro: esse sono una *Presentazione al Tempio* firmata da Vincenzo dalle Destre e una *Circoncisione* firmata da Marco Belli.



Marco Belli, *Madonna col Bambino*.



*Madonna col Bambino, part.*

La prima opera (conservata al museo Correr) presenta in un cartellino la disordinata scritta in caratteri corsivi «+ / vicentius detar / vixio: discipulus joan / nis bellini». La seconda opera (che oggi si trova all'Accademia dei Concordi di Rovigo) presenta invece una firma in caratteri più eleganti, ed epigrafici, dove la formula non solo lega il nome di Marco Belli a quello di Giovanni Bellini da

208Per le vicende biografiche e per un catalogo delle opere del pittore cfr. Jürg Mayer zur Cappellen, *Andrea Previtali: inaugural-dissertation*, 1972 o Ileana Chiappini in AA. VV. *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento*, vol. I, 1980, pp. 128-143). Il fatto che alcune opere di Previtali fossero scambiate per opere di Bellini è testimoniato da Ridolfi: «Dalla Scuola di Giovan Bellino, uscì Andrea Previtali da Bergamo [...] il quale imitò con diligente industria il Maestro, e fece su quella via molti ritratti, creduti del medesimo Bellino» (C. Ridolfi, *Vita di Jacopo Palma il vecchio e d'altri pittori bergamaschi*, in *Le Maraviglie...*, cit. 1648, vol. I, p. 123).

209G. Moschini, *Giovanni Bellino...*, cit., 1834, p. 25.

210Di queste opere si parlerà *infra* § II. 3.2.

punto di vista verbale ma anche, come si avrà modo dire<sup>211</sup>, da punto di vista iconografico. Un'altra opera di Belli derivata da un prototipo di Giovanni Bellini è una *Madonna col Bambino benedicenti* (già casa Mocenigo di San Stae, Venezia, ora Galleria Nazionale di Stoccarda)<sup>212</sup>. Un cartellino che sembra quasi incorniciato dal bordo di un tavolo<sup>213</sup>, contiene la seguente formula: «marcho · d · ioa. B. /p.». Queste parole vennero sciolte da Georg Gronau in *Marcho discipulus Joannis Bellini pictor*<sup>214</sup>.

Prima di adottare il soprannome di Belliniano, Vittore di Matteo si dichiara discepolo di Bellini in un ritratto del Maestro in disegno, il quale a sua volta dichiara tale lo stesso Vittore nel ritratto che egli esegue e che al primo fa da *pendant*<sup>215</sup>. Nelle altre sue firme conosciute Vittore aggiunge al proprio nome l'appellativo con il quale, a partire dal XVII secolo<sup>216</sup>, egli è meglio conosciuto: esso venne da lui verosimilmente adottato a seguito della morte del suo mentore con lo scopo di rendere manifesto il fatto che egli non era *un* semplice discepolo od erede, ma *il* degno erede di Giovanni. Anche il fratello di Giovanni, Gentile ebbe un paio di allievi che in firma gli si dichiararono discepoli: essi furono Marco Marziale<sup>217</sup> e Bartolomeo Veneto<sup>218</sup>. Come si avrà modo di dire, il fatto che anche Giovanni Mansueti rientri in queste fila merita invece una riconsiderazione<sup>219</sup>.

Discepoli dichiarati di Tiziano furono Camillo Ballini che in una firma si dice “DE TITIANI”<sup>220</sup> e poi in un'altra “TITIANI ALVMNVS”<sup>221</sup> e Simone Peterzano del quale è stato detto che «nella Pietà

---

211Cfr. *infra*, § II. 3.3.

212Per le opere di questa serie cfr. F. Heinemann, *Bellini...*, *cit.*, 1960, vol. I, pp. 37, 38.

213Si noti anche che la mancanza di un devoto con cui di solito si completano altre versioni di questo soggetto, è stata sostituita proprio dalla firma a cui sembrano pertanto rivolti il gesto di protezione di Maria e la benedizione del Bambino. Ciò potrebbe far rientrare questo dipinto in quelli dove i personaggi di mostrano coscienti della presenza della firma (cfr. *infra*, § III. 3.7.).

214Notizia riportata in R. Van Marle, *The Development...*, *cit.*, 1934, vol. XVIII, p. 437. Secondo F. Heinemann (*Bellini...*, *cit.*, 1960, vol. I, scheda. 135/w p. 38) il cartellino e la sua firma (riprodotto in dettaglio nel libro) forse sono stati rimaneggiati nel Settecento. Come si nota, il nome del pittore è qui privo del distintivo “Belli”: Lionello Venturi, facendo gioco forza anche su questo, aveva distinto, pur elencandoli uno dopo l'altro, l'autore della *Circoncisione* da quello della *Madonna*, nominando prudentemente quest'ultimo come “Marco di Giovanni Bellini”, e dicendo che, contrariamente a Belli che «firma una povera Circoncisione», egli «cura amorosamente la rotondità delle testine, la delicatezza delle carni» (*Le origini...*, *cit.*, 1907, p. 408).

215Per queste firme cfr. *infra*, § VI. 1.5.

216Cfr. *supra*, § I. 3.2.

217*Madonna col Bambino con santi e donatore*; Zara -Croazia-, chiesa di S. Donato; firma: «MARCHO·MARCIAL· DISSIPULO· DE· ZENT·/ BELLIN· FECIT· HOC· OPVS· DIE· PRIM·/ MENSIS· MARCII· MCCCCLXXXV[...?]».

218In una *Madonna col Bambino* di ignota ubicazione, già nella collezione Ercolani di Bologna, dove in un *cartellino* si leggeva: «1509 A DI' APRILE BARTOLAMIO SCHOLARO DE ZE. BE.»; la notizia è riportata nelle note di Giuseppe Piacenza al terzo volume delle *Notizie de' professori del Disegno da Cimabue in qua* [1681-1774] di Filippo Baldinucci (1813, p. 210) dove il commentatore aveva sciolto la «ZE.» come “Zuane”, per spingere a favore di Giovanni, mentre Giovanni Morelli (*Italian Painters*, *cit.*, 1893, p. 171) e Gaetano Milanesi dicono che debba (ovviamente) leggersi come “Zentil” (in *Commento alla vita di Vittore Scarpaccia...*, *cit.* [1906], ed. 1891, vol. III, p. 673). Sull'identità di questo «BARTOLAMIO» non ha dubbi Laura Pagnotta nel riconoscerli Bartolomeo Veneto (cfr. *Bartolomeo Veneto...*, *cit.*, 1997, p. 13).

219Cfr. *infra*, § II. 3.4.

220Nel *San Lorenzo che battezza il figlio del carceriere* della chiesa benedettina di Praglia (Pd); firma: «CAMILIVS BALLINVS/ DE TITIANI FACIEBAT/ 1574».

221Nel *Compianto sul Cristo morto* di Fasano di Gardone Riviera; firma: «CAMILIVS BALLINVS TITIANI



a S. Fedele [*Milano*] si soscrive *Titiani discipulus*; e gli si presta facile fede; tanto lo imita»<sup>222</sup>. Di questo pittore esiste anche una firma in un *Autoritratto* (oggi in collezione privata) dove si legge «SIMON. PETERZANVS. VENETVS. TITIANI. ALVMNVS./ FECIT. MDLXXXVIII.».



Simone Paterzano, *Autoritratto*, part.

Una sola dichiarazione in firma di un discepolo devoto vanta invece Alvise Vivarini: essa si trova in una *Madonna col Bambino* oggi Petit Palace di Avignone, opera di Giovanni Battista da Udine, la quale, a quanto sembra<sup>223</sup>, è firmata «*Jo. Baptista de Utinis discipulus Aloysj Vivarini 1496*».

Pur non contenendo espliciti riferimenti di allunato, sia l'opera di Tiziano che quella di Alvise contano due dipinti con iscrizioni tra loro molto simili nelle quali dei loro allievi, rispettivamente Palma Vecchio e Marco Basaiti, dichiarano il legame con il Maestro con l'onore acquisito nel finire delle opere che essi lasciarono interrotte a causa della morte. Entrambe queste opere, che sono delle pale, avevano un legame con la Basilica dei Frari, onde potrebbe trarsi l'ipotesi della derivazione di formula dell'una dall'altra. La prima di queste opere data 1503 ed è la *Pala di Sant'Ambrogio* che ancora oggi si trova ai Frari. Essa era firmata in cartellino con il distico «QUOD VIVARINAE TVA FATALI SORTE NEQUISTI/ MARCVS BASAITVS NOBILE PROMPSITI OPVS»<sup>224</sup>. Il secondo dipinto, una *Pietà*, fu originariamente dipinta e pensata da Tiziano negli anni '70 del Cinquecento, per la Cappella del Cristo nella stessa Basilica dei Frari<sup>225</sup>; nonostante la tela nella Chiesa effettivamente venne esposta durante un periodo, essa finì per essere poi spostata nella Chiesa di Sant'Angelo e di lì alle Gallerie dell'Accademia dove tutt'oggi si trova<sup>226</sup>. Un'iscrizione è dipinta sul gradino frontale della scena e, come disse Ridolfi, con umiltà annuncia<sup>227</sup> che «QUOD TITIANVS INCHOATVM RELIQVIT/ PALMA REVENTER ABSOLVIT/ DEOQ DICAVIT OPVS».

---

ALVMNVS/ FACIEBAT M.D.L.XX.VIII.».

222L. Lanzi, *Storia pittorica...*, cit. [1796], 1809, vol. IV, p. 226. C'è da dire che la scritta nel quadro è veramente minuta (si trova in basso a sinistra) ed è praticamente invisibile a chi non si avvicini ad esaminare in dettaglio l'opera.

223Non ho potuto controllare l'opera di persona e non possiedo una sua buona riproduzione fotografica pertanto per questa trascrizione mi avvalgo di un ricordo di Giuseppe Grasselli, risalente al 1827: «In un vecchio manoscritto trovansi la descrizione di una bella tavola rappresentante la Vergine con Gesù Bambino, tenente fra le mani un cardellino, con S. Gio, fanciullo alla destra, ed alla sinistra un venerando vecchio con lunga barba, che tiene un libro aperto: quadro copioso di bellezze per que' tempi pregievolissime, leggendovisi sotto -*Jo. Baptista de Utinis discipulus Aloysj Vivarini 1496*» (*Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, 1827, p. 254).

224La prima segnalazione e trascrizione è di G. Moschini che con questo sfata le precedenti attribuzioni alla coppia Guarino/ Carpaccio fatta da Ridolfi e accolta (senza interesse nella confutazione) da Zanetti (cfr. *Guida...*, cit., 1815, vol. II, p. 188). Oggi questa scritta è illeggibile.

225Cfr. C. Ridolfi, *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 186.

226Per le vicende del dipinto cfr. S. M. Marconi, *Gallerie...sec. XVI*, 1962, cat. 453, pp. 260-261.

227C. Ridolfi, *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 187.

Questa carrellata di iscrizioni ci conclude con un'ultima dichiarazione, qui posta a conclusione per il fatto che primo, essa è una scritta aggiunta da terzi, secondo, non è ostentata in quanto si trova nel retro della tavola con l'opera dipinta. Si tratta della cosiddetta *Laura* del Kunsthistorisches Museum di Vienna nella quale, appunto nel retro si legge: «1506.adj. Primo zugno fo fatto questo de ma[no] de maistro Zorzi da chastel fr[ancho]/ cholega de maistro vizenzo chaena ad istenzia de mis giac mo»<sup>228</sup>: dato il maggior successo raggiunto da Giorgione rispetto a Catena, è divertente pensare come questa scritta sembri avvalorare l'opera del primo (benché “Maestro”) ancora in riferimento al prestigio di essere collega del secondo<sup>229</sup>.

### 1.11. *Omonimia di prestigio e di convenienza.*

Alcuni artisti hanno incentivato l'abbaglio della propria firma inglobando al proprio, il nome di un loro precedente di fama. Così ad esempio Jacobello D'Antonello, Vittore Belliniano oppure Benedetto, figlio o nipote di Vittore Carpaccio, il quale non declina il proprio nome di *Scarpazza* in modo originale, ma secondo l'invenzione del suo modello, ovvero in *Carpathio*<sup>230</sup>.

Altri artisti non si limitarono ad evocare, ma operarono delle vere e proprie sovrapposizioni. È il caso, ad esempio, dello scultore tardo quattrocentesco Pirgotele<sup>231</sup>, così commentato da Pietro Selvatico:

Era vezzo venuto col classicismo della letteratura che alcuni poco modesti artefici del secolo decimoquinto lasciassero il nome patronimico per prendere quello di qualche artista insigne della antichità. Fra questi vi fu uno scultore veneziano, che pare fosse della famiglia Lascari, il quale stimandosi nell'arte sua pari a' greci famosi, si intitolò nient'altro che Pirgotele, il celebre glittico vissuto tre secoli prima di Cristo, a cui era solo concesso l'onore di rappresentar nelle pietre incise il Grande Alessandro che sommamente lo amava.<sup>232</sup>

Dei casi di omonimia si trovano poi nella stessa famiglia di Antonello (De Antonio<sup>233</sup>) da Messina. Oltre la figlio Jacobello, ebbe egli tre nipoti pittori: Salvo D'Antonio, figlio di Giordano (fratello di Antonello e pittore a sua volta) e Pietro ed Antonio, figli della sorella che fu compagna di Giovanni

228Non ho avuto occasione di vedere personalmente la scritta che riprendo dalla scheda di Sylvia Ferino-Padgen e Giovanna Nepi Scirè in G. N. Scirè, Sandra Rossi (a cura di), *Giorgione, “le Maraviglie dell'arte”*, 2003, cat. 6, p. 144.

229Ricordo che un'altra dichiarazione di discepolo avevo proposto per un quadro legato a Veronese (cfr. *supra*, § I. 5.1. 11.)

230Cfr. ad esempio *L'incoronazione della Vergine* del Museo civico di Capodistria; firma: «BENEDETTO CARPATHIO/ VENETO PINGEVA/ MCCCCXXXVII».

231Cfr. *infra*, § V. 4.5.

232P. Selvatico, *Sulla architettura...*, cit., 1847, p. 226.

233Cfr. *supra*, n. 35.

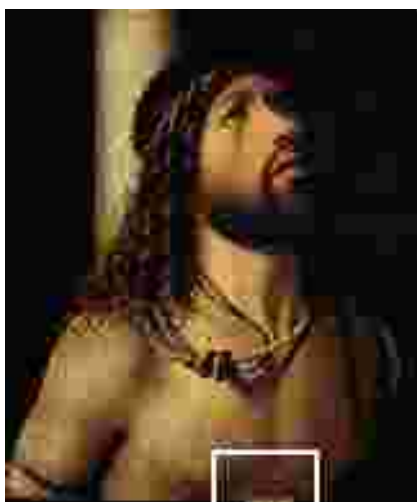
De Saliba, di professione intagliatore<sup>234</sup>. La personalità più misteriosa è la prima, anche perché di questo Salvo non sembrano esistere opere firmate<sup>235</sup>.



Pietro De Saliba, *Cristo alla colonna*.



*Cristo..., part.*



Pietro De Saliba?, *Cristo alla colonna*.



*Cristo..., part.*

Di Pietro invece ne sono note tre<sup>236</sup> e sono un *Cristo alla colonna*, oggi alla National Gallery di Budapest (firmato in tondo, nella parte alta della colonna «PETRVS MESSANEVS PINXIT»), una *Madonna col Bambino* che si trova nella chiesa di Santa Maria Formosa (firmata lungo la balaustra «PETRVS·MESSANEVS»)<sup>237</sup> e una *Madonna col Bambino e donatore*, oggi in collezione

234Per la ricostruzione dell'albero genealogico di Antonello cfr. Gabriele Mendel, *L'opera completa di Antonello da Messina*, 1967, p. 84.

235Un'analisi di questo pittore sfuggivo è stata tentata da Giovanni Previtali in *Alcune opere di Salvo D'Antonio da ritrovare*, in «Prospettiva», 1983, n. 33-36, pp. 124-134.

236Cfr. la più recente analisi di queste opere in Rosanna De Gennaro, *Una proposta per Pietro de Saliba*, in «Prospettiva», nn. 53-56, aprile 1988- gennaio 1989, pp. 284-289.

237Queste due prime opere erano state già segnalate da Enrico Brunelli in *Pietro de Saliba*, in «L'Arte», vol. IX, 1906, pp. 357-371.

privata<sup>238</sup>, firmata in un cartellino «PETRVS·MESSANEVS»<sup>239</sup>. Allo stesso Pietro si era poi voluto ricondurre il *Cristo alla colonna* oggi alle Gallerie dell'Accademia, firmato in un cartellino «Antoneltus [sic] — messaneus/ me pinxit»<sup>240</sup>. A causa di questa firma, inizialmente la tavola fu creduta opera di Antonello in persona, per poi passare ad essere generalmente catalogata come Pietro De Saliba. Tale migrazione fu senza dubbio spinta dalla diffusione della notizia (della quale si volle rendere responsabile Pietro Paoletti) che sotto il nome di *Antonellus* sarebbe stato scorto quello di *Petrus*<sup>241</sup>. Trattasi tuttavia di un'informazione esagerata, e quindi successivamente precisata, con la segnalazione che Paoletti, pur assegnando il quadro a Pietro<sup>242</sup>, in realtà si era limitato a constatare che «nella prima parola della scritta erano originali soltanto le ultime due lettere»<sup>243</sup>.

Sempre a proposito di questa tavola è stato poi detto che, data la notevole qualità, essa non possa essere giudicata un lavoro del «modesto» Pietro e che per il momento ci si deve accontentare di darla ad un anonimo e «capace» seguace di Antonello<sup>244</sup>. La parte contraffatta della firma ad ogni modo sembra antica quanto il resto (è dunque questo il motivo per il quale i restauri l'hanno preservata) e se non rivela la vera identità del pittore, essa è almeno in grado di dire che il nome di Antonello, mentre questi era ancora in vita o poco dopo, poteva già essere sfruttato per accrescere il prestigio e la considerazione della propria opera.

Anche e forse ancor più del fratello, Antonio De Saliba dipinse i propri soggetti sacri partendo dai modelli del celebre zio; in più egli fu solito aggiungere alle proprie opere il nome di “Antonello da Messina”. Da tempo è stato proposto che tali scritte non vadano intese come una vere e proprie firme, quanto come delle indicazioni che i lavori su cui si trovano sono derivati da delle opere che Antonello De Antonio ha dipinto<sup>245</sup>. Sarà pur vero, ma fatto sta che oggi come allora (e proprio come è successo per il *Cristo alla colonna* dell'Accademia) queste scritte capziose possono abbagliare facendo credere che di opere originali si tratti.

Una delle prime opere conosciute di Antonio De Saliba è una *Pietà del Palazzo Ducale* di Venezia,

---

238Vendita Sotheby's del 12/05/1975.

239Per questa firma, particolare dal punto di vista iconografico cfr. *infra*, § III. 3.5.

240Di norma questa firma è trascritta «Antonellus — messaneus/ me pinxit», ma il fatto che la seconda “l” sia in realtà una “t” è indubbio. Inusuale anche la presenza di un segmento tra le due parti del nome.

241Cfr. S. M. Marconi, *Gallerie... XIV e XV, cit.*, 1955, cat. 42, pp. 44, 45

242Pietro Paoletti, *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia*, 1903, p. 171: «[questo quadro di Pietro De Saliba] ha un cartellino con la segnatura: *Antonellus messaneus me pinxit*; segnatura in parte falsificata da qualche speculatore; ed ecco invece ciò che resta della scritta originale: *...us messaneus pinxit*».

243S. M. Marconi, *Gallerie...secoli XIV e XV, cit.*, 1955, cat. 42, pp. 44, 45, alla quale si rimanda anche per un riassunto della *questio* circa l'attribuzione, per la quale è stato anche fatto il nome di Antonio De Saliba.

244Ib.

245Il primo a suggerire quest'interpretazione fu Enrico Brunelli quando, tra le pagine di *Arte*, tentò di risolvere il dibattito a proposito della firma dell'*Annunciata* veneziana (cfr. *infra*, *Appendice 6*) dichiarando che essa non doveva essere intesa come «una semplice falsificazione, ma come attestazione che il quadro deriva da un modello del vecchio Antonello» (E. Brunelli, *Un quadro di Antonello da Messina alla Pinacoteca di Palermo*, in «*Arte*», 1906, p. 13). Quest'idea pare accolta anche da Rossana De Gennaro (*Una proposta... cit.*, 1988/89, p. 286).

la quale, su di un lato del sarcofago dentro il quale il Cristo è seduto, ha un cartellino quadrangolare con la scritta «ANTONIVS/ MESANĒSIS». La tavola venne segnalata e data ad Antonello De Antonio con qualche dubbio da Antonio Zanetti<sup>246</sup> e con più sicurezza da Luigi Lanzi che così la descrive: «una sua Pietà (mezze figure) si vede nel consiglio de' Dieci colla sottoscrizione *Antonius Messinensis*»<sup>247</sup>. L'attribuzione ad Antonello fu confermata da Agostino d'Amico nel 1904<sup>248</sup>, e nel 1980 da Radway Jackson, il quale addirittura pubblica la firma come esempio delle sottoscrizioni di Antonello De Antonio<sup>249</sup>.



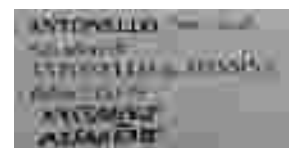
Antonello da Messina, *Pietà*.



Antonio De Saliba, *Pietà*.



*Pietà, part.*



R. Jackson, disegno della firma della *Deposizione*

Oggi non v'è dubbio che in realtà questa tavola sia un modesto derivato che Antonio De Saliba avrebbe tratto dalla *Pietà* del Museo Correr di Venezia, unanimemente ritenuta di Antonello, nonostante la mancanza di una firma che lo confermi. Oltre ad evidenti differenze (e cadute) di stile, la tavola di De Saliba presenta anche delle significative differenze iconografiche: su tutte, salta agli occhi che le gambe del Cristo sono state riposte dentro al sarcofago, quasi per dar spazio all'aggiunta, in evidenza, del cartellino con la firma. Nonostante anche quest'opera sia stata ingenuamente creduta *manu propria* di Antonello, il messaggio di questa firma è tuttavia onesto e dichiara che la tavola è un'opera di *Antonio* e non di *Antonello*. È questa a quanto pare l'unica opera nella quale Antonio si firmi con il nome distintivo. Nelle altre firme conosciute infatti, De Saliba

246 *Descrizione...*, cit., 1733, p. 113: «v'è sopra il Tribunale il N. S. morto sostenuto dagli Angeli, che dicesi essere di Antonello da Messina».

247 *Storia...*, cit. [1797], 1809, vol. III, p. 31. Poco prima lo stesso ipotizza che in alcuni casi Antonello si facesse aiutare dallo sfuggente Pino da Messina, onde si può dire che egli in realtà veda anche in questa tavola, un'opera di collaborazione.

248 *Antonello da Messina, le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio*, in «Archivio Storico Messinese», 1904, fasc. 3-4, pp. 98.

249 *The Concise Dictionary...*, cit., 1980, p. 22.

fece proprio il diminutivo di *Antonello*. Una serie di variabili formule di firme presentano il nome del pittore come “Antonellus Resaliba” o “Antunellus de Saliba”<sup>250</sup>. In alcuni casi ad esso viene aggiunta l'indicazione della città natale come nella *Madonna col Bambino*, oggi conservata al Museo Civico di Castello Ursino a Catania, la quale è così firmata: «ANTONELLVS·M[...]NIVS·/·D'SALIBA·HOC·PF[E]CIT·/·OPVS·1497·/·die· 2º· julij·»<sup>251</sup>. L'abbaglio del messaggio della firma avviene soprattutto quando Antonio tace il *De Saliba* o *Resaliba* che lo distinguerebbe da Antonello, ed egli si limita ad indicare i nominativi comuni, ovvero il nome alterato in *Antonello* e la comune origine messinese<sup>252</sup>: succede nella *Madonna col Bambino*, oggi conservata nella Pinacoteca comunale di Spoleto, firmata «antonellus mesaneus/ pinsit/ 1494»<sup>253</sup>, nella *Madonna col Bambino* firmata «·ANTONELLVS· MESSANĒSIS· P·» (già nella Gemäldegalerie di Berlino e distrutta nel 1945<sup>254</sup>), in un *San Sebastiano* firmato «+ANTONELLVS+MESANEVS+P+» (e oggi ancora conservato nella stessa Gemäldegalerie), nell'*Annunciata* delle Gallerie dell'Accademia con la vistosa firma «ANTONELLVS·M| ESANIVS·PINSIT»<sup>255</sup>, e infine nei santi *Agostino* e *Bernardo*, dove la firma, dipinta lungo il pastorale delle figure intere è «OPVS ANTONELLVS MESS[...]VS 1[...]» e «ANTONELL[VS] [...]ENIVS 1490»<sup>256</sup>.

Dal confronto di queste firme emerge che Antonio ha variato quasi di firma in firma la propria formula, e soprattutto si dimostra indeciso sul come indicare la propria città natale<sup>257</sup>. Il verbo che

250 Per una ricapitolazione di tutte queste firme, a volte contenute in opere oggi perdute è stata svolta da Giuseppe Grosso Capocardi in *Sulle pitture del messinese Antonello Saliba*, in «Giornale del gabinetto letterario dell'Accademia Gioenia di Catania», t. II, serie seconda, gennaio/febbraio 1851, pp. 57-67.

251 La parte mancante della parola indicante la cittadinanza era stata integrata in questo modo da G. G. Capocardi: «MESSENIUS» (*ivi*, p. 60), mentre per Gioacchino Di Marzo era «Missenius» (*Delle belle arti in Sicilia, dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, 1862, vol. III, p. 84-).

252 Sul fatto che le firme di Antonio ricalchino («con ambiguità non del tutto innocente») quelle del celebre zio era già stato suggerito da Giovanni Previtali (cfr. *Alcune opere...*, cit., 1983, p. 1300).

253 L'attribuzione di questo quadro ad Antonio De Saliba venne per la prima volta avanzata nel 1904 da Enrico Brunelli in *Antonello de Saliba*, in «L'Arte», 1904, p. 283, 284. Si tratta del quadro «più antico datato dal pittore [...] e costantemente riconosciuto spettare al momento veneziano» (Mauro Lucco, cat. n. 73, in M. Lucco - a cura di-, *Antonello da Messina...*, cit., 2006, p. 340, con bibliografia). È evidente infatti il debito con la parte centrale della *Pala di San Cassiano* dipinta dallo zio durante il suo soggiorno in città, nel 1475 (cfr. Lionello Puppi, *Il viaggio e il soggiorno a Venezia di Antonello da Messina*, in «Museum Patavinum», n.2, 1983, pp. 253-282).

254 Forse di Pietro De Saliba per Rossana De Gennaro (*Una proposta...*, cit., 1988/89, p. 286).

255 Dopo la prima segnalazione della tavola da parte di Zanetti (cfr. *supra*, § I. 4.1.), la prima sua menzione come opera di Antonello da Messina arriva da Giannantonio Moschini: «la B. V. in atto di leggere [...] è opera assai consunta, ma da tenersi in gran pregio, portando anche il nome del suo autore che fu *Antonello da Messina*» (*Guida...*, cit., 1815, vol. II, p. 491).

256 La prima di queste opere è perduta, la seconda si trova in collezione privata; la trascrizione di queste firme è di Gaetano Previtali che le dice di collaborazione tra Salvo e Antonio (*Alcune opere...*, cit., 1983, pp. 130, 131).

257 La ripetuta mancanza di una seconda “S” nella parola indicante la cittadinanza era stata creduta da Giovanni Morelli un valido motivo per sospettare dell'autografia del vero Antonello in alcune delle opere poi effettivamente ricondotte ad Antonio De Saliba (*Le opere dei maestri italiani nelle gallerie...*, cit., 1886, p. 399). Questa tesi è stata contrastata da Agostino D'Amico che riteneva inutile impuntarsi su questo tipo di sottigliezze, dato che Antonello «firmava capricciosamente, come gli sortiva di sotto al suo pennello, che non fece mai l'ufficio di bollo!» (*Antonello da Messina, le sue opere...*, cit., 1904, p. 102). D'Amico sostiene inoltre che, prima di formulare la sua ipotesi, Morelli, probabilmente non aveva studiato «il dipinto della Galleria di Vienna, la “Deposizione”, ove [...] in un cartellino si legge: ANTONIVS MESANĒSIS» (*ib.*). Ovviamente oggi la validità di tale confronto decade, dato che proprio la “Deposizione”, già a Vienna, ed ora a Palazzo Ducale, è, come si è detto *supra*, un'opera di Antonio De Saliba.

egli ingloba nella formula è inoltre lo scorretto *pinsit* e non *pinxit*, il quale tra l'altro si presenta in diatesi attiva e non passiva (*me pinxit*) come invece era solito scrivere Antonello<sup>258</sup>. Vi è anche una differenza iconografica sostanziale: per le proprie firme Antonio sembra decisamente prediligere il carattere epigrafico e non quello *corsivo cancelleresco* usato con decisa eleganza dallo zio. Su tutte queste opere, è stato ad esempio notato come nell'*Annunciata* dell'Accademia il pittore si sia deliberatamente servito di «caratteri sfacciatamente grandi, quali il messinese [*Antonello*] non usò mai»<sup>259</sup>.

---

258Una sola firma, oggi scomparsa insieme all'opera che la conteneva, propone una variante in questo senso: è quella di una *Madonna col Bambino* la cui firma è ricordata nel 1753 come «Antonellus Resaliba pinxit anno MCCCCCVIII» e nel 1792 «Antonellus Resaliba me pinxit anno 1508» (cfr. G. G. Capocardi, *Sulle pitture del messinese...*, cit., 1851, pp. 58, 59). Dato che spesso succede ancora oggi, non è detto che queste trascrizioni (tra loro comunque divergenti) abbiano deciso di sanare il *pinsit* con il *pinxit*.

259Così vennero definite da "E." (*sic!* non sono riuscito a risalire al nome dello storico che risulta così nominato anche nell'indice degli autori) in *Un nuovo giudizio sul quadro attribuito ad Antonello*, in «Archivio Storico Messinese», 1906, p. 333 [233] (da pagina 315 a pagina 363 la numerazione della pubblicazione del 1906 dell'«Archivio Storico Messinese» risulta arretrata di 100 numeri cosicché nello stampato compare la pagina 233, quando invece la corretta è la 333).





## II. 2. Il carattere della firma.

### 2.1. L'evoluzione indipendente e spesso singolare del carattere della firma.

Tra i secoli XIV e il XVI il modo di dipingere o scolpire le lettere nelle opere compie una decisiva evoluzione passando dalla forma *gotica* di scuola nordica, al ripristino di un modo di scrivere derivante dai manufatti dell'Antica Roma e quindi formato da una serie di caratteri (più o meno in linea con il modello originale) che per questo vennero detti *romani* o molto più comunemente *all'antica*<sup>1</sup>. A partire dalla seconda metà del Quattrocento, inoltre, si inserisce in questa evoluzione della parola dipinta o incisa anche l'uso del carattere *minuscolo*<sup>2</sup> il quale, in opera, occasionalmente simula la scrittura *carolina*<sup>3</sup>, *antiqua*, *cancelleresca* (in quest'ultima variante con le lettere idealmente unite da un'unica *corsa* lineare) oppure, a partire dal Cinquecento, quella della carta stampata, ad esempio ispirata ai volumi editi a Venezia da Aldo Manuzio<sup>4</sup>.

Ovviamente anche le firme vengono coinvolte in quest'evoluzione, ma secondo un percorso per certi versi indipendente. Infatti, nonostante in linea di massima, nel Trecento, le firme si adattano al disegno delle restanti scritte dell'opera spesso mimetizzandovisi, già in questo secolo può capitare che alcune firme si emancipino per via di dimensioni minori o per l'uso di un carattere *minuscolo* al posto di uno *maiuscolo*. Ad esempio Semitecolo, nelle già ricordate *Storie di San Sebastiano* usa un *gotico minuscolo* per la propria (e, si ricorderà, umile<sup>5</sup>) firma, mentre adotta il *maiuscolo* per segnalare il nome di Sebastiano.

*Confronto tra caratteri gotici minuscoli e maiuscoli nei particolari delle Storie di San Sebastiano di Semitecolo.*



All'intensificazione di questa distinzione si assiste nel Quattrocento<sup>6</sup> quando, rispetto alle altre

- 1 Dario A. Covi nota che «the adjective “roman” may have been used to distinguish ancient letter forms for the first time in 1545, when Palatino, in his writing book, employed the term lettere romane in lieu of the customary lettere antiche» (*Lettering in Fifteenth...*, cit., p. 5).
- 2 Direi che sono del tutto assenti le firme che in scultura simulano questo tipo di caratteri (a meno che non siano dipinte -cfr. *infra*, § V. 5.6.-). Tuttavia, a questo proposito si rivela curiosa l'analisi ravvicinata della firma della *Donna allo specchio* di Giovanni Bellini conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (cfr. *supra*, *Seconda Introduzione* 2); Debra Pincus nota che «is not done with the brush but appears to have been scratched into the apint surface with a sharp instrument, perhaps a quill pen, when teh cartellino was still somewaht wet, with the result that the letters sink into the surface» (D. Pincus, *Giovanni Bellini's humanist...*, cit., 2008, p. 112).
- 3 Per la definizione di questo e degli altri caratteri che citerò in questo studio si rimanda alla panoramica offerta da Mauro Zennaro in *Calligrafia, fondamenti e procedure*, 1997.
- 4 Per questa associazione cfr. D. Pincus, *Giovanni Bellini's humanist...*, cit., 2008, p. 105.
- 5 Cfr. *supra*, § II. 1.7.
- 6 Nel Cinquecento invece, quando in un'opera ci sono sia firme che altri tipi di testo, essi di norma non sono distinti, a

scritte presenti nell'opera, la firma a volte si trova proposta in un carattere che può dirsi avanguardistico, mentre in altre si mantiene significativamente *rétro*.

Un caso in cui la firma in formula dell'artista presenta ancora una forma di scrittura si dica *medievale* in opposizione alla scrittura più evoluta, di dica *rinascimentale*, si incontra ad esempio nelle due ancone *di Santa Sabina e del Redentore* della *Chiesa di San Zaccaria* eseguite da Antonio Vivarini e Giovanni D'Alemagna, le quali presentano delle firme in caratteri *gotici* che contrastano con le scritte già tendenti alla *lettera antica* che invece si trovano sulle basi dei santi dipinti dove li indicano i nomi delle figure<sup>7</sup>.

Delle scissioni contrarie, dove invece è la firma a mostrare delle forme più evolute che contrastano con le altre scritte presenti nell'opera, si incontrano ad esempio nel *Monumento funebre a Tommaso Mocenigo*<sup>8</sup>, nella *Porta della Carta*<sup>9</sup>, oppure nel *San Giovanni Battista* ligneo di Donatello: in quest'ultimo caso, la firma dipinta dello scultore contrasta l'arcaico *lettering* del motto inscritto nel cartiglio del santo. La dissociazione del carattere della firma messa in opera da questi artisti è anzitutto interpretabile come una aggiuntiva via di distinzione e di riconoscibilità, in un'emancipazione che così si ritrova anche in altri contesti<sup>10</sup>.

Non si pensi comunque che le singole firme, tanto quanto le restanti scritte nelle opere, mantengano sempre una linea priva di trasgressioni intrinseche. Per buona parte del Quattrocento e sporadicamente qua e là nelle opere del Cinquecento, delle lettere in tutto medievali o almeno medievalescenti a volte ancora inquinano delle scritture che per lo più sono *all'antica*<sup>11</sup>, mentre, in opposizione a questa tendenza, capita ugualmente spesso che delle lettere *all'antica* abitino delle scritte in caratteri medievali: nelle firme del Trecento e del primo Quattrocento infatti, già s'incontrano delle immissioni di caratteri *all'antica*, ad esempio nella soluzione della lettera "T" (che attenua gli allungamenti verso il basso delle grazie del suo *patibulum*), oppure della "M" (che tende ad attenuare la sua rotondità), e soprattutto nella "U", la quale per lo più si presenta in forma di "V".

All'interno di tutte queste varianti, ci possono poi essere delle ulteriori insistenze che sono delle

---

livello di carattere, se non per dimensioni, e quindi c'è un'ideale ritorno all'estetica trecentesca.

7 Le firme sono analoghe ed espresse dalla formula «iohannes · et · antonius · d· muriano · pinxerunt/ 1443· ms october · hoc · ops...»; le firme sulle basi indicano invece i nomi dei santi.

8 Cfr. *infra*, § V. 4.1.

9 Cfr. *infra*, § V. 4.2.

10 L'emancipazione della firma nel manufatto artistico è il riflesso della sua storia generale. B. Fraenkel così pone l'accento sulla questione: «Au niveau énonciatif, ce signe [la firma] se lit comme tout à fait distinct des autres signes d'écriture. Ce qui guide alors l'interprétation, ce sont les marques spécifiques du signe: son inscription dans les marges et sa forme indiquent que le signe-signature n'appartient pas au texte mais au contexte de l'écrit» (*La signature...*, cit., 1992, p. 186).

11 Si vedano ad esempio le firme di Carlo Crivelli il quale fa uso di una "I" con una pancia centrale poco comune a Venezia, ma diffusa nei primi anni del Quattrocento in Centro Italia e che ad esempio la si ritrova nei codici di Antonio di Mario, Vespasiano da Bisticci, nonché applicata in pittura nell'opera di Neri di Bicci (cfr. M. Meiss, *Toward...*, cit., 1960, pp. 98; D. A. Covi, *Lettering...*, cit. 1963, p. 7).

personalizzazioni del carattere. Questi interventi sono dati soprattutto dalla manipolazione di quelle *grazie*<sup>12</sup> che, nelle firme a caratteri gotici più antiche, sono spesso tentacolari, imprevedibili e (viene da crederlo) istintive.

Infine, considerando che nell'epoca che è oggetto di questo studio, tutti gli elementi presenti in un'opera avevano spesso un senso semiotico, è indubbio che, al di là del loro contributo di carattere compositivo, anche queste varianti nelle lettere di una scritta come la firma, potevano o potrebbero a loro volta avere un ulteriore significato, almeno per l'autore: essere consci di questo, senza per forza risolvere i vari enigmi, di fatto è già una conquista<sup>13</sup>.

## 2.2. L'elaborazione della lettera all'antica.

Le lettere *antiche* che servirono di ispirazione per l'elaborazione delle lettere *all'antica* facevano mostra di sé in moltissime lapidi, cippi ed elementi architettonici funerari o commemorativi d'epoca romana sopravvissuti al Medioevo e oggi solo in parte conservati all'interno dei vari musei archeologici; in un primo periodo, l'interesse nei loro confronti da parte degli eruditi uomini di lettere fu prettamente lessicale, ma successivamente il loro studio si estese anche alla considerazione del valore iconografico<sup>14</sup> e quindi coinvolse anche gli artisti che quelle lettere dovevano o volevano utilizzare per dare un aspetto *all'antica* alla propria opera. Questi caratteri trovano una base teorica negli alfabeti elaborati dagli studiosi di epigrafia del Quattrocento e del Cinquecento, quali ad esempio Matteo De Pasti e Agostino d'Antonio di Duccio<sup>15</sup>, Felice Feliciano,

---

12 Il termine *grazia* definisce dei piccoli allungamenti alle aste delle lettere. È usato in tipografia, ma nel linguaggio comune è ormai stato esteso anche alle lettere dipinte o scolpite.

13 La testimonianza di una particolare *significazione* di lettere *all'antica* si trova ad esempio descritta nella *Vita* di Benvenuto Cellini dove egli ricorda la posa della lapide che egli progettò per il fratello Francesco; in questa lapide dunque Cellini progetta la forma della scritta con il nome del defunto: «questo nome io l'avevo fatto intagliare di bellissime lettere antiche; le quali avevo fatte fare tutte rotte, salvo la prima e l'ultima lettera. Le quali lettere rotte, io fui domandato per quel che così avevo fatto da quelli litterati, che mi avevano fatto quel bello epigramma. Dissi loro quelle lettere essere rotte, perché quello strumento mirabile del suo corpo era guasto e morto; e quelle due lettere intere, la prima e l'ultima, si erano la prima, memoria di quel gran guadagno di quel presente che ci dava Idio, di questa nostra anima accesa dalla sua divinità; questa non si rompeva mai; quella altra ultima intera si era per la gloriosa fama delle sue valorose virtù. Questo piacque assai e di poi qualcuno altro se n'è servito» (B. Cellini, *Vita*, cit. [1565 c.,m, L], 2009, p. 209).

14 Celebre la raccolta stilata da Felice Feliciano che disegnò molte epigrafi antiche nel suo *Sylloge inscriptionum latinarum veterum* [seconda metà del XIV secolo], la quale fu significativamente dedicata a Mantegna (cfr. G. Fiocco, *Felice Feliciano, amico degli artisti...*, cit., 1926, pp. 189, 190); oggi conservato presso la Biblioteca Manfrediana di Faenza. L'opera e i suoi numerosi disegni, ha sottolineato Paola Tosetti Grandi, è da intendersi «totalmente fedele nelle riproduzioni ai manufatti, accurata e corretta nelle trascrizioni epigrafiche» (cfr. *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano* in Rodolfo Signorini, Viviana Reborato, Sara Tommaccaro -a cura di-, *Andrea Mantegna, L'impronta del genio*, 2010, vol. I, p. 289); è possibile affermare che l'interesse di Feliciano si estendeva anche all'aspetto grafico delle steli; di fatti lui stesso elaborerà un nuovo carattere di lettere *all'antica* proprio a partire da questa documentazione (cfr. *infra*, n. 29).

15 A proposito dell'influenza a Venezia delle lettere di questi autori cfr. *infra*, § V. 4.2.1.

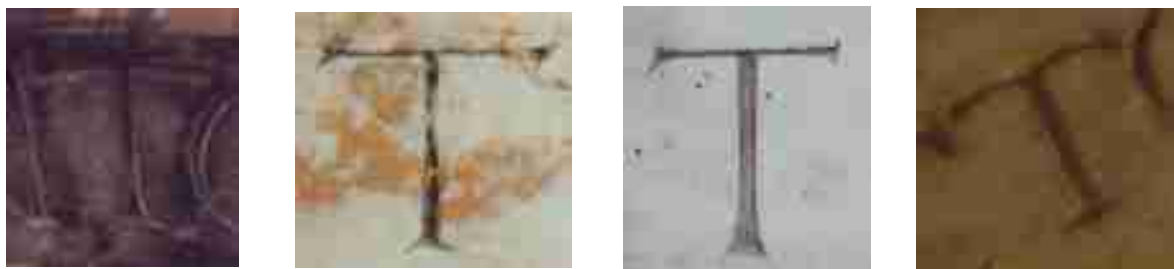
Damiano da Moyle, Luca Pacioli<sup>16</sup>, Gabriele Palatino<sup>17</sup>.

Le lettere *all'antica* furono utilizzate dagli (o fatte utilizzare agli) artisti per formare le iscrizioni (religiose o relative alla committenza) dei nuovi edifici religiosi rinascimentali dove andarono a decorare soprattutto le trabeazioni<sup>18</sup>; nel corso del Cinquecento finirono inoltre con il sostituire anche i tradizionali caratteri gotici sulle lapidi delle sepolture<sup>19</sup>. Ovviamente, con un'intensità sempre maggiore, con una buona longevità, e in alcuni casi, come si è detto<sup>20</sup>, in netto anticipo rispetto agli altri tipi di impiego, esse furono anche usate da pittori, mosaicisti, incisori, scultori ed architetti per comporre delle firme.

Nel Veneto, un ruolo importante nella rivalutazione e nella rielaborazione di queste lettere venne giocata all'interno della scuola padovana di Francesco Squarcione e in particolare ebbe una divulgazione d'eccellenza in Andrea Mantegna<sup>21</sup>; anzi, l'uso sapiente di queste lettere da parte di Mantegna fu tale che, oltre che *antiche*, oggi esse vengono definite anche *mantiniane*<sup>22</sup>.

Una volta che questo alfabeto fu diffusamente acquisito, le differenze tra le lettere antiche originarie e quelle di epoca rinascimentale si manifestano minime, e per lo più, come per i caratteri medievali, esse consistono nell'accentuazione o nell'elaborazione delle *grazie*. Queste stesse grazie a volte distinguono anche i diversi alfabeti utilizzati dagli artisti.

*Le diverse "T" nelle firme di Antonio Rizzo, Pietro e Tullio Lombardo, Alessandro Vittoria.*



Una delle lettere che ad esempio varia in questi dettagli è la "T" dove a mutare sono soprattutto le

16 Cfr. G. Mardersteig, *Leon Battista Alberti...*, cit., 1959, pp. 285-307. a questo proposito cfr. inoltre: M. Meiss, *Toward...*, cit., 1960; D. A. Covi, *Lettering...*, cit., 1963; Ernest Gombrich, *The heritage of Apelles*, 1966.

17 G. Palatino, *Libro...*, cit., 1545.

18 Leon Battista Alberti è senza dubbio stato il promotore di questa tendenza (cfr. il passo del *De Re Aedificatoria* dove si parla di questo tipo di iscrizioni -libro VIII, cap. IV, ed. 2010, pp. 312-314-). Con il Cinquecento essa si diffuse anche a Venezia (si veda la scritta sulla trabeazione della chiesa di *San Michele in Isola* originariamente progettata da Mauro Codussi proprio su modelli albertiani).

19 Cfr. *infra*, § V. 4.1.

20 Cfr. *supra*, 2.1.

21 Non va tuttavia dimenticato che in questo stesso secolo per Padova passano anche artisti come Paolo Uccello, Filippo Lippi e soprattutto Donatello che sono anch'essi tra i protagonisti di questo tipo di rivalutazione e che di queste stesse lettere si servirono per le loro firme.

22 Il sinonimo è stato coniato, come si è già detto (cfr. *supra*, § I. 6) da Millard Meiss e discusso in uno studio sulla rinascita del carattere epigrafico dal titolo *Toward...*, cit., 1960, pp. 97-112; cfr. in particolare p. 109. Per delle recenti considerazioni sull'epigrafia in Mantegna cfr. Stefano Zamponi, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in Davide Bonzato, Alberta De Niccolò Salmazo, Anna Maria Spiazzi -a cura di-, *Andrea Mantegna a Padova 1445-1460*, 2006, pp. 73-79.

appendici dell'asta del suo *patibulum*: queste si possono presentarsi annullate da un allargamento delle terminazioni (ad esempio in Antonio Rizzo<sup>23</sup>), inclinate verso sinistra (ad esempio in Pietro Lombardo, Gentile Bellini<sup>24</sup>), inclinate verso destra (in Carpaccio<sup>25</sup>), asimmetriche con un maggiore allungamento a sinistra dell'appendice di sinistra (in Tullio Lombardo, Andrea Mantegna<sup>26</sup>, Tiziano<sup>27</sup>), direzionate verso il basso in direzioni divergenti (ad esempio in Lotto, Tintoretto, Vittoria<sup>28</sup>).

### 2.3. *Le lettere montanti all'antica e la loro applicazione alle firme.*

Nello studio delle antiche epigrafi che caratterizzò il XV secolo non venne trascurato il fatto che alcune di queste iscrizioni mostravano una variante epigrafica che (lo si accertò più tardi) i romani utilizzarono con una certa frequenza a partire dal II secolo a. C., dove alcune lettere come la “I”, la “T” e (meno frequentemente) la “Y” e la “L”, vedono allungate, oltre le tracce dell'*ordinatio*, le loro aste verticali e per questo vengono definite *montanti*<sup>29</sup>.

I motivi che spinsero a questi allungamenti non sono ancora del tutto chiariti e le ipotesi più correnti giustificano il loro uso per la risoluzione di problemi di spazio, per la correzione di lacune ortografiche, oppure nel tentativo di valorizzare visivamente e/o foneticamente una parola (ed eventualmente la parte del discorso di cui è parte) piuttosto che un'altra<sup>30</sup>.

Numerose “T” ed “I” montanti affollano le varie iscrizioni *all'antica* dipinte, scolpite, elaborate a mosaico o miniate, nate in area veneta durante il Quattrocento<sup>31</sup>, mentre meno diffuso risulta

23 Questa stessa “T” si trova nelle firme di Donatello prima del suo soggiorno padovano.

24 Non sempre comunque. Succede nella *Madonna col Bambino* della National Gallery di Londra (firma: «·OPVS·GENTILIS·BELLINVS·VENETI·EQVITIS·»).

25 Si tratta di un'elaborazione abbastanza originale che compare nelle firme dei cicli *di Sant'Orsola* e *di San Giorgio*, e nella *Presentazione al Tempio* San Giobbe. In altri casi le appendici sono verso il basso, raramente verso sinistra. Un caso peculiare è dato dal telero con *l'Arrivo degli ambasciatori* dove, nella firma «OP·VICTORIS/ CARPATIO/ VENETI#», la prima “T” ha le grazie inclinate verso sinistra, mentre le altre due sono inclinate verso destra.

26 L'analisi di questa caratteristica “T” in Mantegna e sulle sue fonti d'ispirazione classiche è stata compiuta da Paola Isabella Gallerani in *La T di Mantegna, dai modelli epigrafici a un'iscrizione nascosta nella pala per San Zenò*, in «Quaderni di Palazzo Te», n. 9, 2001, pp. 9-21. Sulla possibile citazione di questa lettera da parte di Donatello cfr. in *ivi* p. 11 e in M. Meiss, *Toward... cit.*, 1960, pp. 102, 103. In questi studi le firme dei Lombardo non vengono considerati; torvo comunque che questa “T” fosse di moda, soprattutto nel padovano perché ad esempio caratterizza anche nell'iscrizione del sarcofago di Antonio Orsato (morto nel 1497) posto in una delle nicchie esterne della Basilica del Santo. La “T” con grazie verso sinistra trova corrispondenza, negli alfabeti *all'antica*, in quello legato da Damiano da Moyle ( per questo alfabeto cfr. Mardersteig, *Leon Battista Alberti... cit.*, 1959, pp. 300).

27 Non come regola generale: questa “T” compare per lo più nella prima delle “T” del suo nome e solo in quelle firme dove tale prima lettera è *montante* (cfr. *infra*). In altre firme la “T” è con le appendici verso il basso.

28 È questa la “T” spiegata da Luca Pacioli nel *De Divina...cit.*, 1509.

29 Felice Feliciano ad esempio le disegna nel suo *Sylloge inscriptionum... cit.*. Lo studio più recente (e specifico) sulle lettere *montanti* romane è quello di Cecilia Ricci in *Lettere montanti nelle iscrizioni latine di Roma. Un'indagine campione* (1993). Ricci indica che il fenomeno si manifesta a partire dal II secolo a. C. (pp. 8,9) e spesso caratterizza iscrizioni di bella ed accurata fattura (p. 40).

30 Cfr. *ibidem*, *passim*.

31 Si vedano ad esempio i cippi *all'antica* elaborati da Jacopo Bellini nell'album del Louvre, ai fogli nn. 44, 45 (per un'analisi di questi disegni cfr. Paola Isabella Gallerani, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a*

l'adozione nelle stesse di una “Y” fuori misura<sup>32</sup>. Un discorso a parte forse merita l'uso della “L”, come si è detto piuttosto rara a trovarsi nelle epigrafi antiche scritte in caratteri capitali *classiche*, ma per contro caratteristica del carattere detto a *capitale elegante* (dove eccezionalmente anche la “F” è montante<sup>33</sup>) e soprattutto di quello *onciale* o *semionciale* trasmessi dai codici amanuensi a partire dal IV secolo, il quale fu usatissimo nel Medioevo, e tanto diffuso e assemblato da mantenersi ancora in auge durante i primi anni del Cinquecento. La “L” montante di tali alfabeti (inserita in iscrizioni che per lo più sono a caratteri misti<sup>34</sup>) si ritrova, tanto per fare una manciata di esempi, in alcuni mosaici della *Basilica di San Marco* risalenti al XIII secolo<sup>35</sup>, nelle didascalie della miniatura dell'ultima pagina del *Breviario Grimani* dedicata all'*Assunzione di Maria*<sup>36</sup>, e perfino nel celebre motto “col tempo” de *La vecchia* di Giorgione. Questa “L” montante poi la si nota in alcune date in numeri romani dove indica il numero 50: un esempio si trova nella data incisa nel piedistallo del *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni* eseguito da Alessandro Leopardi<sup>37</sup>.

*Esempi di scritture epigrafiche antiche con lettere “I”, “T” e “Y” montanti.*



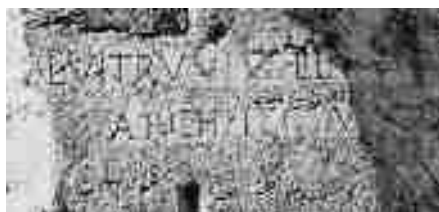
*confronto*, in «Aquileia nostra», anno LXX, 1999, pp. 186-192). Delle “T” montanti compaiono anche in alcune delle steli elaborate delle xilografie dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499, pp. 257, 271) oppure del cartiglio del *Monumento a Federico Cornaro* ai Frari (cfr. Giuseppe Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, 1959, p. 115-120 dove lo si dice opera di Mantegna).

- 32 La “Y” montante caratterizza sempre il nome di Girolamo nel frontespizio della versione quattrocentesca del *Chrocici Canones* di Eusebio, già appartenente alla collezione di Pietro Bembo ed ora custodito alla British Library di Londra (il libro è stato esposto in occasione della mostra *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, febbraio-maggio 2013). Forse ancora più significativa per il discorso sulle firme che si verrà a fare è poi il frontespizio del *Liber de vita Christi ac omnium Romanorum pontificatum* del 1475 circa scritto da Bartolomeo Platina, dove nel proemio si legge il nome dell'umanista in questa forma: «PLATYNAE» (Vat. Lat. 20444).
- 33 Il documento più celebre redatto in questo alfabeto è il cosiddetto *Virgilio Augusteo* (Vat. Lat. 3256). Per un'analisi di questo carattere cfr. M. Zennaro, *Calligrafia...*, cit., 1997, pp. 58-60.
- 34 Ovvero non in puro *onciale*, ma con delle lettere prese qua e là da anche dalla capitale epigrafica classica, oppure con delle elaborazioni originali secondo una tendenza a variare già messa in luce *supra*, 2.1.
- 35 Nella *Cupola dell'Ascensione*, nei cartigli dei profeti Davide e Geremia compaiono delle “L” montanti che evocano l'onciale; le lettere della scritta però si può dire che non siano troppo coerenti e in realtà attingono i loro grafismi ora dall'onciale, ora dalla capitale epigrafica classica.
- 36 Fol. 831 r. La riproduzione anastatica del *Breviario* è in consultazione presso la Biblioteca Marciana.
- 37 Curioso notare che nel disegno che di questo monumento ed iscrizione fece Grevembrooch nel 1754, l'altezza della “L” della data è uniformata alle altre (cfr. *Monumenta veneta*, parte II). Altre date caratterizzate da questa “L” in cui mi sono imbattuto sono un manoscritto del XVI secolo conservato al Museo Correr (ms. cl. III 337) e il coro a tarsie lignee di Bernardo della Cecca conservato al *Bargello* a Firenze.

Le lettere montanti presto si diffusero anche tra le firme degli artisti rinnovando l'attenzione che a loro si voleva rivolta. La loro prima applicazione in area veneta si trova in uno degli episodi delle *Storie di San Giacomo* che Mantegna dipinse nella *Cappella Ovetari* della *Chiesa degli Eremitani* Padova: si tratta dell'iscrizione «L·VITRVVIVS/ CERDO ARC/HITETV5 [sic]»<sup>38</sup>, inclusa da Andrea Mantegna nell'immaginifico arco che si vede nell'affresco, il quale è quindi presentato come opera dell'architetto Vitruvio<sup>39</sup>. L'epigrafe dipinta da Mantegna sfoggia un'evidente “T” montante<sup>40</sup> ed è la citazione di un'iterata ed analoga firma che si trova nel cosiddetto *Arco dei Gavi* a Verona, la quale informa che la sua ideazione è dovuta a «L VITRVVIVS LL CERDO/ ARCHITECTVS»<sup>41</sup>.



Mantegna, *Cappella Ovetari, San Giacomo al martirio, part.*



*Arco dei Gavi, part.*



*Arco dei Gavi, part.*

Le due firme dell'*Arco* veronese sono identiche per contenuto e paragrafatura<sup>42</sup>, ma tra loro si differenziano graficamente per il fatto che, mentre in una lezione ad essere montanti sono la prima “I” del nome ed entrambe le “T” dell'aggettivo «ARCHITECTVS», nella seconda risulta montante solo la “I” del nome «VITRVVIO»<sup>43</sup>. Mantegna ha quindi elaborato la presenza delle lettere

38 La mutazione del termine “architectus” ad “architetus” forse è stata studiata, accettata e copiata da Giovanni Maria Falconetto in quella che lui stesso incide nell'*Arco del Capitanato* a Padova (l'ipotesi è suggerita da Guido Beltramini, *Mantegna e la firma di Vitruvio*, in Sergio Marinelli, Paola Marini -a cura di-, *Mantegna e le arti a Verona 1450-1550*, catalogo della mostra, 2006, p. 145).

39 Beltramini ricorda che durante tutto il Quattrocento questo Vitruvio era creduto lo scrittore del *De Architectura* in persona (*Mantegna e la firma...*, cit., 2006, p. 139).

40 Sempre in questa scritta la “I” di ARCHITETVS appare invece *discendente*, ovvero sovrastata dalla linea orizzontale della “T”.

41 Una firma associata allo stesso Vitruvio (forse questa stessa?) era stata avvistata da Ciriaco d'Ancona sull'*Arena* di Verona (cfr. G. Beltramini, *Mantegna e la firma...*, cit., 2006, p. 139). Più tardi, anche Filarete nel suo *Trattato* riporta che un'iscrizione con il nome di Vitruvio è incisa in un luogo imprecisato dell'*Arena* della città; per tale convinzione tra l'altro egli ipotizza che l'analogo *Colosseo* di Roma, potrebbe essere stato progettato da questo stesso architetto (cfr. *Trattato...*, cit., libro XII [1464 c.], 1972, vol. I., p. 337).

42 Secondo Beltramini il nome di Vitruvio è qui inciso due volte «per poter esser letto agevolmente in entrambe le direzioni di marcia» (*Mantegna e la firma...*, cit., 2006, p. 141).

43 A proposito di questa doppia iscrizione, da tempo è stata sollevata la questione che una delle due firme (quella con il maggior numero di lettere montanti) sarebbe un falso siglato in epoca rinascimentale (per la questione e per delle considerazioni a proposito di questa firma cfr. Giovanna Tosi, *L'Arco dei Gavi*, 1983, pp. 74, 76, 77, 85, 86). La

montanti nella firma che egli riporta nel suo dipinto, proponendone una nuova lezione e quindi trattandola come quella di un altro monumento, ma opera dello stesso artista<sup>44</sup>. Nonostante l'interesse dimostrato da Mantegna per le lettere montanti, egli comunque non sembra averne mai fatto uso per una firma. Un caso emblematico è allora quello di Antonio Della Corna il quale si dichiara suo allievo nella già citata firma della tavola con *San Giuliano che uccide i genitori*<sup>45</sup> nella quale si legge «·HOC Q MANTENAE DIDICI SVB DOGMATE/ CLARI·/ ANTONI CORNE DEXTERA PINXIT/ OPVS·».



Antonio Della Corna, *S. Giuliano uccide i genitori*.



*S. Giuliano..., part.*

In questa lunga scritta compaiono ben cinque lettere montanti, che sono una “L” (nella parola *clari*) e quattro “T”, le quali si trovano nei nomi di Mantegna e Antonio, nel verbo *pinxit* e nella parola *dogmate*. I nomi di maestro e allievo si presentano in questo modo graficamente legati tra di loro, anche perché in maniera analoga fondono la “T” alla “N” che la precede, in un motivo che (non sempre con lettere montanti) si incontra in certe scritture *all'antica* primitive del Basso Medioevo<sup>46</sup> e che spesso caratterizza anche le firme di autori appartenenti a coeve scuole di pittura emiliana,

comparazione tra il contenuto della scritta dell'*Arco* e quella dipinta da Mantegna è stata ragionata da M. Meiss in *Toward..., cit.*, 2006, p. 105.

44 Che l'*Arco* vero e l'arco nell'affresco divergessero era già stato sottolineato da Pietro Selvatico (*Sul merito artistico di Andrea Mantegna*, 1841, p. 17). Si legge in Beltramini che «L'architettura “firmata” [della Cappella Ovetari] non assomiglia all'arco dei Gavi [...] va ricordato però che nel Quattrocento la difficoltà di lettura della struttura era notevole, perché l'arco era inglobato nelle mura della città, aveva i fianchi tamponati ed era sovrastato da una muratura. In questo senso il varco con soffitto a cassettoni con rosette (anche se voltato e non piano) dipinto agli Eremitani non è proprio del tutto alieno dal modello veronese» (*Mantegna e la firma..., cit.*, 2006, pp. 141-143). Una “T” *montante* si ritrova in alcune firme del pittore ed architetto Cola Dell'Amatrice e in particolare emblematica è quella che si legge nel bordo di una cornice della facciata della chiesa di *San Bernardino* all'Aquila, realizzata dall'artista nel 1527: qui la firma è «MDXXVII/ COLA AMA/ TRICIANVS AR/ CHITECTOR/ INSTRV/ XIT», dove la lettera *montante* nella sua qualifica non può non evocare (intenzionalmente, viene da credere) quella analoga dell'*Arco de Gavi*. Altro uso di lettera *montante* fatto da quest'architetto, che fu anche pittore, si trova ad esempio nell'*Assunzione della Vergine tra i santi* della Pinacoteca Vaticana, dove la firma, idealmente incisa nel sarcofago vuoto che in precedenza conteneva il corpo di Maria, è «COLA AMATRICIANVS/ FACIEBAT MDXV».

45 Cfr. *supra*, § II. 1.9.

46 Ancora una volta degli esempi di questo tipo di combinazioni si possono trovare in svariate iscrizioni musive di *San Marco*.



come Lorenzo Costa<sup>47</sup> e Antonio Pirri<sup>48</sup>, o veneta, come Lorenzo Lotto.

Per l'unione della “N” e della “T” in Lotto si veda ad esempio la firma delle *Nozze mistiche di Santa Caterina* (oggi a Monaco, Alte Pinakothek), dove la firma è posta in un luogo che nei prossimi capitoli si scoprirà “classico” per le firme venete del Cinquecento: la ruota del martirio di Santa Caterina<sup>49</sup>.



Lorenzo Lotto, *Nozze mistiche di Santa Caterina*.



*Nozze mistiche...., part.*



Lorenzo Lotto, *S. Girolamo penitente*.



Lorenzo Lotto, *Madonna col Bambino tra i santi Flaviano e Onofrio, part.*



*San Girolamo...., part.*

Altrove Lotto preferì invece isolare la “T” montante: tali firme si trovano nella *Pala Martinengo* di *San Bartolomeo* a Bergamo, e in un *San Girolamo penitente*, oggi a all'Art Museum di Allentown (USA); in quest'ultimo quadro, l'uso della “T” montante tra l'altro richiama esplicitamente la croce dalla lunga asta pregata da Girolamo, il che sfuma il valore d'erudizione epigrafico della firma, a favore dell'associazione di carattere devozionale<sup>50</sup>.

47 Cfr. ad esempio la firma della *Pala di San Petronio* a Bologna (firma: «LAURENTIVS COSTA F·1497»). Altre volte Lorenzo Costa firmò il proprio nome con una “T” montante separata dalla “N”: uno di questi casi è il *Ritratto Bentivoglio* già citato (cfr. *supra*, § II. 1.10.), oppure nella *Pala di San Maggiore* a Bologna (firma:

«LAVRENTIVS·COSTA·FACIEBAT»). In queste firme dove “COSTA” presenta una “T” montante, essa viene sempre combinata con con la successiva lettera “A”.

48 Antonio Pirri fonde una “N” e una “T” non montanti in una firma molto particolare, dipinta sul colletto del vestito di una figura femminile presente ad una *Visitazione*, oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano (cfr. *infra*, § III. 2.1.).

49 Cfr. *infra*, § III. 3.4.1.

50 In questo senso sono interpretabili anche le “T” montanti delle iscrizioni dei mosaici marciari. Vale la pena ricordare a questo proposito un'altra bellissima firma dove una “T” fuori misura assume valenze iconiche precise, così come le altre lettere di cui è composta: si tratta di un'iscrizione antica rinvenuta a Pompei, nella *Casa di Trittolemo*, nella quale si legge «Cresces archiTiictvS»; le lettere hanno tutte degli allungamenti verso il basso in

Ancora in Lorenzo Lotto, una lettera che evoca le lettere “T” montanti delle antiche epigrafi si trova applicata in maniera originale ad una cifra nella *Madonna col Bambino tra i santi Flaviano e Onofrio* della Galleria Borghese a Roma, dove si legge la firma «LAVRENT·LOTVS·M·D·IIÍ», la quale non solo monta la “T” finale delle unità, ma addirittura la accentua.



Antonio e Tullio Lombardo, *S. Giovanni e S. Marco evangelisti*  
-Cappella di S. Girolamo-.



*S. Marco, part.*

Una “T” montante peculiare si trova nella *Cappella di San Girolamo a San Francesco della Vigna*. Qui, i vari rilievi sono opera di di Pietro Lombardo e della sua scuola, mentre le sculture dei quattro evangelisti sono invece associati più puntualmente all'opera di Tullio ed Antonio<sup>51</sup>. Gli evangelisti hanno tra le mani i loro vangeli e il solo Marco mostra le sue pagine al pubblico indicando la scritta «PACEM/ HABETE/ INTER/ VOS»<sup>52</sup>: nessuna firma segna le varie sculture, ma la presenza di questa “T” in evidenza (e praticamente assente nella varie epigrafi scolpite altrove da questa famiglia), potrebbe qui voler evocare il nome di Tullio che così spesso amò legare il proprio nome alle sue opere.

Una “Y” montante fu invece fatta propria da Girolamo Romanino: la si trova nella firma della *Pala di Santa Giustina* del Museo degli Eremitani a Padova<sup>53</sup>, e in quella della *Deposizione dell'Accademia*<sup>54</sup>; in quest'ultima opera, la firma occupa una tavola ansata abbandonata a terra come

---

modo da simulare dei remi, la “S” finale forma la prua e lo scafo di una nave e infine la “T” forma l'albero maestro della stessa imbarcazione evocata. A Pompei le firme erano a quanto sembra di casa tanto che anche coloro che di mestiere facevano lo scriptor, ovvero dipingevano scritte lungo i muri, ad esempio in tempi di elezioni, potevano firmare le proprie opere; documentato in questo senso è il caso di Emilio Celere (cfr. Romolo Augusto Straccioli, *Pompei, vita pubblica di un'antica città*, 1979, p. 92).

51 *In situ* così vengono indicati nelle didascalie.

52 Seguono e precedono questa scritta delle righe che simulano altro testo (in maniera abbastanza sbrigativa, c'è da dire).

53 Firma: «HIERONYMI RVMANI/ DE BRIXIA OPVS·».

54 Firma: «HIERONYMI RV/ MANI BRIXIANI/ OPVS M.D.X MENSE DICEMBRI»

fosse una rovina, forse con l'intento di evocare il *titulus crucis* dell'appena eseguita condanna di Cristo.



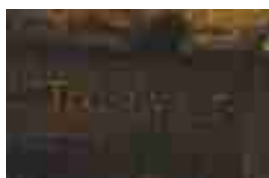
Girolamo Romanino, *Deposizione*.



*Deposizione, part.*

Alcune lettere montanti *antiche* non si trovano nel mezzo di una epigrafe, ma all'inizio, e rappresentano di fatto la preistoria dell'usanza di presentare in questa forma la lettera iniziale di un discorso poi scritto in caratteri minuscoli. Anche tale variante nel Rinascimento veneto servì delle firme e così la si ritrova in Tiziano. A quanto pare Tiziano usò firmarsi in questo modo soprattutto nella seconda metà del Cinquecento: in molte di queste sottoscrizioni la “T” montante ed iniziale di “*TITIANVS*” sovrasta in altezza le altre lettere, dove le “I” hanno la particolarità di essere trattate come lettere minuscole per via dell'aggiunta dei punti d'apice, versimilmente per facilitare la leggibilità e la distinzione dalla “T” di mezzo<sup>55</sup>.

*Esempi di firme con “T” montante in Tiziano.*



*Epigrafe funeraria, II sec. a.C., Aquileia, Museo Archeologico.*

<sup>55</sup> Come si è già detto (cfr. *supra*, § I. 2.4., n. 43), nel *Ritratto di un Gentiluomo* della National Gallery di Londra un tempo si leggeva una forma analoga a queste che però è stata reputata apocrifa dai restauri e quindi eliminata lasciando visibili solo le lettere in acrostico.

Delle lettere montanti in iniziale caratterizzano anche certe firme di Lorenzo Lotto<sup>56</sup> e quelle di Lattanzio da Rimini. Tutte le firme conosciute di quest'ultimo pittore sono marcate da tale iniziale: ad esempio, in una *Madonna col Bambino* derivata da una combinazione di modelli di Giovanni Bellini<sup>57</sup>, la firma in cartellino è «LATATIO AL[V ...P?] 1504»<sup>58</sup>, oppure nella *Madonna col Bambino benedicente* (già parte della collezione dello Schlossmuseum berlinese) dove il nome viene dopo un aggettivo delle cui problematiche si è già avuto modo di discutere: «ALVNNO LATANTIO P»<sup>59</sup>.

Giovanni Bonconsiglio Marescalco usava firmarsi secondo caratteri misti della scrittura *onciale* e *semionciale*, utilizzando un'iniziale di ampia misura di gusto gotico e quindi includendo nelle formule anche la “L” capitale consona a questo alfabeto, la quale, per questa sua natura, monta sulle altre.

*Esempi di firme di Giovanni Bonconsiglio Marescalco.*



*Esempi di firme di Bartolomeo Veneto.*



L'alfabeto *onciale* venne adottato in linea di massima anche da Bartolomeo Veneto. Tra le sue firme tuttavia si distingue quella della *Madonna col Bambino* dell'Accademia Carrara di Bergamo, la quale si presenta in caratteri maiuscoli che sono una combinazione di *capitale elegante* e lettere

56 Una firma in caratteri epigrafici con una “L” montante di esordio è ad esempio nella *Pala di Asolo* (cfr. *supra*, § I. 5.8.)

57 Si vedono ad esempio sullo sfondo degli “alberetti” analoghi a quelli che danno il nome alla celebre *Madonna* dell'Accademia di Venezia.

58 Il dipinto, già nella Collezione Salvadori di Venezia è segnalato negli elenchi di Bernard Berenson (*Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, 1957, vol. I, cat. 445).

59 Cfr. *supra*, § II. 1.9.

all'antica più tradizionali: anche in questo caso, la “L” di «BARTHOLOMEVS» è montante e tale caratteristica emerge soprattutto per il confronto con le due piccole “O” che la affiancano.



Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino*, part.

Una “L” montante compare in alcune firme di Bartolomeo Vivarini ed è particolarmente accentuata in una *Madonna col Bambino*, oggi conservata al Museo Correr di Venezia<sup>60</sup>. Di quest'opera alcuni hanno messo in luce le affinità con la *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini del Philadelphia Museum of Art<sup>61</sup>, la quale ha anch'essa una firma dotata di “L” montante.

Di fatto, su tutti, fu proprio Giovanni Bellini a fare della “L” montante una *firma nella firma*. Tale attenzione, come si è visto, non solo venne ritenuta da alcuni un elemento indispensabile per decretare l'autografia di una firma e di conseguenza, dell'opera che la porta<sup>62</sup>, ma divenne un motivo di scuola che l'allievo di turno utilizzava con più o meno insistenza per rimarcare ulteriormente il proprio legame con il Maestro. Data dunque quest'importanza, alla “L” di Giovanni Bellini deve essere dedicato un capitolo, il successivo<sup>63</sup>, il quale è da intendersi ideale appendice e approfondimento di questo paragrafo.

#### 2.4. *Le nuove lettere minuscole.*

Oltre all'*onciale*, delle nuove tipologie di caratteri minuscoli si diffondono a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento, ovvero con l'arrivo in città di Antonello da Messina; forse è addirittura possibile identificare in lui il promotore in laguna di questo modo di firmare.

Le firme formate da queste lettere vengono per lo più sottoscritte nel luogo che più piacque ad Antonello e in effetti consono a questo tipo di scrittura simulata: il cartellino. Evidentemente si pensò che, se questi piccoli fogli di carta fossero veramente incollati da qualcuno su di una balaustra o abbandonati su di una scena, sarebbe infatti stato più naturale trovarvi una scritta di carattere quotidiano e occasionale piuttosto che un'austera firma in caratteri epigrafici. I grandi

60 Una più bassa “L” montante apparentemente compariva nel dipinto distrutto di *San Giorgio che uccide il drago* (cfr. *infra*, § III. 1.3.2.). Una “L” montante si trova poi nella firma del *Polittico di Arbe* ora a Boston, ma neanche quest'opera ho potuto vedere di persona.

61 Cfr. Giovanni Mariacher -a cura di- *Il Museo Correr di Venezia, dipinti dal XIV al XVI secolo*, 1957, p. 235.

62 Cfr. *supra*, § I. 5.8.

63 Cfr. *infra*, § II. 3.

maestri della pittura veneziana che operarono tra il Quattro e il Cinquecento tuttavia non accolsero molto favorevolmente questa pratica e anche a secolo inoltrato continuarono a prediligervi la scrittura secondo il carattere epigrafico capitale: il carattere minuscolo, vi fu chi non la usò mai, come ad esempio Gentile Bellini o Lazzaro Bastiani; e si è visto che proprio la sua rarità nell'opera di Giovanni Bellini ha suscitato in alcuni dei dubbi sull'autografia del dipinto così firmato<sup>64</sup>.

Le firme in caratteri minuscoli rientrano nei (o sono ispirati dai) caratteri oggi definiti come *minuscola carolina*, *lettera antiqua*, *antiqua umanistica lineare*, *corsiva* (detta anche *italica*) o *cancelleresca*<sup>65</sup>. Il pittore di scuola veneziana non si serve di questi generi nella loro forma pura e piuttosto importa delle varianti che all'occasione, o come marca personale, mescolano i vari *lettering*: Antonello da Messina ad esempio mostra di essere più legato alle forme dell'*antiqua*, le quali si manifestano soprattutto nell'uso delle “s” interne al suo toponimico; esse assomigliano molto a delle “f” che si sviluppano o verso il basso o preferibilmente verso l'alto. Queste lettere si distinguono dalle “s” che invece si trovano a conclusione della parola (che invece sono ancora di gusto gotico), secondo una pratica comunque comune anche nella *corsiva cancelleresca*.

*Esempi di firme di Antonello da Messina.*



Nell'opera di Antonello sembra fare eccezione a questo dettame la firma del solo *Ritratto di Giovane* della Gemäldegalerie di Berlino dove infatti tutte le “s” sono dipinte in simil gotico<sup>66</sup>.



*Antonello da Messina, Ritratto di giovane, part.*



*Antonello da Messina, Ecce Homo, part.*

Sempre in Antonello, una sfumatura particolare della scrittura minuscola si trova poi nell'*Ecce Homo* della Galleria Nazionale di Genova: il “me” della formula *me pinxit* si presenta con una lettera maiuscola che ha indotto ad interpretare il pronome personale come un esplicito riferimento

64 Cfr. *supra*, § I. 5.8.

65 Cfr. M. Zennaro, *Calligrafia...*, cit., 1997, *passim*.

66 Le eccezioni di questo dipinto tra l'altro non si limitano a tale dettaglio, essendo questo l'unico ritratto che egli ambientò all'aperto

al fatto che sia, non il quadro, ma il soggetto stesso, il Cristo, a parlare per mezzo della firma<sup>67</sup>. La “M” di questo pronome è comunque particolare perché tagliata da un tratto orizzontale che evoca una “A” in essa inglobata; una “A” che tra l'altro assomiglia alla maiuscola del nome del pittore, qui tra l'altro (e forse non casualmente) dipinta in un modo che non si trova nelle sue altre firme conosciute, dove infatti la “A” di *Antonellus* è sempre tondeggiante.

A differenza di Antonello, Giovanni Bellini elaborò invece le proprie firme in caratteri minuscoli secondo un gusto più vicino al carattere *italico*<sup>68</sup>, nonostante anche questo Maestro abbia optato comunque per delle varianti da firma a firma<sup>69</sup>.

La combinazione in una formula di firma di lettere corsive con caratteri capitali è rara; uno dei pochi ad adottarla, e in più occasioni, è Paris Bordon: ad esempio nella già citata firma del telero con *La consegna dell'Anello*<sup>70</sup>, oppure nella *Pala* della Pinacoteca Provinciale di Bari<sup>71</sup>.

## 2.5. Il colore.

Infine poche note sul colore della firma, che è quasi sempre un anonimo nerastro, o blu, ma solo nel caso della produzione ceramica<sup>72</sup>, o bianco, ma solo nella dipintura di certi vetri<sup>73</sup>. Nei quadri, nera è la firma più consueta a meno che lo sfondo nel quale l'artista decide di immettere il proprio nome non sia a sua volta di colore scuro e allora si opta per una tonalità chiara. Il colore dello sfondo ovviamente determina anche quello della firma dipinta nel caso questa venga simulata come scolpita su quella superficie. Come si vedrà nei capitoli dedicati, il colore nero è diffuso anche nelle firme incise in scultura, dove qui è dato dal riempimento dei solchi con la pasta del niello; tuttavia, in questa arte, non mancano lettere che invece sono rimaste definite solo dal taglio.

In pittura, esistono<sup>74</sup> o sono documentati, dei casi di firme siglate in colore oro (diffuse anche nella miniatura<sup>75</sup>), come ad esempio quella di Stefano Veronese ricordata da Vasari<sup>76</sup> o quella di Gentile Bellini ricordata da Ridolfi<sup>77</sup>: sono firme che, come sottolineano questi biografi, denotano un certo

---

67 Fiorella Sricchia Santoro, *Il tema dell'Ecce Homo nel percorso di Antonello*, in Farida Simonetti (a cura di), *Ecce Homo. Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto*, 2000, pp. 11, 12.

68 Per delle considerazioni in merito cfr. D. Pincus, *Giovanni Bellini's Humanist...*, cit., 2008, *passim*.

69 Le firme siglate da Giovanni Bellini in questo modo sono un numero piuttosto ridotto e pertanto vengono prese come un'agile esempio per un'indagine più nel dettaglio di cui si troverà resoconto nella sezione nell'*Appendice* n. 2.

70 Cfr. *supra*, § I. 5.5.

71 Firma: «O. PARIS Bordonus in Venetiis».

72 Cfr. *infra*, § VI. 4.2.

73 Cfr. *infra*, § VI. 4.1.

74 Cfr. ad esempio la firma del *Trittico dei Frari* di Giovanni Bellini (cfr. *infra*, § IV. 2.4.) o quella di Andrea Previtali nella *Madonna tra i santi Sebastiano e Vincenzo Ferrer* dell'Accademia Carrara (cfr. *infra*, § II. 4.3.).

75 Cfr. *infra*, § VI. 4.1.

76 Cfr. *supra*, § I. 2.5. Ancora in ambito veronese, firma in oro la sua *Madonna dell'ombrello* (oggi nel museo di Castelvecchio), Girolamo Dai Libri (firma: «[...] / HIERONYMVS · ALIBRIS · VERONESIS · PIXIT · MDXXX»).

77 Cfr. *supra* § I. 2.6.

prestigio, il quale risulta apprezzato fino alla metà del Cinquecento, per poi cadere in disuso per via del fatto che, anche autori modesti ne fecero un uso non meritato, come ad esempio evocato da una già citata critica di Marco Boschini espressa nella *Carta*<sup>78</sup>.

Altre firme sono significativamente siglate in colore rosso: ad esempio, in quella dipinta da Lorenzo Veneziano nel *San Pietro* e nel *San Marco* (oggi alle Gallerie dell'Accademia e originariamente parte di un *Trittico* che comprendeva una *Resurrezione*, oggi invece conservata presso il Museo Civico di Milano<sup>79</sup>), il colore rosso è stato evidentemente scelto per via della sua complementarità al verde dello sfondo.

Con un altro senso il rosso è invece stato scelto da Tiziano per la firma di un *Cristo portacroce* oggi al Prado: l'uso di questo colore permette alla firma, non solo di mimetizzarsi tra le venature del legno (secondo modalità di oscuramento piuttosto tipiche per quest'autore<sup>80</sup>), ma anche di anticipare i rigoli di sangue che di lì a poco il Crocifisso vi farà scorrere<sup>81</sup>.

---

78 Cfr. *supra*, § I. 3.2.

79 Per questa firma cfr. *infra*, § IV. 1.2.

80 Cfr. *infra*, § III. 3.9.

81 Per i valori di questa firma e simili cfr. *infra*, § III. 3.4.1.



## II. 3. La “segnatura speciale” di Giovanni Bellini.

### 3.1. *Le ricerche epigrafiche insite nella firma di Giovanni Bellini.*

Giovanni Bellini si sa, venne spesso elogiato anche dai propri contemporanei. Il letterato trevigiano Girolamo Bologni ad esempio gli dedicò due epigrammi, uno dei quali risulta particolarmente significativo in questa sede perché evoca l'abitudine che il pittore aveva di firmare i propri quadri:

Picturae Belline tuae subscribis; at hoc est nempe super vacuum: noscitur esse tua.

Siquis Parrhasius, siquis gnari esset Apelles ambiguus merito te simularet honos.<sup>1</sup>

In questi versi Bologni rimprovera amichevolmente a Bellini la superflua abitudine alla sottoscrizione delle proprie opere; nello stesso verso egli elogia anche il Maestro facendogli notare che la sua identità come autore di pitture è comunque garantita dall'indiscutibile e irripetibile qualità dell'esecuzione. Questa di Bologni si presenta dunque come una tipica e limitata considerazione della firma quale via per il legame tra il pittore e il suo prodotto, cieca quindi, di fronte al valore della firma come icona, ovvero come oggetto non solo da leggere, ma a anche da vedere<sup>2</sup>. Pur con questi limiti, l'epigramma mette comunque in luce il fatto che Giovanni Bellini firmò la maggior parte delle proprie opere e che tale pratica fosse ben nota ai (e notata dai) suoi contemporanei.

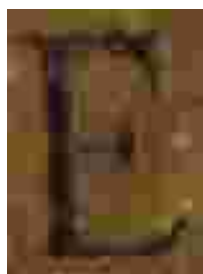


*Giovanni Bellini, Ritratto del Doge L. Loredan, part.*

Con poche eccezioni<sup>3</sup>, le firme che Giovanni Bellini dipinse nei propri quadri sono formate da caratteri epigrafici *all'antica*. Queste lettere presentano delle grazie caratteristiche (e bene o male

- 
- 1 Cfr. Gianni Carlo Sciolla, *Due epigrammi inediti di Girolamo Bologni da Treviso per Giovanni Bellini*, in «Arte Veneta», n. 44, 1993, pp. 62-64. La traduzione proposta da Sciolla è «Firmi o Bellini, le tue pitture: e questo non è inutile: sono conosciute come tue. Se Parrasio e Apelle non fossero conosciuti, un onore incerto ti renderebbe, e giustamente, simile». Mi permetto di proporre una nuova traduzione (dove, quella del secondo verso, è basata sul senso della frase più che sulla puntualità letterale della traduzione): «Firmi, o Bellini, la tua pittura [a meno che l'epigramma non si riferisse ad un dipinto nello specifico, benché singolare, “picturae” potrebbe comunque o anche indicare più dipinti, insomma *l'opera omnia*]; ma ciò è evidentemente inutile: si sa che è tua. Vedi, se tu fossi sconosciuto, allora lo stesso si dovrebbe dire anche di Apelle e di Parrasio”.
  - 2 Come si è visto, tale considerazione è presente nella maggior parte dei testi di critica analizzati nel capitolo dedicato all'analisi dei testi (cfr. *supra*, § I.) alla quale dunque si rimanda per un eventuale confronto.
  - 3 Cfr. a questo proposito le eccezioni riunite e analizzate nell'*Appendice n. 2*.

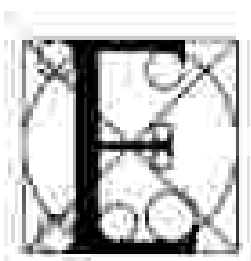
sempre iterate) che le portano vicine per certi versi ora all'uno, ora all'altro degli alfabeti codificati del Quattrocento, e a volte anche ad una forma d'espressione emancipata da questi. Ad esempio, il modo in cui Bellini dipinse la maggior parte delle sue "E" è molto simile a quello suggerito da Damiano da Moyle, mentre la "B" o la "N" sembrano invece avvicinarsi a quelle dettate da Luca Pacioli<sup>4</sup>. Particolare è poi l'aspetto della "T" presente ad esempio nella formula firma del *Frammento di una Pala con il Redentore* delle Gallerie dell'Accademia, dove le grazie del *patibulum* si presentano asimmetriche: quella di sinistra si allunga e scende verso il basso, mentre quella di destra punta nella direzione opposta; questa grafia di "T" asimmetrica non compare negli alfabeti di Damiano da Moyle e di Luca Pacioli e nemmeno in quelli di Felice Feliciano o di Leon Battista Alberti; essa però si ritrova invece in certe epigrafi padovane e, (probabilmente) di conseguenza, nella *littera mantiniana* e nelle firme di Tullio Lombardo.



Giovanni Bellini,  
*Pietà...*, part.



"E" di Damiano da  
Moyle.



"E" di Luca Pacioli



Giovanni Bellini,  
*Frammento...*, part.

Come si è già avuto modo di anticipare, un numero considerevole di firme è stato caratterizzato da Bellini con l'inserimento di una "L" montante<sup>5</sup>. Impossibile oggi stabilire dove egli abbia per la prima volta introdotto questo motivo, anche se uno dei primi esempi è possibile fissarlo nell'elaborata formula di firma della *Pietà di Brera*<sup>6</sup>, di norma datata intorno agli anni '60 del Quattrocento: oltre alla "L", montante è anche la seconda "T" della parola "POTERAT".



Giovanni Bellini, *Pietà di Brera*, part.

Giovanni Morelli, come si è detto, ritenne una via di autenticazione dell'autografia delle opere del

4 Per questi alfabeti cfr. G. Mardersteig, *Leon Battista Alberti...*, cit., 1959, pp. 300, 301.

5 Sono 36 firme autografe (una delle quali, quella della *Madonna col Bambino* di Brera ha montante non la seconda, ma la prima "L"), più 5 firme in opere di scuola. Per un elenco di queste firme si veda l'*Appendice* n. 3 nella quale viene proposto il catalogo inedito di questa tipologia di firme.

6 Per questa formula cfr. *supra*, § II. 1.8.

Maestro, il fatto che nelle sue firme «l'una delle due L è sempre fatta più alta dell'altra»<sup>7</sup>. Questo *metodo* venne abbracciato da altri storici quali ad esempio Roger Fry<sup>8</sup>, il quale nel 1925 se ne servì come “leva di Archimede” per l'attribuzione definitiva (ed in seguito pacificamente accolta per altre vie<sup>9</sup>) della *Madonna con il Bambino* di Castle Ashby<sup>10</sup>.



Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino* (C. Ashby), part.



Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino e cherubini*, part.

Nel 1929 la lettera montante delle firme di Bellini venne definita la «segnatura speciale» del pittore da parte di Pietro Paoletti in un libro dedicato a *La Scuola Grande di San Marco*<sup>11</sup>. Fissandola come caratteristica propria e sola di Giovanni Bellini egli allora tentò di spiegare con le seguenti parole il problema della sua presenza in un'unica firma tra le opere conosciute del padre Jacopo, la *Madonna col Bambino e cherubini* delle Gallerie dell'Accademia:

[la parte iconica di] Quella tavola non ha però firma alcuna, ma al basso della vecchia cornice è steso un cartellino con la scritta: OPVS. JACOBI. BELLINI. VENETI. segnatura speciale di Giovanni Bellini, che nell'indicare il suo cognome faceva la seconda L più alta della prima; cartellino forse là steso più tardi, quando quell'ancoretta, ereditata da Giambellino, passava a Padova; cosa che altresì spiegherebbe perché vi fosse aggiunta l'indicazione VENETI, altrimenti superflua ad un artista ben noto a Venezia, come doveva essere Jacopo Bellini.<sup>12</sup>

Paoletti riprende qui un dubbio già da lui suggerito nella scheda del dipinto pubblicata all'interno del catalogo delle Gallerie del 1903, dove di questa firma egli disse che «ricorda la calligrafia del figlio Giovanni»<sup>13</sup>. Dei dubbi sull'autenticità della firma erano stati sollevati poco prima anche da Pompeo Molmenti secondo il quale «la scritta è certamente falsificata»; di ciò egli sembra convinto in realtà, non tanto per l'anomalia grafica della firma, ma per il fatto che «il dipinto non pare di

7 Cfr. *supra*, § I. 5.8

8 *Ib.*

9 Per il dibattito intorno a questo dipinto e alla sua autografia cfr. la scheda di Peter Humfrey in M. Lucco, G. C. F. Villa (a cura di), *Giovanni Bellini*, cit., 2008, cat. 40, p. 264.

10 Roger Fry, *Giovanni Bellini's Madonna and Child*, in «Burlington Magazine», 47, agosto 1925, p. 64.

11 P. Paoletti, *La Scuola grande di San Marco*, 1929.

12 *Ivi*, p. 74.

13 *Catalogo...*, cit., 1903, p. 169.

[Jacopo] Bellini»<sup>14</sup>. Il primo ad aver trovato singolare la firma della *Madonna col Bambino e cherubini*, comunque apparentemente scoperta solo in seguito ad un fortuito restauro del 1829<sup>15</sup>, fu Antonio della Rovere, nel 1887: anch'egli la ritenne apocrifa e tentò di giustificarla ipotizzando che fosse stata aggiunta al quadro di Jacopo da un anonimo restauratore che aveva notato questa «caratteristica del secondo L [nelle firme di Giovanni Bellini] prima del signor Senatore» Giovanni Morelli<sup>16</sup>. L'ipotesi più semplice resta comunque che questa “L” montante in firma sia un'originale (e originaria) invenzione di Jacopo poi fatta propria da Giovanni. La firma di Jacopo in questa tavola potrebbe quindi essere anch'essa inclusa tra tutti quegli elementi rilevati in quest'opera da Crowe e Cavalcaselle i quali furono fonti d'ispirazione per «the clever and the accomplished Giovanni»<sup>17</sup>.

Nello stesso 1929 nel quale la “L” belliniana veniva definita “speciale” da Paoletti, la teoria di Morelli venne vanificata da Georg Gronau che la canzonò come «der seltsamen Marotten des “compianto Senatore”»<sup>18</sup>: per evidenziare la poca sostanza del messaggio di autenticità caricato dalla “L” nel dipinto, Gronau faceva semplicemente notare che numerose firme presenti in opere indubbe di Bellini ne erano prive, e che era ridicolo pensare (come faceva appunto Morelli) che in casi come questi, l'abbassamento dell'asta fuori misura fosse colpa di un poco scrupoloso restauratore che ne ignorava l'intrinseco messaggio di firma<sup>19</sup>.



Giovanni Bellini (e aiuti? Vittore Belliano?), *Madonna col Bambino*.



*Madonna...*, part.

Gronau poneva poi l'accento sulla *Madonna col Bambino* di Brera, la cui firma presenta una

14 *I Bellini*, in *Studi e Ricerche di Storia dell'Arte*, 1892, p. 122, n. 1.

15 Per le vicende del quadro cfr. S. M. Marconi, *Gallerie...XV e XVI*, cit., 1955, cat. 23, p. 26.

16 *Dell'importanza...*, cit., 1887, pp. 316-318.

17 J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *History...*, cit., 1871, vol. I, p. 109.

18 Ovvero “lo strano capriccio/fissazione di Morelli” (G. Gronau, *Die signature...*, cit., 1929, p. 221). Cfr. *supra*, § I. 6.

19 Cfr. *supra*, § I. 5.8.

singolare variante: la “L” montante nella doppia non è più la seconda, ma la prima. Lo storico trovava che la presenza di questa alternativa lezione appariva inconsistente per ritenere l'opera in questione un falso (o un dipinto di scuola), trascurando tuttavia il fatto che Morelli non si era affatto pronunciato sull'esatta posizione della “L” montante nella coppia.

Morelli riteneva che la “L” di Bellini fosse talmente importante che, come si ricorderà, egli la fece riprodurre tipograficamente nel suo studio<sup>20</sup>. Di tale attenzione si fece carico anche Pietro Paoletti nella compilazione del Catalogo delle Gallerie dell'Accademia del 1903 dove egli la segnala nella trascrizione delle firme della *Madonna in trono col Bambino (Madonna della Milizia di mare)*; dell'*Allegoria dell'Invidia*; e infine della *Madonna col Bambino tra i santi Paolo e Giorgio*<sup>21</sup>.

*Le firme con “L” montante riportate nel catalogo di Pietro Paoletti.*



A partire dal 1949 alcuni cataloghi ragionati di opere di Giovanni Bellini cominciarono ad estendere sistematicamente questa trascrizione a tutto un elenco di opere: ciò succede nel catalogo della mostra su Giovanni Bellini tenutasi a Palazzo Ducale e curato da Rodolfo Pallucchini<sup>22</sup> e nella monografia curata da Luitpold Dussler<sup>23</sup>. Nel 1963, anche il volume curato da Stefano Bottari se ne farà vanto<sup>24</sup>. Tra l'uno e l'altro libro, le segnalazioni delle firme con “L” montante non sempre coincidono, e a volte capita che alcune firme con lettera allungata siano invece riportate in forma *standard*<sup>25</sup>, oppure ancora succede che venga segnalata una firma con lettera montante dove invece nella firma originale non ve n'è traccia<sup>26</sup>.

Al libro di Dussler spetta il merito di essere l'unico a segnalare in maniera corretta (ed onesta)

20 Cfr. *supra*, § I. 5.8.

21 *Catalogo...*, *cit.*, 1903, pp. 172, 173, 178. Inspiegabilmente, Paoletti trascrive senza alcuna “L” montante le firme del *Frammento di una Pala con il Redentore*, e della *Pala di San Giobbe*.

22 *Giovanni Bellini*, 1949. Le firme montanti vengono segnalate da Pallucchini anche in *Giovanni Bellini*, 1962.

23 *Giovanni Bellini*, 1949. Una di queste firme è addirittura finita in copertina a testimonianza dell'importanza data dallo storico a questo particolare.

24 *Tutta la pittura di Giovanni Bellini*, 1963. Solo delle firme con “L” montante si trovano disegnate anche nei cataloghi di Hillier H. Caplan (*The Classified Dictionary...*, *cit.*, 1980, p. 20, due firme citate senza dare modo di sapere da quale dipinto siano tratte: «IOANNES BELLINVS», «IOANNES BELLINVS P.») e di R. Jackson (*The Concise Dictionary...*, *cit.*, 1982, p. 28; di nuovo due sono le firme disegnate: la prima è ancora «IOANNES BELLINVS» -molto simile a quella di Caplan-; la seconda è quella, stavolta riconoscibile, della *Madonna di Brera*.

25 Due esempi tra i tanti: 1-la firma con “L” montante presente nella *Pala di San Giobbe* non è segnalata da Dussler, né da Bottari, ma solo da Pallucchini (nel 1949 e non nel 1963); 2- la firma con “L” montante de *La Pietà* di Brera non è segnalata né da Dussler, né da Bottari, e da Pallucchini solo nel 1963.

26 Dussler trascrive con “L” montante anche la firma della *Pala di San Zaccaria* (*Giovanni...*, *cit.*, 1949, cat. 96, p. 95), ma questa segnalazione non corrisponde al vero.

l'anomala variante della *Madonna col Bambino* di Brera<sup>27</sup>: nei libri di Pallucchini<sup>28</sup> e di Bottari<sup>29</sup> infatti, la “L” montante trascritta nei dati è inspiegabilmente uniformata alle altre e quindi compare, come sempre, in seconda posizione nella doppia<sup>30</sup>. Anche il catalogo della recente mostra su Giovanni Bellini fatta a Roma nel 2008/2009 porta nel cappello con i dati delle opere descritte le segnalazioni delle “L” montanti; tuttavia, mentre quelle degli altri quadri sono trascritte in maniera corretta, nella scheda dedicata alla *Madonna di Brera* c'è ancora un errore filologico, ma di diversa natura rispetto ai suoi predecessori perché stavolta nessuna delle “L” è segnalata montante<sup>31</sup>.

*La trascrizione della firma della Madonna col Bambino di Brera nei cataloghi di Bottari, Dussler, Pallucchini (1963).*



I legami della firma con lettera montante di Giovanni Bellini con le antiche forme di scrittura, *epigrafica, capitale classica ed onciale*, sono evidenti<sup>32</sup>; esse non possono tuttavia dirsi del tutto fedeli perché Bellini contravvenne alla silenziosa norma che in questi alfabeti stabilisce che non vi siano differenze tra le “L” e che, quando si decide di montarne una, è d'uso alzare le aste anche delle altre.

### 3.2. La “L” montante nei dipinti di scuola “firmati” «IOANNES BELLINVS» .

Come si è già avuto modo di sottolineare, il nome di Giovanni Bellini nelle forme della sua firma non è esclusivamente presente nei soli dipinti autografi, ma spesso venne aggiunto anche alle opere di scuola<sup>33</sup>. C'è da credere che queste iscrizioni fossero tenute in gran conto e che avessero il

27 Ivi, cat. 107, p. 95. Onesta, come si è detto (*supra*, n. 24) è anche la trascrizione grafica di questa firma fatta da Radway Jackson nel 1980: qui essa compare chiusa in un quadrato ad evocazione del luogo dove nel dipinto si trova (*The Concise Dictionary...*, cit., 1982, p. 28). Jackson ha evidentemente scelto di citare questa firma a sostegno dell'idea che le firme di Giovanni Bellini non sempre presentano la “L” montante nella stessa posizione.

28 R. Pallucchini, *Giovanni...*, cit., 1949, cat. 120, p. 198; R. Pallucchini, *Giovanni...*, cit., 1963, cat. 214, p. 161.

29 S. Bottari, *Tutta...*, cit., 1963, vol. II, cat. 136, p. 35.

30 La prima menzione del quadro risale al 1812, quando venne pubblicato sotto il nome di Giovanni Bellini nel catalogo delle collezioni del museo milanese di Brera, quando ancora si trovavano sotto l'impero napoleonico (cfr. Michele Bisi -incisioni-, Robustiano Gironi -commento-, *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*, 1812, Vol. I, scheda XLIX). Nella riproduzione in incisione della firma Bisi apportava già delle modifiche dandola come «IOANNIS/ Bellinus/ MDX»: la desinenza del nome è mutata e le “N” del cognome del pittore si presentano invertite, probabilmente per un errore nell'incisione della matrice; inoltre il nome «BELLINVS» (esclusa l'iniziale) è riportato nel carattere *italico corsivo* costituendo il prototipo di tutte le future varianti filologiche e censure dell'anomalia della “L” montante presente in quest'opera.

31 M. Lucco, G. C. F. Villa (a cura di), *Giovanni...*, cit., 2008, cat. 59, p. 312 (scheda a cura di P. Humfrey).

32 Si trovano già suggerite in da D. Pincus in *Giovanni Bellini...*, cit., 2008, p. 92.

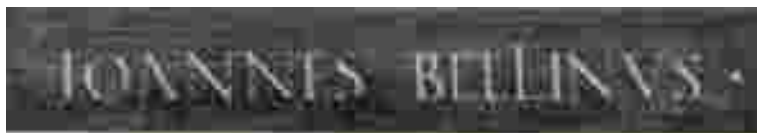
33 Cfr. *supra*, *Seconda Introduzione* 2,3; § I. 2.4.

compito di accrescere il prestigio del dipinto che le conteneva; c'è quindi chi le ha definite, piuttosto che firme, dei pratici (e freddi) “contrassegni commerciali”<sup>34</sup>. Questa tendenza tutta veneziana è documentata nello stesso Cinquecento da Giorgio Vasari con il racconto della copia del *Cristo morto* della chiesa di San Francesco della Vigna, il quale («credono alcuni») fu eseguito da Girolamo Mocetto nonostante la presenza del nome dipinto del Maestro lo riconducesse invece a Bellini in persona<sup>35</sup>.

Numerosi dipinti di scuola belliniana prendono le mosse da dei prototipi del Maestro; in alcuni casi questi sono andati irrimediabilmente perduti come disgraziatamente è successo alle matrici delle varie “circoncisioni” e “presentazioni al tempio” poi prodotte in serie dalla scuola di pittura veneziana tra la fine del quattrocento e l'inizio del Cinquecento<sup>36</sup>. Come si è già avuto modo di anticipare<sup>37</sup>, è molto probabile che la “firma” che spesso compare in questi dipinti tratti, non venisse deliberatamente aggiunta dall'allievo, ma bensì copiata anch'essa alla stregua di qualsiasi altro dettaglio iconografico presente in scena nel modello: in questo modo l'opera derivata assume il valore di copia dell'opera dipinta da Giovanni Bellini e non tanto del soggetto di cui essa è portatrice. Occasionalmente queste firme “apocrife” poi si presentano nella variante “speciale” tipica del Maestro: esse manifestano con insistenza che il nome di Giovanni Bellini non si limitava ad essere quindi evocato per il solo contenuto, ma anche per la specifica e distintiva forma grafica.



Lattanzio da Rimini?, *Ritratto di giovane*.



*Ritratto di giovane, part.*

Un'elegante firma con “L” montante compare nel *Ritratto di giovane* della Walker Art Gallery di

34 Augusto Gentili avvisa che il nome di Giovanni Bellini sta «notoriamente su accertati capolavori autografi come su trascrizioni di varia paternità e vario livello» e quindi che la firma, in questi dipinti, deve essere più che altro letta come un «contrassegno commerciale del prodotto» (*Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione*, in «Venezia Cinquecento», I/2, 1991, p. 29).

35 Cfr. *supra*, § I. 2.4.

36 Un elenco di tutte queste opere nel numero di 34 si trova in F. Heinemann, *Bellini...*, *cit.*, 1960, vol. I, scheda n. 45, pp. 42,43. Oltre alle palesi copie, altri cinque dipinti sempre qui elencati avrebbero delle composizioni elaborate a partire da quella della *Circoncisione* (cfr. in *id.*, pp. 42, 44).

37 Cfr. *supra*, *Seconda Introduzione*, 2.

Liverpool, dove il soggetto è posto di tre quarti e ha lo sguardo rivolto verso sinistra alla maniera di tanti ritratti eseguiti da Bellini. La bassa qualità della sua pittura lo hanno tuttavia portato ad essere escluso dai tutti i più autorevoli cataloghi del Maestro, ed è quindi da ritenersi un “anonimo” prodotto di scuola.

Un'altra firma con lettera montante si trova nel *Battesimo di Cristo con Sebastiano Michiel* oggi conservato (male<sup>38</sup>) nella *Chiesa di San Giovanni di Malta* a Venezia, il quale è un derivato (secondo alcuni con larghi interventi di Vittore Belliniano<sup>39</sup>) del dipinto autografo di Bellini della *Chiesa di Santa Corona* a Vicenza. Il dipinto di Vicenza è segnato «·IOANNIS/ BELLINVS·», ed è privo di lettera montante, mentre in quello di Venezia, pur contenendo una firma in una posizione e su di un supporto iconico analogo, presenta una variante in «IOANNES./ BELLINVS ·P», dove la seconda “L” del cognome del pittore è montante.



Francesco Bissolo?, *Presentazione al Tempio*.



*Presentazione al Tempio, part.*

La “L” dalla lunga asta compare ancora in due *Madonna col Bambino*<sup>40</sup> di scuola e nella firma di una delle variati della *Presentazione al Tempio*, oggi parte della collezione Sammlung Borchardt di New York.

### 3.3. *Il caso della Circoncisione di Marco Belli.*

Tra i numerosi allievi e seguaci di Giovanni Bellini è stato detto che Marco Belli «fu uno dei più fedeli, se non dei più felici discepoli del grande Giovanni Bellini fin verso la fine del primo

38 La chiesa è aperta al pubblico solo su (insistente) richiesta ed è vittima di infiltrazioni d'acqua e di una manutenzione alquanto fatiscente. C'è da dire che il dipinto si presenta già di per sé in cattivo stato.

39 Cfr. la scheda dedicata all'opera in Rona Goffen, Giovanna Nepi Scirè (a cura di), *Il colore ritrovato*, 2000, cat. 36, p. 163.

40 Per queste e le altre opere citate nel paragrafo si rimanda all'*Appendice* n. 3.



decennio del Cinquecento»<sup>41</sup>, e ciò, nonostante le sue opere lo dipingano «incapace di comprendere l'ultimo Bellini e Giorgione»<sup>42</sup>

Il legame di Belli con Giovanni Bellini è rivelato per via stilistica e per i soggetti trattati, ma anche per le dichiarazioni di discepolo contenute in due delle tre firme conosciute dell'artista<sup>43</sup>, una delle quali è quella della *Circoncisione* dell'Accademia dei Concordi a Rovigo, tratta dal prototipo perduto ed eseguito da Maestro verso la fine del Quattrocento<sup>44</sup>. Nella firma che Marco Belli immette nella propria versione della *Circoncisione*, ad essere montanti sono sia la seconda “L” di «BELLINI» che quella di «BELLI», in un'operazione che sottolinea, non solo la “segnatura speciale” del Maestro, ma anche la sua appropriazione da parte dell'allievo che orgogliosamente la ingloba nel proprio nome.



Marco Belli, *Circoncisione*.



*Circoncisione, part.*

Con questa operazione Belli ribadisce, oltre che per via verbale, anche per via iconografica il legame con Giovanni Bellini, la formazione presso la sua scuola, e la dipendenza e le affinità del modo di dipingere e/o del soggetto trattato. La qualità (e forse la funzionalità) del quadro viene sostenuta dal *buon nome* di Bellini, il quale viene chiamato in causa anche per attestare le capacità del copiatore e quindi lo stretto legame con il prototipo<sup>45</sup>.

41 Anchise Tempestini, *Marco Bello tra Giovanni Bellini e Vincenzo Catena*, in Mauro Natale (a cura di), *Scritti in onore di Federico Zeri*, 1984, p. 321.

42 *Ib.*

43 Cfr. *supra*, § II. 1.10.

44 Un elenco di tutte le versioni tratte, nel numero di 34 esemplari, è stato catalogato da F. Heinemann in *Bellini...*, *cit.*, 1960, vol. I, scheda n. 45, pp. 42,43. Oltre alle palesi copie, altri cinque dipinti sempre qui elencati avrebbero delle composizioni elaborate a partire da quella della *Circoncisione* (cfr. in *id.*, pp. 42, 44). Tra tutti questi dipinti derivati, quello considerato più prossimo alla sua matrice, non è quello di Bello (comunque di qualità) ma la tavola “anonima” oggi conservata alla National Gallery di Londra, dove la “firma”, priva di lettere montanti, è la classica «IOANNES/ BELLINVS».

45 Si ricorderà che un caso di dipendenza confessa analogo caratterizzava in maniera esplicita anche la citata firma di Antonio Della Corna dove in quel caso il legame era con Mantegna (cfr. *supra*, § II. 1.10.).

### 3.4. Giovanni Mansueti: allievo di Giovanni o/e di Gentile Bellini?

Con la firma «OPVS JOANNIS DE MANSU/ ETIS DISCIPULI DOMINI JOANNIS BELLINVS» Giovanni Mansueti si dichiarò allievo di Giovanni Bellini nel *San Matteo, angeli musicanti e santi*, già nella Chiesa di San Matteo di Mazzorbo<sup>46</sup>. Questa dichiarazione, a detta di alcuni, sembra tuttavia contraddire lo stile del dipinto: «the influence of Giovanni Bellini, which was manifest in the foregoing works, seems to be absent in this painting»<sup>47</sup>, e infatti, proprio per questo, altri hanno messo in dubbio che la firma sia originale<sup>48</sup>.



Giovanni Mansueti, *Miracolo della Reliquia della Santa Croce a San Lio*.

Giorgio Vasari etichettò Giovanni Mansueti come imitatore di Gentile Bellini<sup>49</sup>, mentre Ridolfi<sup>50</sup> e Zanetti<sup>51</sup> lo preferirono seguace di Vittore Carpaccio. Nel 1834, nell'introduzione all'analisi del telero che Mansueti eseguì per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista con il racconto del *Miracolo della Reliquia della Vera Croce a San Lio* (già allora conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia), Francesco Zanotto denuncerà le opinioni di Ridolfi e Zanetti dicendo che

tutti i biografi, che consegnarono alla pagina della storia il nome del Mansueti, il vollero alunno e seguace di Vittore Carpaccio, ignorando aversi egli sottoscritto, nel dipinto che

46 Cfr. *supra*, § II. 1.9.

47 R. Van Marle, *The Development...., cit.*, 1934, vol. XVII, p. 193.

48 Gaetano Milanesi nelle note alla vita di *Vittore Scarpaccia....*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, [1568], ed. 1891, vol. III, p. 648.

49 *Ibidem*. Nell'intervento di Alessandro Z....i [sic!] dal titolo *Giovanni Bellini e pittori contemporanei* contenuto nel *Giornale delle Belle Arti* del 1833, viene significativamente frainteso il passo delle *Vite* e si notifica che «Vasari lo disse [Giovanni Mansueti] scolare di Gio. Bellini» (p. 335)

50 C. Ridolfi, *Vita di Lazzaro...., cit.*, in *Le Maraviglie...cit.*, 1648, vol. I, p. 33.

51 A. M. Zanetti, *Della pittura...., cit.*, 1771, p. 42: «imitò, per quanto vedesi, piuttosto il Carpaccio, che Gentile Bellino, siccome piacque al Vasari di scrivere».

stiamo per illustrare, qual discepolo del Bellini.<sup>52</sup>

A quale dei Bellini Zanotto pensasse resta comunque (e coscientemente) ambiguo; probabilmente lo storico non voleva sbilanciarsi tanto quanto fece, nello stesso 1834, Giannantonio Moschini: per questi infatti non v'è dubbio (e a prova di ciò ricorda la firma del *San Matteo*) che Mansueti fosse un *creato* di Giovanni Bellini<sup>53</sup>.

Il dipinto di Mansueti che racconta il miracolo accaduto nei pressi di campo San Lio nel 1474<sup>54</sup> non è datato, ma l'*Opuscolo* cinquecentesco della Scuola rende noto che «il quadro di questo miracolo [venne] fatto l'anno 1494 de mano de M. Zuane di Mansueti Zotto, all'hora perfettissimo Pittore»<sup>55</sup>. La firma del pittore è parte di una formula dipinta su di un ampio cartiglio che ricorda quelli che di solito tengono in mano i profeti, ed è la seguente: «OPVS/ IOANNIS·D[e]/ MASVETI/S· VENETI/ RECTE· SE/NTIENTI/VM· BELLI/NI· DISCIPLI».



Miracolo..., part.1



Miracolo..., part. 2



Miracolo..., part. 3

Il personaggio che regge in mano questo foglio, mostrandolo al pubblico perché lo legga, e in atto di togliersi il cappello per via dell'evento miracoloso del quale è testimone, o al quale crede «RECTE SENTIENTIVM», da tempo è stato identificato come l'autoritratto del pittore<sup>56</sup>. Il Bellini

52 F. Zanotto, *Pinacoteca...*, cit. 1834, I, fasc. 55.

53 G. Moschini, *Giovanni Bellino...*, cit., 1834, pp. 60-68. Nel libro si citano i teleri per la Scuola di San Giovanni Evangelista, ma senza ricordare la firma di quello di *San Lio*, né fare accenno alcuno all'ipotesi di una legame tra Mansueti e Gentile Bellini.

54 Il miracolo è descritto dall'*Opuscolo* del 1590 e poi ripreso in maniera più scorrevole da Flaminio Corner in *Notizie Storiche delle Chiese e Monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane e torcellane, illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, 1758, pp. 374, 375.

55 *Miracoli...*, 1590, cit.

56 Così F. Zanotto in *Pinacoteca...*, cit., 1834, I, fasc. 55: «Il Mansueti fu testimone di vista del prodigio che prese a figurare e ne fa prova quel recte sentientium lasciato nel cartello posto in mano di quell'uomo, che si vede primo alla destra montato sul ponte, nel qual espresse l'immagine propria. Volle dire che era nel numero di coloro che rettamente sentivano, cioè credevano a quel miracolo. Ci viene conservata memoria parlante di quel fatto, molto più valevole ed efficace che le mute e vecchie carte». L'idea convinse tanto Zanotto che ne fece riprendere le fattezze per il ritratto inciso da Antonio Nardello, il quale introduce i cenni sulla vita del pittore dove, nell'*incipit*, lo storico si vanta della cura con cui ha rintracciato le inedite notizie (tratti fisici compresi) che vi sono contenute.

del quale Mansueti si dichiara discepolo in questa firma è stato unanimemente identificato con Gentile, anche se qui il suo nome è taciuto<sup>57</sup>. Per giustificare questo comunque anomalo passaggio mancante, nel 1944, Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat avanzarono l'ipotesi che il «SENTIENTIVM» che precede il «BELLINI DISCIPLI» fosse una parola «corrupted from Gentile»<sup>58</sup>: ciò venne da loro proposto soprattutto in rapporto allo studio di un disegno con una *Processione in Campo San Lio*, perlopiù attribuito a Gentile Bellini, e oggi conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, il quale sarebbe stato il punto di partenza per la composizione ideata e dipinta da Mansueti. Al di là di questa dipendenza più o meno riconosciuta<sup>59</sup>, lo stile del dipinto porterebbe comunque a confermare l'ipotesi di un forte debito nei confronti dei modi di Gentile, piuttosto che di quelli di Giovanni.

Una più attenta e prossima analisi della firma mette tuttavia in luce una piccola, ma significativa sorpresa, la quale porterebbe ad inquinare lo scontato allunato presso Gentile Bellini che è all'origine di questo quadro; risulta infatti che la seconda “L” dell'anonimo “BELLI/NI” sia montante. A discapito di quelle che possono essere le caratteristiche stilistiche del *Miracolo* e dell'intera opera del pittore, in questa firma Mansueti sembra quindi vantarsi di essere (come nel *San Matteo*) allievo di Giovanni<sup>60</sup> e non di Gentile, il quale (per quanto si sappia) mai incluse una “L” montante in una delle sue sottoscrizioni<sup>61</sup>.

### 3.5. La “segnatura speciale” di Vittore Belliniano.

Il 4 luglio 1515 la *Scuola Grande di San Marco* affidò a Giovanni Bellini l'incarico di

depenzer una historia de messere san Marco, come essendo in Alexandria el ditto fo

57 Cfr. le opinioni riassuntive di P. Humfrey in *Pittura e devozione...* in M. Lucco (a cura di), *La Pittura nel Veneto, Il Quattrocento*, cit., 1989, vol. I, p. 316.

58 Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries* [1944], ed. cons. 1970, p. 69.

59 Cfr. anche la scheda dedicata al disegno di Hugo Chapman in *Figure, memorie, spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, 2011, cat. 19, p. 134. Cfr. anche le opinioni contrarie alla relazione disegno/dipinto avanzate da S. M. Marconi (*Gallerie... sec. XIV XV*, cit., 1955, cat. n. 139, p. 134).

60 Il quale tra l'altro, fin dal 1459 aveva proprio la sua bottega a San Lio (Gentile e Jacopo invece stavano a San Geminiano). Mi viene in mente l'ipotesi un po' troppo ardita che la mancanza del nome di Bellini potrebbe anche essere evocata dall'omonimia con Mansueti.

61 A partire dall'interpretazione che ne fece Zanotto (*Pinacoteca...*, cit., 1834, I, fasc. 55), il “RECTE SENTIENTIVM” è stato sempre letto come rivolto al *Miracolo* in corso. La formula non è tuttavia così esplicita da poterlo affermare con estrema certezza e funzionerebbe anche se rivolta alla fiducia nell'insegnamento di “BELLINI”. La parola “DISCIPLI” non va probabilmente letta come lezione dell'aggettivo *discipulus* (al genitivo singolare *discipuli*), ma come prima parte del sostantivo *disciplinā* che al genitivo singolare è *disciplinae* e al plurale *disciplinārum*. L'ambiguità del contenuto della firma ordita da Mansueti potrebbe essere che il «BELLI/NI» privo di nome (e in forma singolare) vada quindi inteso, per quanto strano, come appellativo di famiglia (e in forma plurale). Tale lettura porta Mansueti a dichiararsi all'unisono “RECTE SENTIENTIVM BELLINI DISCIPLI[nārum]”, ovvero seguace della dottrina di entrambi i rappresentanti della famiglia Bellini.

strassinado per terra da quelli mori infedeli. El quale teller die esser [posto] sopra la porta del albergo grando.<sup>62</sup>

Si tratta ovviamente del grande dipinto oggi è conservato presso l'Accademia di Belle Arti, il quale venne appena cominciato da Bellini che infatti morì l'anno seguente. L'opera venne comunque conclusa, ma solo undici anni dopo, da un discepolo di fiducia di Giovanni Bellini, Vittore di Matteo. Questi è meglio conosciuto con il nome con il quale amò firmarsi e con il quale, da Ridolfi in poi, venne chiamato nelle pagine della critica d'arte: Vittore Belliniano<sup>63</sup>. Nel *Martirio dei San Marco*, mentre la firma di Giovanni Bellini è assente, quella di Vittore Belliniano compare in alto a sinistra, sulla base di due colonne, ed è la seguente: «MDXXVI/ VICTOR/ BELLINIÀVS». Il corpo dei caratteri *all'antica* è particolarmente ampio e quindi la firma è visibile e leggibile anche da una certa distanza, ovvero da chi contempi la tela nella sua interezza. Come nella firma di Bellini, anche in questa di Belliniano, il legame con Bellini viene enfatizzato anche per via dall'inserimento di una “L” montante nel proprio nome. Vi è comunque una particolarità singolare: la “L” fuori misura nella doppia infatti non è la seconda, ma la prima.



Giovanni Bellini e Vittore Belliniano, *Martirio di San Marco*, part.



Vittore Belliniano, *Incoronazione della Vergine*, part.

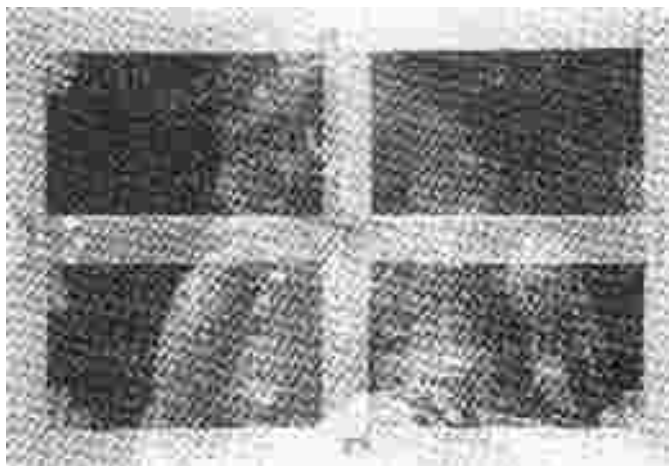
Qualche anno prima di questo lavoro, Belliniano aveva dipinto un'*Incoronazione della Vergine* per il Duomo di Spinea, in provincia di Venezia<sup>64</sup>. La firma, bianca su fondo rosso, è dipinta in una zona centrale, sulla base del trono di Dio Padre, e dice «M·D·X XIII / VICTOR · BELL[I?]» dove stavolta ad essere montanti sono entrambe le “L”, secondo la norma della scrittura *capitale elegante* o dell'*onciale*.

62 ASVe, *Scuola Grande di San Marco*, b.17, Notatorio 1498-1526, c. 60.

63 Vasari (*Vita di Vittore Scarpaccia...*, cit., [1568], 1891, vol. III, p. 649) e Sansovino (*Venetia...*, cit., 1581, p. 102 r), proprio parlando di questo telero chiamano ancora l'artista Vittore Bellini/o. È appunto Ridolfi che si incontra per la prima volta questo nuovo battesimo (cfr. *supra*, § I. 3.2.).

64 Ricordata qui già da Ridolfi, *Vita di Gio. Battista Cima da Conegliano pittore et altri Discepoli di Gio. Bellini*, in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 61 che però non cita la firma.

Un'altra firma in caratteri epigrafici fu dipinta dall'artista nel *Cristo Passo* della Scuola Grande di San Rocco<sup>65</sup>. Ancora una volta il nome del pittore presenta un'evidente “L” montante in prima posizione nella doppia di «VICTOR [---] BELLINÀS».



Vittore Belliniano, *Cristo Passo*, radiografia.



*Cristo Passo*, radiografia, part.

La presenza di almeno due firme con questa lezione di “L” montante all'interno dell'opera di Belliniano, portano a fissare in questo suo *ri*-uso un'autonoma “segnatura speciale”. Il tema è ovviamente un richiamo al *modus operandi* del suo Maestro, ma coadiuvato da una (a dire il vero non troppo svincolata) dichiarazione di emancipazione che ad esempio Marco Bello non si era concesso. Come è stato spesso ricordato, all'interno dell'opera autografa di Giovanni Bellini, solo nella *Madonna col Bambino* di Brera si registra questa stessa variante. La *Madonna...* venne dipinta da Bellini in tarda età e la sua firma potrebbe costituire la fonte alla quale Belliniano si è ispirato per l'elaborazione della propria firma *speciale* (in un ideale passaggio di testimone che potrebbe consapevolmente rinnovare quello tra Jacopo e Giovanni stabilito dalla *Madonna col Bambino e cherubini* dell'Accademia<sup>66</sup>). C'è comunque da dire che, nonostante oggi il quadro di Brera sia dato senza remore al catalogo di Bellini, alcuni autorevoli nomi della critica storico-artistica vi avevano scorto un intervento di Rocco Marconi<sup>67</sup>, oppure l'avevano giudicato un lavoro di bottega<sup>68</sup>; Adolfo Venturi ad esempio la descrisse come un'opera che, pur impostata nei suoi tratti determinanti da Giovanni in persona, era poi stata sviluppata «da un [anonimo] discepolo ignaro del valore che essi avevano ricevuto dalla continua elaborazione del maestro»<sup>69</sup>. Nessuno ha mai accennato all'ipotesi che il possibile coautore della *Madonna col Bambino* di Brera potesse essere il sottovalutato Vittore

65 Cfr. *infra*, § III. 2.3.

66 Cfr. *supra*, 3.1.

67 Di questa opinione sono stati L. Venturi (*Le origini...*, cit., 1907, p. 389), Norbert Huse (*Studien zu Giovanni Bellini*, 1972, pp. 98, 99) e Anchise Tempestini (*Giovanni Bellini...*, cit., 1992, p. 282).

68 Così Giles Robertson (*Giovanni Bellini*, 1981, pp. 122, 123).

69 Adolfo Venturi, *Storia della pittura italiana, la pittura del Quattrocento*, parte IV, vol. VII, 1915, p. 368.

Belliniano<sup>70</sup>, ma se così fosse, l'originalità della firma posta sul cippo del quadro di Brera potrebbe trovare finalmente una spiegazione razionale: la scritta sarebbe da interpretare non come una firma, ma come uno dei diffusi “contrassegni commerciali” dipinti nelle opere di scuola, dove in questo caso l'allievo non ha potuto fare a meno di aggiungere la propria emblematica, personale e riconoscibile “segnatura”.

---

70 Cfr. *infra*, § III. 2.3.





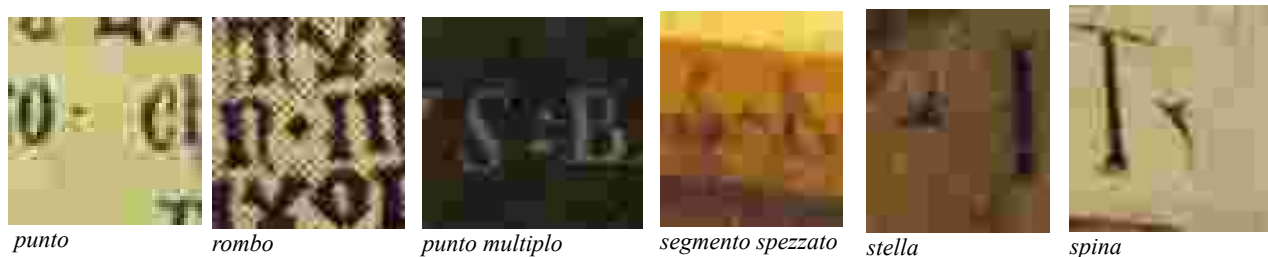
## II. 4. Segni di interpunzione, *incipit* e fermi di firme.

### 4.1. *Segni di interpunzione caratterizzati.*

Le firme dipinte dipinte tra i secoli Trecento e Cinquecento con frequenza presentano dei “punti” medi<sup>1</sup> che della firma definiscono i confini dell'esordio e della conclusione, e spesso intervallano anche le diverse parole (e raramente le singole lettere<sup>2</sup>) che ne costituiscono la formula, secondo dei modi che già erano propri di molte antiche iscrizioni di epoca romana.

In linea di massima, e con le dovute eccezioni<sup>3</sup>, in questi tre secoli si nota il mutare di forma di questi segni di interpunzione dipinti, dove nella prima metà di questa cronologia essi sono, o dei veri e propri punti di pennello (a volte combinati in numero *multiplo* uno sopra l'altro), oppure assumono la forma di piccole croci o rombi; mentre in seguito invece tendono ad allungarsi in un brevissimo segmento spezzato a forma di  $\wedge$ , oppure si triplicano assumendo i caratteri di una piccola stella, a volte tanto irregolare da assomigliare ad una spina.

*Esempi di interpunzioni estrapolate da firme di scuola veneziana.*



Questa evoluzione attuata intorno alla metà del Quattrocento non sembra essere casuale, ma tendere ad imitare più da vicino i segni di interpunzione delle antiche epigrafi e quelli che, contemporaneamente alla pittura, caratterizzano buona parte delle firme incise su pietra e bronzo.

*Esempi di segni di interpunzione a stella scolpita.*



1 Una scritta chiusa da dei punti medi lancia al lettore un messaggio semiotico di compattezza che la presenta come una solida e autorevole unità; per contro, il punto basso (comunque raro nelle firme in esame), pur essendo e segnando un *fermo* nella scritta, non arriva a far percepire nella scritta questo livello di austerità.

2 Per un caso cfr. *infra*, § V. 2.5.

3 All'occasione di volta in volta segnalate nei casi analizzati nelle prossime pagine.

Il legame, o meglio il *paragone* con la scultura cercato da questi nuovi segni dipinti, sempre associati alle firme in caratteri epigrafici, è evidente se si nota che, qualora compaiono (sono infatti più rari) dei segni di interpunzione nelle firme dipinte in caratteri *minuscoli corsivi* (e quindi esplicitamente legati alla parola grafica, piuttosto che epigrafica) essi invece continuano ad essere dei semplici punti<sup>4</sup>.



Andrea Busati, *San Marco in trono...*, part.



Marescalco, *Pala di Vicenza*, part.

In alcuni casi i segni di interpunzione assumono delle identità ancora più precise di fiore, foglia singola o rametto con due o tre foglie. Di solito punti così caratterizzati si trovano in appendice alla firma (e se ne parlerà nel prossimo paragrafo), ma nel primo Cinquecento capita di trovarli anche tra una parola ed un'altra, come ad esempio nelle firme del *San Marco in trono tra i santi Andrea e Francesco* di Andrea Busati (oggi all'Accademia) e nella *Pala di Vicenza* firmata da Marescalco; in quest'ultimo caso tra l'altro le foglioline assumono l'indubbia identità della pianta di prezzemolo, e per questo sono probabilmente il segnale di una specifica (ma per il momento oscura) simbologia.

#### 4.2. *Incipit, excipit e appendici della firma.*

Soprattutto tra Trecento e Quattrocento delle firme sia dipinte che scolpite segnano il proprio *incipit* non con un semplice punto, ma, con ovvi scopi devozionali, mediante una piccola croce<sup>5</sup>.



Lorenzo Veneziano, *Consegna delle chiavi a San Pietro*, part.

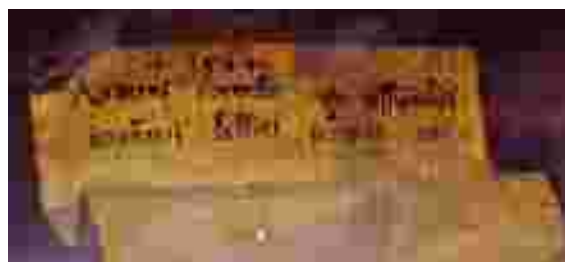
- 
- 4 Ovviamente anche in questa pratica esistono delle eccezioni: Bonconsiglio Marescalco ad esempio firma con dei segni di interpunzione a *stella* e a *spina* alcune sue firme in caratteri minuscoli, come ad esempio quella del cartellino della *Madonna tra i santi Giovanni e Caterina* (per questa firma cfr. *infra*, III. 3.4.1.).
- 5 Si veda ad esempio la croce patente ad *incipit* della firma della *Consegna delle chiavi a San Pietro* di Lorenzo Veneziano, oggi al Museo Correr. Raramente la croce divide le singole parole di una firma (così la firma di un *San Sebastiano* di Antonio De Saliba -cfr. *supra*, § II. 1.11). Una croce è usata come segno pittografico da Francesco di Simone da Santa Croce nella firma della *Madonna in trono con Angelo musicante tra i santi Zaccaria e Gerolamo* di S. Pietro Martire a Murano (cfr. *infra*, Appendice n. 1).

Questa pratica si rivela molto rara nel XVI secolo, pur trovandosi dei casi dove proprio questa modalità di firma si rivela utile per decretare i confini di una formula<sup>6</sup>.

Nel Cinquecento, fece uso di questi *incipit* devozionali Andrea Previtali: nelle *Nozze mistiche di Santa Caterina*, oggi alla National Gallery di Londra, una piccola crocetta anticipa la firma «+1504/ Andreas cordelle agy dissipulus/ iouanis bellini/ pinxit #».



Andrea Previtali, *Nozze mistiche di Santa Caterina*.



*Nozze..., part.*

Altrove, Previtali ha variato questi *incipit* estendendoli a dei trigrammi: nel *Polittico della Chiesa di Santo Spirito* la firma «Andreas priuitalis pin/ ·M·D·XXV» è preceduta dalla parola «maria» e dal cristogramma «yhs» dove l'asta verticale della lettera centrale va a formare una piccola croce; nella *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Vincenzo Ferrer* dell'Accademia Carrara la firma di Previtali è invece introdotta da un'inusuale sigla «VHS»<sup>7</sup> la quale, secondo alcuni, «potrebbe alludere alla Vergine come co-redentrice dell'umanità, “Vigini Hominum Servatrici”»<sup>8</sup>. Più vari i segni che determinano la conclusione di una formula di firma, dove qui rivestono il ruolo di *fermo* alla parte scritta, ovvero escludono la possibilità di un'ulteriore ed ipotetica aggiunta, dando dunque alla firma quasi il valore, ed in linea generale l'aspetto, di un vero e proprio atto notarile<sup>9</sup>.

I segni di *fermo* (si decide di battezzarli in questo modo), possono essere astratti, come ad esempio si notano in Previtali, nella chiusura della firma delle *Nozze mistiche* di Londra<sup>10</sup>. Nelle scritte in

<sup>6</sup> Cfr. *infra*, § V. 2.4.

<sup>7</sup> Per questa firma cfr. *infra*, 4.3.

<sup>8</sup> Francesco Rossi (a cura di), *Bergamo: l'altra Venezia: il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto, 1510-1530*, 2001, cat. 34, p. 116.

<sup>9</sup> Per i valori della firma intesa come segno di fermo delle parti scritte di un documento cfr. B. Fraenkel, *La signature..., cit.*, 1992, *passim*.

<sup>10</sup> Alcuni sono tuttavia dell'opinione che in questo segno si possa leggere una specifica identità: Crowe e Cavalcaselle proposero la lettura di un “22” che avrebbe dovuto indicare l'età del pittore quando dipinse l'opera (*History..., cit.*, vol. 1, 1871, p. 280). Ileana Chiappini suggerisce invece che si tratti di «una sorta di segno personale che trova corrispondenza nel “signum tabellonalis” usato dai notai di quell'epoca per rafforzare l'autenticità dei documenti» (*I*

caratteri minuscoli di norma questi segni astratti vengono definiti *svolazzi* e spesso dimostrano l'intento di giustificare la riga della firma alle righe sovrastanti (o allo spazio ancora disponibile in un cartellino), come succede di vedere anche nelle righe che, tra Quattro e Cinquecento, cominciano ad essere stampate nei libri. Gli svolazzi in scultura (e nelle firme in caratteri epigrafici veri o simulati in generale) sono rari; un esempio di questi è portato dalla firma di Pietro Lombardo incisa nel *San Girolamo penitente* della Basilica di Santo Stefano, dove tuttavia esso potrebbe essere anche letto nell'identità di una spina o di un chiodo<sup>11</sup>.

Marco Palmezzano presenta su tutti gli autori legati alla scuola veneziana un modo di “svolazzare” i propri fermi particolare, dove il segno che conclude le sue formule spesso si articola in delle contorsioni che formano delle foglie tripartite filiformi, ideale continuazione ed esaurimento della “corsa” della firma che le precede<sup>12</sup>.



Antonello da Messina, *Cristo benedicente*, part.



Pietro Lombardo, *S. Girolamo*, part.



Marco Palmezzano, *Pala S. Marziale*, part.

La foglia singola o il ramo dal quale spuntano in un numero variabile da una a tre foglie, è un fermo tipico delle firme quattro e cinquecentesche. In scultura se ne trova ancora un esempio nell'opera Pietro Lombardo, nel *Monumento funebre di Dante* a Ravenna, a proposito del quale è stato detto che l'iscrizione «-O P-/ PETRI/ LOM/ BAR/ DI», incisa sullo specchio di una lesena che funge da cornice al ritratto in bassorilievo del poeta, «merita attenzione: le lettere sono disposte in diminuendo, come il colophon di un libro, e sotto la firma è apposto quel piccolo fiore finale [*sic*<sup>13</sup>], quasi obbligatorio nella pratica tipografica: abbiamo una firma particolarmente adatta per la tomba di un letterato»<sup>14</sup>, o per uno scultore che ha avuto il compito di pubblicare l'immagine di un

*pittori...*, cit. 1980, cat. 44, p. 135).

11 Praticamente identico il segno di *excipit* della firma del *San Matteo* di Girolamo Campagna (cfr. *infra* V. 4.6.2.).

12 Il dettaglio è stato commentato da Simonetta Nicolini: «Di solito i cartellini di Palmezzano offrono il campo a una scrittura le cui forme oscillano tra una minuscola corsiva di tipo cancelleresco e una elegante corsiva di tipo umanistico, arricchita da segni di riempimento, di interpunzione e svolazzi, uno dei quali, ricorrente, è il disegno di una piccola foglia trilobata, simile a un *signum tabellionis*, interpretata dalla critica ottocentesca come monogramma dell'artista.» (*Aspetti...*, cit., 2005, pp. 89, 90).

13 Di fiore non si tratta: come si è detto, l'appendice è un rametto spezzato da cui spunta un altro rametto con tre foglioline tripartite (per un'ipotesi circa la simbologia di questo dettaglio cfr. *infra* § III. 3.4.2.).

14 D. Pincus, *La tomba di Dante a Ravenna: le epigrafi e la loro storia*, in Andrea Guerra, Manuela M. Morresi, Richard Schofield - a cura di-, *I Lombardo, architettura e scultura tra '400 e '500*, 2006, pp.121, 122.

letterato, e quindi in evidente associazione con il suo tipo di produzione. La presenza di queste chiose grafiche nelle firme potrebbe essere dunque un riflesso della nascente editoria a stampa (di cui Venezia si propone come città capitale), dove simboli molto simili venivano di fatto aggiunti ai vertici delle conclusioni dei capitoli o dei *colophon* dei libri<sup>15</sup>. Non bisogna tuttavia trascurare che a loro volta questi assetti e queste appendici propri della neonata stampa, sono il *rinascimento* e l'adattamento di un pratica già comune nell'epigrafia antica.

*Esempi di firme di Carlo Crivelli dotate di appendici a forma di felce.*



*Pietro Lombardo,  
Monumento a Dante.*



Carlo Crivelli dimostra di aver compiuto un ragionamento particolare su queste appendici floreali tanto da elaborarne una esclusiva che è quasi un ulteriore suo marchio di fabbrica<sup>16</sup>. L'appendice assomiglia ad una felce: essa nasce idealmente dalla firma e sviluppa la sua punta lungo il senso di lettura; raramente Crivelli ne ha aggiunta una speculare nell'*incipit* come ad esempio succede nella firma del *Polittico* della National Gallery di Londra. Sempre in questo museo, nella *Madonna col Bambino, santi e devota*, una felce, come di consueto, chiude la firma «OPVS·CAROLI·CRIVELLI·VENETI·MILES·1491\*», mentre un'altra chiude la frase dedicatoria staccata e sottostante, quasi che Crivelli, attraverso una rappresentanza pittografica della propria firma verbale, si volesse prendere il merito della sua formulazione o comunque denunciarne la condivisione d'intenti. L'appendice assume quindi una propria identità di firma iconica o di evocazione della firma in lettere.

<sup>15</sup> Quest'ultimi erano dei testi giustificati in altezze ed in ampiezze decrescenti verso il basso (e in ciò ispirate alle antiche epigrafi), nei quali per lo più si davano informazioni relative alla stampa o veniva segnalato il nome dello stampatore.

<sup>16</sup> La si ritrova acquisita e citata in almeno una firma del fratello; quella della *Madonna col Bambino e due angeli* del Metropolitan di New York (firma: «OPVS·VICTORIS·CRIVELLV·VENETI\*»). La stessa poi si ritrova, con valore di firma anche nella scritta «\*MATER [---] DOMINA\*» della *Madonna col Bambino in trono e donatori* della chiesa dei Santi Silvestro, Lorenzo e Ruffino di Massa Fermana.

Un uso simile a questo di Crivelli è quello messo in opera da Jacopo De Barbari: nelle proprie firme dipinte egli spesso aggiungeva alla formula scritta un'appendice a forma di *caduceo*, il quale poi assume il ruolo di identificatore *tout court* nelle sue incisioni<sup>17</sup>. Forse della stessa pratica si serviva anche in un altro De Barbari, Nicolò: nell'unico dipinto firmato che di questo autore si conosce, il *Cristo e l'Adultera* di Palazzo Venezia a Roma, la firma «NICHOLAVS/ de barbari fecit»<sup>18</sup>, presenta un fermo a forma di *tridente*. Nessuna incisione firmata per mezzo di un simbolo simile è nota, a meno che non lo si voglia individuare, come è stato fatto, nella celebre xilografia della *Pianta di Venezia* del Museo Correr: qui non vi sono firme alfabetiche, ma l'inserimento dei mitici personaggi di Mercurio e di Nettuno, reggenti rispettivamente un caduceo e un tridente, potrebbero essere un indizio della dichiarata collaborazione dei due artisti all'opera<sup>19</sup>.

Una pratica di firma simile caratterizza, nel secondo Cinquecento, anche l'opera del veronese Paolo Farinati: sia nei dipinti che nelle incisioni di lui note è stato da tempo notato che «egli era solito sottoscrivere i suoi quadri anche con una chiocciola, così come il Tiziano prediligeva mettere come sfondo ai suoi paesaggi le Marmarole»<sup>20</sup>. La “chiocciola” (o meglio, *il guscio della chiocciola*) compare insieme e più spesso accanto al nome dell'artista o alle sue iniziali, ma a volte funge anche da firma di per sé. Sui suoi possibili significati alcuni hanno discusso, arrivando ad ipotizzare che essa rappresenti dell'artista, la mansuetudine e l'innocenza<sup>21</sup>, oppure la «rinascita e rinnovamento, ispiratrice della creatività umana, anche con valore magico»<sup>22</sup>.

Un'interessante appendice che, come il caduceo per De Barbari, assume il valore di emblema, si trova anche in una *Madonna col Bambino* di Jacopo Palma Vecchio, oggi alla Gemäldegalerie di Berlino. Nel cartellino posto nella parte sinistra del quadro si legge la scritta «IACOBVS·PALMA·» e più sotto si trovano dipinte due piccole palme intrecciate, le quali danno vita ad un emblema esplicitamente legato al soprannome che il pittore bergamasco, a detta di Ridolfi, si diede in segno di vittoria della propria arte sulla natura<sup>23</sup>. Nonostante l'autografia del dipinto oggi venga accettata dal museo tedesco, l'opera è stata spesso attribuita con riserva al

---

17 Per le incisioni firmate da Jacopo De Barbari si veda *infra*, § VI. 2.7.

18 Da notare, nella grafica della firma, l'ampia dimensione riservata al nome proprio del pittore, la quale pare un'ovvia ed insistita volontà di una immediatamente leggibile distinzione da Jacopo. Come si è detto, si tratta dell'unica opera firmata conosciuta dell'artista, la quale è servita come prezioso appoggio per l'identificazione di questo (altrimenti sconosciuto) pittore e per l'attribuzione di alcuni dipinti privi di firma, altrimenti destinati a rimanere anonimi (cfr. a questo proposito lo studio condotto da Enrico Maria Dal Pozzolo, *Nella selva di Nicolò De Barbari*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», n. 18, 1992, pp. 73-193).

19 Così anche in *ivi*, p. 80.

20 Federico dal Forno, *Paolo Farinati 1524-1606*, 1965, p. 23.

21 *Ivi*, pp. 23, 24.

22 Gioconda Albricci, *Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», vol. 12, 1980, p. 13.

23 «[Tra i pittori bergamaschi] il più prestigioso fù Iacopo Palma, il vecchio, la bellezza delle cui opere con perpetuo grido si è diffusa per ogni luogo; e fù quegli, che sfidando a certame la natura stessa, ottenne glorioso di quella la palma, onde se ne fregiò il nome in segno di vittoria» (C. Ridolfi, *Vita di Iacopo...*, cit. in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 119).

catalogo dell'artista e di conseguenza la firma venne considerata un falso il cui unico valore (e motivo di salvaguardia dal restauro) risiede nel fatto di essere comunque piuttosto antica<sup>24</sup>.



*Jacopo Palma Vecchio, Madonna col Bambino.*

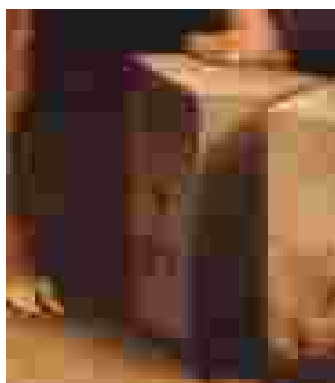


*Madonna..., part.*

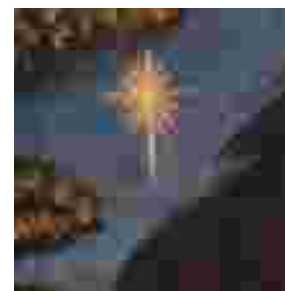
Un'interessante appendice di firma si trova in un monogramma di Domenico Capriolo, dipinto nel 1524 in una *Natività* oggi al Museo Civico di Treviso. Dalla “D”, contenente al suo interno una piccola “c”, si allunga verso l'alto un'appendice a stella che si riflette in una “vera” stella che appare (annunciata dall'asino) in cielo, dietro la capanna, e che non può non essere *quella* specifica stella che annuncia la scena narrativamente seguente a questa, ovvero l'arrivo dei Re Magi. Partecipazione emotiva al mistero narrato dunque; oppure, in un discorso tutt'altro che umile, dichiarazione della nuova stella da seguire per trovare e vedere l'immagine del Salvatore annunciato.



*Domenico Capriolo, Natività.*



*Natività, part. 1*



*Natività, part. 2*

Chiude questa specifica panoramica, la firma con cui Lorenzo Lotto sigla il *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano* del Palazzo Apostolico di Loreto: la scritta «Laurentii Lotti pictoris opus»

<sup>24</sup> Cfr. Philp Rylands, *Palma il Vecchio, l'opera completa*, 1988, cat. A7, p. 267.

è stata da lui dipinta su di un rotolo chiuso, nel quale si è intrufolato un serpente che gira su se stesso fino a puntare la lingua biforcuta sulla firma dell'artista e sul disegno di un occhio che si può dire le faccia da appendice. Di questa particolare combinazione di elementi è stato detto che «intuitivamente parrebbe di scorgere nella figura del serpente un emblema del male, della tentazione luciferina che è annidata anche nell'interiorità di *Lotto*, che tuttavia è protetto dall'*occhio* apotropaico di Dio»<sup>25</sup>.

#### 4.3. *L'emblema di Andrea Previtali.*

L'intreccio dei due rami nella firma di (o associata a) Palma Vecchio, nella *Madonna col Bambino* di Berlino, richiama (e forse non a caso) quello dipinto in svariate opere da un altro artista bergamasco operante a Venezia, Andrea Previtali. La sua appendice stavolta è formata dall'intreccio di due piante (una delle quali sicuramente una palma) unite tra di loro da un nastrino svolazzante, sulla cui natura alcuni hanno già discusso arrivando ad escludere che si tratti dell'indicazione di un committente, ma piuttosto di «una personale sigla del Previtali»<sup>26</sup>.

Recentemente, nella pianta in coppia con la palma, è stato riconosciuto senza dubbio un alloro<sup>27</sup>, dando così vita ad un ennesimo esempio di un'accoppiata fitomorfa piuttosto diffusa, già celebrata da Petrarca<sup>28</sup>, e che ad esempio si ritrova anche nell'impresa di Bernardo Bembo<sup>29</sup>; rappresentata nelle tarsie del Coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo<sup>30</sup>, e, intono alla metà del XVI secolo, come parte integrante della marca tipografica di Girolamo Scoto<sup>31</sup>. Nell'identificare la seconda pianta, altri si sono dimostrati più cauti, limitandosi a suggerire «che parrebbe un filo d'erba di campo»<sup>32</sup> e quindi escludendo la *lectio facilior* dell'alloro che, anche iconograficamente, viene effettivamente smentita o dal modo con cui Previtali a volte insiste sul fiorire irregolare delle foglie

25 Mauro Zanchi, *L'opera ermetica di Lorenzo Lotto*, 1999, p. 97. Un altro emblema di aggiunta alla firma, in questo caso di Federico Zuccari, si era considerato anche *supra*, § I. 5.1.

26 F. Rossi (a cura di), *Bergamo...*, *cit.*, 2001, cat. 34, p. 116. Lo stesso Rossi poi aggiungeva che «il fatto che esso di ripeta, in quattro casi su cinque, in opere certamente appartenenti al suo momento bergamasco, aggiunge ulteriore probabilità anche che [anche la *Madonna col Bambino tra San Sebastiano e Vincenzo Ferrer*] debba intendersi come bergamasca».

27 Cfr. Giovanni Valagussa, Giovanni Carlo Federico Villa (a cura di), *I Grandi Veneti, da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo, capolavori dell'Accademia Carrara di Bergamo*, 2010, p. 86.

28 *R. V. F.*, CCCLIX, vv. 7, 8, 45-52. Si tratta di una canzone dov'è descritta l'apparizione di Laura in un sogno la quale porta i due rametti sul seno; il poeta le chiede il significato di «quelle due frondi» e Laura gli spiega che la «palma è vittoria» sul mondo e su se stessa (ovvero sulle tentazioni terrene), mentre «il lauro segna trionfo» di cui è degna grazie alla forza datale da Dio.

29 Erano accompagnate dal motto *virtus et honor*; l'impresa compare nella prima versione del retro del ritratto di Ginevra Benci di Leonardo Da Vinci, e si trova scolpita su uno dei marmi che formano la tomba di Dante Alighieri a Ravenna. Per delle considerazioni intono all'emblema di Bembo cfr. L. Bolzoni, *Il cuore...*, *cit.*, 2010, pp. 241-252.

30 Com'è noto queste tarsie vennero eseguite da Giovan Francesco Capoferri su disegni di Lorenzo Lotto e altri artisti, tra il 1522 e il 1532.

31 Pubblicava a Venezia intorno alla metà del Cinquecento. La marca vede i rami di alloro e della palma uniti alle lettere SOS e ad un cartiglio svolazzante con il motto *in tenebris fulget*.

32 F. Rossi (a cura di), *Bergamo...*, *cit.*, 2001, p. 116.

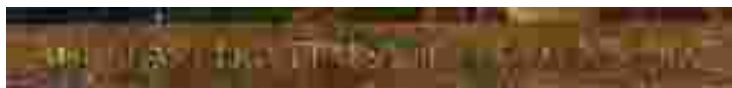


o dalla forma delle foglie stesse, le quali mancano di quella forma a punta distintiva dell'alloro.

A quanto pare, l'emblema con le due piante compare per la prima volta nell'opera di Previtali nella Pala con la *Madonna tra i santi Sebastiano e Vincenzo Ferrer* conservata all'Accademia Carrara a Bergamo. La firma in formula, dipinta in caratteri color oro, si trova sullo specchio frontale del trono della Vergine ed è la seguente: «VHS/ ·M·CCCC·VI·/ ·ANDREAS·BERGOMEN/ SIS·DISSIPVLVS·IOVA·/ ·BELINI·PIXIT·»); subito sotto compare, molto grande e sempre dipinto in colore oro, l'emblema in questione, il quale forse potrebbe avere un legame con la formula della firma sovrastante, ovvero essere simbolo dell'unione tra il Maestro e il suo discepolo, dove le due piante evocherebbero l'uno e l'altro pittore, o quantomeno il prestigio raggiunto da uno e quello agognato dall'altro<sup>33</sup>.



Andrea Previtali, *Madonna tra i santi...*, part.



Andrea Previtali, *Salvator mundi*, part.

L'emblema compare ancora alla fine della scritta «ANDREAS·PRIVITALVS·M·D·XVIII», firma di un *Salvator Mundi* oggi alla National Gallery di Londra. Svincolato dal nome dell'artista sempre lo stesso emblema è dipinto in una delle lunette di villa Suardi (in provincia di Bergamo, dove si trova sotto la data «MDXII»); ancora si trova poi alla fine di un passo latino di elogio a San Giacomo arcidiacono di Bergamo nella *Pala di Santo Spirito* a Bergamo<sup>34</sup>, e come punto conclusivo della scritta «VIDETE MATREM FILII MEI SINE ORIGINALI PECCATO CONCEPTAM», leggibile in un cartiglio retto da Dio Padre in una *Adorazione della Vergine* conservata presso il Museo di Castelvechio a Verona.

La tavola di Castelvechio è su tutte originale perché il nome di Previtali, e quindi la sua firma verbale, non compare in altro luogo del dipinto<sup>35</sup>: quindi, esclusa la via stilistica, all'emblema, e solo a quello, è quindi affidato il ruolo di attestare autonomamente l'autografia del quadro. Un interessante particolare è poi dato dal fatto che qui le due piante si presentano invertite rispetto alle

33 Questa rimane comunque una tesi indiziaria, dato che in nessun'altra firma conosciuta di Previtali il nome di Bellini e il suo ruolo di Maestro verranno associati all'emblema con le due piante.

34 Questo il testo dell'iscrizione: «JACOBUS BERGOMENSIS CANONI/CUS REGOLARI CHRISTU PRE/DICANS PRO DURA IMPTE HE/RESEOS CASTIGATIONE FUS/IBUS AB ARRIANA TURBA PE/RCURSUS MARTIR EFFICITUR CCLXXX ET IN SACRA/ DIVI ALEXANDRI EDECON/ITUS REQUIESCIT».

35 Nella *Pala di Santo Spirito* la firma del pittore compare in un cartellino; nella lunetta di villa Suardi invece il nome di Previtali è indicato dalle lettere «P A».

altre tre versioni conosciute: la palma punta infatti verso destra, mentre altrove è sempre rivolta a sinistra.



Andrea Previtali, *Adorazione della Vergine*.



*Adorazione...*, part.

La scelta sembra dettata dal modo in cui è presentata la scritta del cartiglio, la quale non è leggibile solo per *recto*, ma per trasparenza, anche per *verso*, e quindi a lettere invertite. Quest'attenzione non fa che ribadire il legame che già di per sé l'emblema, trovandosi in quel luogo specifico, stabilisce con il messaggio del cartiglio (e di Dio Padre), quasi che lo stesso Previtali si collochi all'altezza e nel ruolo di presentatore dell'Immacolata adorata (e da adorare) nel suo quadro.

#### 4.4. *Il monogramma di Andrea Previtali.*

Nella stessa *Pala di Santo Spirito* a Bergamo dove l'emblema di Previtali *ferma* l'elogio a San Giacomo, si trova anche una firma più tradizionale, posta in un cartellino attaccato sul piedistallo all'*antica* di San Giovanni Battista. La scritta, «ADREAS·PRIVITAL·/ PINXIT·M·D·XV·/#», è seguita e fermata da un nuovo simbolo: si tratta un segno mistilineo che forma un quattro in cifre con uno sviluppo in una piccola croce sulla destra. Questo stesso segno si ritrova identico in almeno altri due dipinti di Previtali: una *Madonna col Bambino e San Giovannino* oggi alla Gemäldegalerie di Dresda e una *Madonna col Bambino benedicente* già parte della collezione veneziana di John Strange.

Della *Madonna col Bambino* di Dresda è stato detto che l'impostazione di scuola belliniana la colloca «al limite del periodo lagunare del pittore; subito dopo il Previtali tornerà a Bergamo»<sup>36</sup>. La firma in cartellino è «·M·D·X·/ Andreas bergomensis pinxi/ #t»; sotto, compare in evidenza il

36 I. Chiappini in *I pittori bergamaschi...*, cit., 1980, cat. 64, p. 138.

presunto monogramma il quale è stato da alcuni visto come «un segno simile, per *ductus*, a quelli dei tabelloni d'uso notarile»<sup>37</sup>.



Andrea Previtali, *Madonna col Bambino e San Giovannino*.

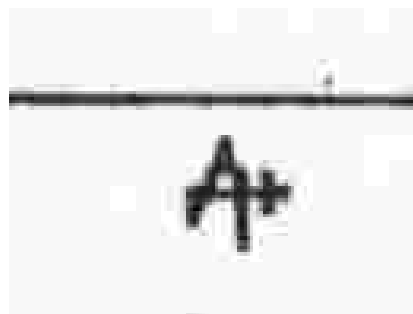


*Madonna...*, part.

L'altro quadro dove lo stesso segno compare, come si è anticipato, è una *Madonna col Bambino* che durante la fine del XVIII secolo era parte delle collezioni dell'inglese residente a Venezia John Strange. Quest'opera, oggi perduta, è conosciuta attraverso un'incisione realizzata da Giammaria Sasso e di norma viene ignorata (od esclusa) dall'elenco delle opere di Previtali<sup>38</sup>.



Giammaria Sasso, *Madonna...* da Previtali.



*Madonna col Bambino*, part.

L'incisione di Sasso ci informa che la firma nel dipinto era svincolata dal vettore del cartellino e che

37 *Ib.* Secondo alcuni studi specifici sull'argomento, all'origine di tali segni burocratici vi sarebbero le numerose firme a forma di croce redatte dagli analfabeti nei documenti che erano costretti a sottoscrivere, le quali poi venivano complicate dai notai che ne attestavano l'autenticità, con lo scopo di distinguerle l'una dall'altra (per questa e altre teorie a proposito dell'origine dei *signum tabellionatus* cfr. Alessandra Cannizaro, *Origine del signum tabellionatus: alcune ipotesi*, con bibliografia -in Diego Ciccarelli -a cura di- *Segni manuali e decorazione nei documenti siciliani*, 2002, pp. 17-21-).

38 Tra i pochi che la considerano Gustav Ludwig e Jürg Mayer zur Cappellen (*Andrea Previtali, cit.*, 1972, cat. 37, p. 154)

era dipinta (o “sculpta in pictura”) sulla balastra che separa la Vergine dal paesaggio di fondo e sulla quale ella siede; la formula era ridotta alle lettere «A·B·P·», facilmente scioglibili secondo la formula usata nel dipinto di Dresda e quindi come *Andreas Bergomensis Pinxit*. Lungo la faccia della stessa balastra, ma al lato opposto della figura, prendeva posto, con una particolare messa in evidenza, il segno con il quattro e la croce<sup>39</sup>.

Segni di base molto simili a quello dipinto da Previtali in questi tre quadri compaiono con una certa frequenza a partire dal XV secolo in Europa per formare le appendici dei monogrammi o delle marche identificative di artisti di vario genere<sup>40</sup>, librai, fabbricanti di carta<sup>41</sup> e mercanti<sup>42</sup>. È plausibile riconoscere anche nel marchio aggiunto alla firma scritta del pittore bergamasco un ulteriore puntualizzazione sul suo nome, dove nella forma chiusa del quattro contemporaneamente si evoca anche l'iniziale di Andrea; nella flessione superiore si potrebbe poi scorgere una specie di “N”, mentre nel giro che la linea compie sulla sinistra, forse si potrebbe nascondere una stenografica “P”<sup>43</sup>. L'idea che questo segno racchiudesse le iniziali dell'artista era comunque stata già suggerita da Crowe e Cavalcaselle, i quali, proprio citando la *Madonna* di Dresda (al tempo parte della collezione Barker di Londra) e la *Pala di Santo Spirito*, nominano in maniera scontata e ovvia il segno come il monogramma dell'artista<sup>44</sup>.

#### 4.5. Altre appendici/monogramma: Marco Marziale, Pellegrino da San Daniele e Albrecht Dürer.

Nel 1500 Marco Marziale dipinse una *Circoncisione* per l'altare della chiesa di San Silvestro a Cremona, oggi conservata alla National Gallery di Londra; alla base del trono sul quale ha luogo il rito si trova un ampio foglio con la scritta «MARCVS MARTIALIS VENE/TVS IVSSV M° EQVITIS/ ET IVRCON·D·THOME/ ·R·OPVS HOC·P·AN·/ M'CCCCC'». La firma, oltre al nome

39 Mayer zur Cappellen già notò la ripetizione del segno in queste tre opere e (anche) sulla base di questa iterazione appoggiò la datazione del quadro della collezione Strange in un periodo compreso tra il 1510, segnalato nella firma della *Madonna* di Dresda e il 1515, che invece è dipinto nella firma della *Pala* di Bergamo (*ib.*)

40 Cfr. ad esempio quelli numerosi documentati in Ris-Paquot, *Dictionnaire..., cit.*, 1893 (ad esempio del pittore tedesco Jean Stolzus o dell'incisore svizzero Teodoro Mayer, entrambi vissuti nel XVI secolo).

41 Sulla marca con il quattro in cifre sono stati compiuti degli studi specifici da parte di Léon Guel (*Recherches sur les origines des marques anciennes qui se rencontrent dans l'art et dans l'industrie du 15. au 19. siècle par rapport au chiffre quatre*, 1926).

42 L'estensione a questa categoria si deve a Ferdinando Barbon che ha registrato una marca con il quattro in cifre tra i graffiti del Fondaco dei Tedeschi a Venezia (cfr. *I segni dei mercanti nel Fondaco dei Tedeschi*, 2005, p. 17). Numerose comunque le varianti dei segni distintivi legate al mondo dei mercanti veneziani cinquecenteschi, le quali possono ancora oggi essere documentate non al Fondaco dei Tedeschi, ma anche in alcuni parapetti di Palazzo Ducale o nei muri del *Tezon Grande* del Lazzaretto Nuovo.

43 Sul possibile significato e scioglimento di questo simbolo mi sono consultato con F. H. Barbon (cfr. *n. precedente*) il quale mi ha suggerito la possibilità che questa sia una marca di proprietà «dove troviamo il segno della croce, simbolo protettivo e di appartenenza alla religione cristiana, accompagnato dal monogramma dell'autore, in questo caso la “A” iniziale di Andrea; inoltre, nel lato destro dell'asta verticale mi sembra di notare un semicerchio collegato che potrebbe rappresentare la P, iniziale di Previtali» (questa citazione è tratta da una mail informale -datata 18 dicembre 2011- inviatami da Barbon che qui ringrazio per avermi concesso la possibilità di trascriverla).

44 *History..., cit.*, vol. 1, 1871, p. 282, 284.

del pittore e alla data di consegna dell'opera, segnala in via affatto ordinaria il nome del suo committente Tommaso Raimondi, il quale è anche ritratto insieme alla moglie come spettatore vivente della scena del quadro. In basso a destra al foglio compare un segno con una grande “M”, intrecciata da una linea orizzontale che crea in essa due lettere “A”. Dalla parte centrale della “M” sorge poi un'altra linea che forma una piccola croce patente. È molto plausibile che si tratti dell'inedito (non ne esistono altri) monogramma del pittore, dove le due “A” sono potenzialmente legate alla stessa “M”, la quale è da intendersi, ora come inizio di *Marcus*, ora come inizio di *Martialis*<sup>45</sup> (oltre che evocazione, per carità, anche del nome della madre del Signore). La parte centrale della “M” richiama inoltre il suffisso *Venetus* che quest'artista mai mancò di segnalare nelle proprie firme, mentre la croce assume il valore di protezione del monogramma e della firma estesa. Come in Previtali, anche in questo caso, il monogramma di appendice potrebbe assumere il valore di un *signum tabellonalis* che, nel ruolo di *firma di firma*, attesta la veridicità del suo messaggio.



Marco Marziale, *Circoncisione*, part.



Pellegrino da San Daniele, *Annunciazione*, part.



Maestro “PP”, *Sfera esplosa*, incisione, part.

Una discussa firma di Martino da Udine, risalente all'epoca in cui egli era già divenuto (e si firmava con il nome di) Pellegrino da San Daniele<sup>46</sup>, si legge in un'*Annunciazione* da lui realizzata nel 1519 per la Confraternita di Calzolari; la grande tela è oggi conservata presso la Galleria d'Arte Antica di Udine come deposito della collezione delle Gallerie dell'Accademia. La sottoscrizione, dipinta sulla lesena del parapetto della camera dalla Vergine è «Pelegrinus faciebat» dove di seguito compare un monogramma formato da due lettere “P” intrecciate da quello che pare una corda francescana (detta anche *cingolo*). Il legame di Pellegrino con l'ordine francescano insito in quest'appendice risulta scontato qualora si consideri che nella Porziuncola di Assisi esiste un graffito dove l'iscrizione «hic

45 F. F. Barbon si è dimostrato in accordo con questa interpretazione dandomene notizia sempre attraverso la comunicazione telematica del 18 dicembre 2011 (cfr. *supra*, n. 43): «[il segno] è dello stesso stile [di quello di Andrea Previtali]; una croce patente, simbolo protettivo e di appartenenza alla religione cristiana e nella parte inferiore, il monogramma composto dalla lettera “M”, iniziali di *Marcus* e *Martialis* e una linea orizzontale che ha la funzione di far riconoscere due A, la seconda lettera di *Marcus* e *Martialis*».

46 Per questo passaggio cfr. *supra*, § II. 1.2.1.

fuit Pelegrinus/ pitore et la sua dama/ de Udines de Friuli» è ancora una volta seguita dallo stesso identico monogramma intrecciato. Più dubbi riversa lo scioglimento delle due lettere, da alcuni interpretata come acronimo della locuzione *pro pietate*<sup>47</sup>, la quale potrebbe essere anche ricalibrata in una variante anche più strettamente personale e professionale, ovvero come *Pelegrinus Pictor*. Il monogramma “PP” non compare nelle opere dell'artista se non in queste due sole iscrizioni; tuttavia, esistono una serie di stampe dove la firma dell'artista è ridotta ad un simbolo molto simile, il quale in questa occasione perde l'identità di cingolo per essere ridotta a “semplice” nodo infinito<sup>48</sup>. Ora, queste stampe sono state credute opera di Pellegrino da San Daniele per via di questa concordanza<sup>49</sup>, passando prima per essere credute anche di altri autori, addirittura di Perugino<sup>50</sup>. La paternità a Pellegrino delle stampe oggi è esclusa del tutto; tuttavia resta il mistero dell'uso dello stesso monogramma di firma. Alcuni hanno cercato di darvi una soluzione ipotizzando «che il pittore abbia avuto tra le mani qualcuno di questi fogli e che abbia copiato la sigla», e che «il fatto che la sigla si trovi solo su [*l'Annunciazione*], per il quale il pittore aveva accettato un compenso molto modesto, probabilmente volendo compiere un atto di devozione, e sul muro della Porziuncola in una firma che è quasi un ex voto, rende più convincente questa ipotesi interpretativa»<sup>51</sup>



Albrecht Dürer, *Madonna del lucherino*.



*Madonna..., part.*

Mentre occasionali furono i modi di “appendiciare” la propria firma con un monogramma da parte di Previtali, e unico si presenta il caso di Marco Marziale, se ne servì invece con insistenza Abrecht

47 Anchise Tempestini, *Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele*, 1979, p. 120.

48 Forse è necessario un appunto: il simbolo dell'infinito è stato coniato nel XVII secolo dal matematico inglese John Wallis, ma simboli simili si ritrovano già nell'iconografia medievale/bizantina.

49 Cfr. A. Tempestini, *Martino..., cit.*, 1979, p. 120.

50 Cfr. il catalogo e il commento a queste stampe in *ivi*, pp. 161/162.

51 *Ivi*, p. 120.

Dürer. Il monogramma dell'artista si trova in funzione di firma indipendente nelle incisioni (appare quasi ovvio che questa è quindi una tradizione) e come aggiunta ad una formula di firma in molti suoi dipinti, alcuni dei quali eseguiti proprio a Venezia, come ad esempio la celebre *Madonna del Rosario*<sup>52</sup> e la *Madonna del lucherino*<sup>53</sup>.

Le appendici in forma di monogramma dipinte da questi pittori rappresentano un'insistenza, sotto forma di sintesi, del loro nome in forma verbale ed è per tanto vanno distinte dalle appendici pittografiche; queste ultime infatti, si limitano ad *aggiungere* alla firma un motivo decorativo, oppure ad evocare un rimandano per metafora a dei valori propri o agognati dell'artista, il cui nome è già (ed esclusivamente) indicato dalla firma che accentuano. Per contro, il ruolo del monogramma accanto alla firma sciolta itera la marcatura che questa prima firma compie nei confronti del dipinto; esso non va quindi letto come una firma aggiunta o un'aggiunta alla firma, ma come una firma indipendente che pare avere anzitutto il compito di firmare la prima firma. In questo senso, il monogramma, non solo autentifica come autografo il messaggio della firma sciolta, ma conferma per lei il valore di un *oggetto* che si ritiene necessario firmare, e quindi a valore pari (o quasi) del principale soggetto del quadro che le contiene entrambe.

---

52 Per questo dipinto cfr. *infra*, III. 3.6.

53 Oggi a Berlino, Gemäldegalerie; firma: «Albertus Durer Germanus/ faciebat post Virginis/ partum 1506 ».





## PARTE TERZA

*La firma in pittura.*



### III. 1. Le forme di firma dipinta.

#### 1.1. *Firme dipinte e “scolpite in pittura”*.

Le firme che i pittori di scuola veneziana inclusero nelle proprie opere tra i secoli Tre e Cinquecento possono essere riunite in tre prime principali categorie. Il primo di questi insiemi è costituito dalle firme semplicemente (ed esplicitamente) dipinte sulla superficie (vera, ad esempio la *cornice*, o fittizia, ad esempio la *balaustra* o il fondo più o meno iconico, ad esempio nei ritratti a mezzo busto). Di questa natura dipinta sono ad esempio le firme che Marco Basaiti dipinge nel fondo dei suoi ritratti, i quali furono da lui eseguiti durante i primi decenni del Cinquecento<sup>1</sup>.

*Ritratti di Marco Basaiti dell'Accademia Carrara di Bergamo.*



Una numerosa serie di autori operanti tra il 1450 e i primi anni del XVI secolo invece, qualora decisero di iscrivere il proprio nome in effigie, fecero un passo in più e dipinsero le lettere del proprio nome in una simulata tridimensionalità (è questa la seconda delle categorie prima anticipata). Lettere “scolpite in pittura”, ovvero incise, si trovano frequentemente in alcune opere di Mantegna<sup>2</sup>, Giovanni Bellini, Tiziano, dove l'incisione è data mediante una sottile striscia di colore

- 
- 1 Il *Cristo benedicente* dell'Accademia Carrara (già citato per l'originale formula di firma -cfr. *supra*, § II. 1.1., n. 3), mostra la presenza effettiva della firma sulla parte di fondo per il fatto che alcuni dei capelli del Cristo sormontano le lettere rivelando di essere davanti ad esse. Un *Ritratto di gentiluomo* sempre all'Accademia Carrara di Bergamo è firmato «M BAXAITI. F. M·DXXI» sulla parete di roccia dello sfondo, e questa firma è su tutte quelle di Basaiti particolare per il fatto che le lettere non appaiono semplicemente dipinte su questa superficie, ma grattate per farle emergere da essa: decido di segnalare questo caso particolare in nota per il fatto che esso meriterebbe un maggiore accertamento di tipo scientifico, dato che l'apparenza originalissima di questa firma oggi, potrebbe non corrispondere a come venne originariamente concepita da Basaiti, ed essere in verità il deludente risultato di un deterioramento della pasta pittorica.
- 2 L'espressione «scolpi in pictura viva e vera» è tratta da un sonetto di elogio che Ulisse Aleotti fece proprio di Andrea Mantegna (cfr. A. Segarizzi, *Ulisse Aleotti...*, cit., 1906, p. 26). Elogi simili sono stati fatti anche dal Prospettico a Leonardo da Vinci: «e col disegno di sculpir si grato/ che onor ti porti col ferro pictore» (*Sonetto Proemiale II*, vv. 3-

bianco posta in punti strategici della lettera, a marcarne la profondità. Alcuni autori hanno poi deciso di precisare questo incavo e hanno esteso la zona di luce della lettera fino a rendere l'idea di un'incisione a cuneo, tipica della scultura (tale caratteristica si trova ad esempio nella firma della *Pala di Santa Veneranda* di Lazzaro Bastiani).

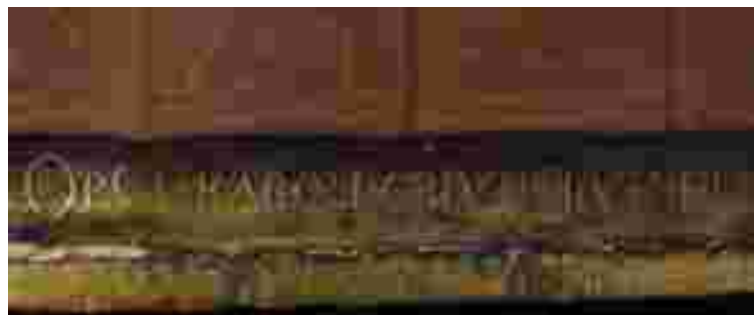
*Dettagli delle firme in incavo di Mantegna (Orazione nell'Orto), Bellini (Pietà); Bastiani (Santa Veneranda).*



Mentre risulta diffusa la firma in incavo simulato, rara è invece la terza delle varianti di firma dipinta, ovvero quella in aggetto: uno dei pochi esempi del periodo e della scuola di pittura in esame che si possono fare è dato dalla *Madonna della Passione* di Castelveccchio a Verona, firmata da Carlo Crivelli con delle lettere in prezioso color oro che sembrano opera di oreficeria<sup>3</sup>.



*Carlo Crivelli, Madonna della Passione.*



*Madonna...., part.*

I motivi del perfezionamento iconografico della firma in scultura simulata caratterizzano il passaggio tra Quattro e Cinquecento, e di fatto sono anch'essi il riflesso del confronto/scontro in atto tra pittura e scultura, il quale, come si è visto, nello stesso periodo si riflette anche in certi usi

<sup>4</sup>, in *Antiquarie...*, cit., ed. 2004, p. 38).

<sup>3</sup> Per un altro caso di firma in rilievo cfr. *infra* § III. 3.4..

del verbo nelle formule di firma<sup>4</sup>, e, come si vedrà, trova una sua controbattuta iconografica da parte della scultura<sup>5</sup>.

### 1.2. *I vettori di firma: tavolette, sassi, rovine e balaustre.*

Nel corso del Trecento e nella prima metà del Quattrocento i pittori che vollero (o ai quali fu permesso/imposto di) aggiungere la propria firma ad un'opera, la iscrissero per lo più in degli elementi del quadro inteso come oggetto, e preferibilmente sulla sua cornice. In questi stessi anni tuttavia, la sottoscrizione comincia a lasciare la cornice per entrare in degli spazi liberi e accoglienti dell'opera in essa racchiusa, e quindi mettendo in pratica un motivo che, nello stesso Quattrocento, e poi nel secolo successivo, sarà destinato a prendere il sopravvento<sup>6</sup>.

I luoghi che nella cornice, ma soprattutto nell'artificio, accolgono la firma, possono essere sostanzialmente divisi in due categorie: quelli che esisterebbero o hanno una qualche funzionalità (iconografica o compositiva) a prescindere dalla presenza della firma (che è a questo punto possibile immaginare aggiunta *post facto*) e quelli invece che sono stati creati o almeno giostrati dall'artista *ipso facto* con questa primaria, specifica e determinante funzione<sup>7</sup>. La distinzione tra le due categorie tuttavia non è sempre netta, scontata o facile da individuare.

Tra i più diffusi vettori di firma di scuola veneziana che, in linea di massima, e con una certa sicurezza, possono dirsi aggiunti al quadro con la principale funzione di vettore di firma, sono certe tavolette, a volte ansate alla maniera classica, con le quali l'artista vuole ostentare erudizione e allo stesso tempo sottolineare in maniera altisonante il proprio nome. Questi specifici inserimenti sembrano essere la mutazione in artificio di una pratica di firma documentata in antichità e probabilmente nota ai nuovi artisti. Infatti, come giustamente ci ricorda Winkelman

Sappiamo particolarmente da un passo di Antigono Caristio appreso Zenobio che gli artefici antichi non sempre ponevano il proprio nome sopra le loro opere medesime, ma bene anche sopra alcune particolari tavolette, che venivano appese o alla pittura, o alla statua. E queste tavolette si chiamano *πτυχτου*.<sup>8</sup>

Un esempio di questa tipologia di firma la si trova ad nel telero con il *Martirio e i funerali di*

---

4 Cfr. *supra*, § II. 1.4.

5 Cfr. *infra*, § V. 2.4.; 3.2., 4.5.

6 L'evoluzione di questa migrazione è stata riassunta e ragionata da Anne-Marie Lecoq in *Cadre et rebord* (in A. Chastel -a cura di-, *L'art...*, cit, 1974, pp. 15-20). Cfr. anche *infra*, § IV. 1.

7 Si veda ad esempio il già citato caso della *Madonna col Bambino in trono* di Stefano Veneziano (*supra*, *Seconda Introduzione*, 4).

8 J. J. Winkelman, *Opere*, cit., vol. III, 1832, pp. 1064-1065.

*Sant'Orsola*, dipinto da Carpaccio nel 1493. Una tavola (mono)ansata contiene poi la già citata firma di Jacopo De Barbari dipinta nella *Madonna col Bambino tra i santi Battista e Sant'Antonio Abate* del Louvre<sup>9</sup>. Un'altra tavola ansata giace abbandonata a terra contribuendo alla pateticità della scena nella *Deposizione* dipinta da Girolamo Romanino nel 1510<sup>10</sup>.



Carpaccio, *Martirio e funerali...*, part.



Jacopo De Barbari, *Madonna...*, part.



Girolamo Romanino, *Deposizione*, part.

Ancora una tavoletta ansata compare in un *Cristo portacroce* di Francesco Zaganelli, oggi conservato a Capodimonte<sup>11</sup>, la quale è su tutte originale per il fatto di contenere una firma in caratteri corsivi e non in lettere capitali, e perché la tavola stavolta è di taglia decisamente minuta<sup>12</sup>.



Francesco Zaganelli, *Cristo portacroce*.



*Cristo...*, part.

Una simile tavoletta si trova anche in un dipinto recentemente apparso ad un'asta di Amsterdam e qui dato come opera di Jacopo Bellini<sup>13</sup>. Le dimensioni modeste di queste tavolette potrebbero non

<sup>9</sup> Cfr. *supra*, § II.1.8.

<sup>10</sup> Si è già accennato all'accordo tra questa firma e il tema del dipinto *supra*, § II. 2.3.

<sup>11</sup> Firma: «xhs. 1514/ frâcischus.ch/ otignolêsis. p.».

<sup>12</sup> È inoltre appesa ad un ramo secco, ma di questa caratteristica che la accomuna a molte altre firma di scuola veneziana si parlerà *infra*, § III.3.

<sup>13</sup> Casa d'asta Glerum; asta del 5 maggio 2009. Purtroppo la foto del dipinto che ho potuto consultare non permette di

essere casuali ed evocare i sigilli con cui con frequenza si firmavano i vasi durante l'antichità<sup>14</sup>.

Come si vedrà, la firma in tavoletta registra un discreto successo in incisione e venne adottata da Albrecht Dürer e da una serie di artisti di scuola mantegnesca quali Giovanni Antonio da Brescia o Nicoletto da Modena<sup>15</sup>.

Una variante alla tavoletta è poi costituita dalla targa polilobata scultorea; per il periodo in esame è comunque rara: compare (finta scolpita) nella *Crocifissione* della Scuola di San Rocco di Tintoretto<sup>16</sup> e in forma di vera scultura nella *Colonna di Noale* del 1539, dove per mezzo di questa targa, Paolo Pino se ne dichiara l'inventore<sup>17</sup>.



Tintoretto, *Crocifissione*, part.



Paolo Pino, *Colonna di Noale*, part.



Lorenzo Lotto, *Pala Martinengo*, part.

Apparentemente unica, infine, è la variante con la quale Lotto firma la *Pala Martinengo*<sup>18</sup>: si tratta infatti non di una tavoletta, né di una targa scultorea, bensì di un pennacchio architettonico.

Altri vettori di firma che con una certa frequenza s'incontrano nelle opere in esame sono le balaustre che tagliano certe figure a mezzo busto, oppure i sassi o le rovine classiche. Ancora più delle tavolette, questi vettori risultano volentieri in accordo iconografico con il soggetto del quadro ed è allora particolarmente difficile stabile la loro natura *ipso* o *post facto*. Di fatto, la scelta di firmarsi per via di questo mezzo da parte del pittore, è da ritenersi intrapresa con un preciso intento di armonizzare la propria sottoscrizione al tutto.

A proposito della difficoltà di capire la natura originaria del vettore di firma, si riconsideri ad esempio la *Madonna di Brera* di Giovanni Bellini<sup>19</sup>: qui è difficile stabile se il cippo con il nome del pittore sia un oggetto aggiunto alla composizione con la primaria funzione di vettore di firma, o se

capire se nella tavoletta ci sia effettivamente una firma.

14 Cfr. P. Kenkrik, *Corpurs Vasorum... cit., passim*, 2000

15 Per queste firme si rimanda a § VI. 2.

16 Per questa firma cfr. *supra*, § II. 1.2.2

17 Firma: «PAVLVS/ PINVS INVENIT»

18 Già citata per la presenza di una lettera montante (cfr. *supra*, § II. 2.3.).

19 Cfr. *supra*, § II. 3.1.; 3.5.

per contro esso sia in primo luogo funzionale al soggetto (dal quale sarebbe quindi inscindibile), e solo in un secondo momento sia stato “invaso” dalla firma<sup>20</sup>. Simile dubbio anche nella *Pala di Serravalle* (nella chiesa di Santa Maria Nova) di Tiziano, dove la firma («TITIAN'») è dipinta su di un piccolo frammento di un antico edificio; queste rovine infatti spesso decorano composizioni di carattere religioso con l'intento di sottolineare il trionfo della fede cristiana su quella pagana rappresentata appunto da quel tipo di costruzioni.



Tiziano, *Pala di Serravalle*.



*Pala...*, part.



Jacopo Palma Giovane, *Battesimo...*, part.

Dei dubbi suscitano alcuni dei numerosi sassi firmati dei dipinti di Palma Giovane<sup>21</sup>: si veda ad esempio il *Battesimo di Cristo* della Chiesa di Santa Maria Assunta di Ranzanico (BG), il quale è firmato «IACOBVS PALMA/ F» su di un sasso del fiume Giordano, oppure il *San Girolamo nel deserto* del Museo Puškin di Mosca, il quale è firmato «IACOBVS PALMA ·F·» su di una roccia che funge da tavolo al santo<sup>22</sup>.

Ancora ambiguità presentano le numerose e caratteristiche balaustre firmate di scuola veneziana: è difficile stabilire con certezza quali di questi “oggetti” siano stati inseriti nel quadro dal pittore con la funzione di porvi la propria firma, e quante di queste fossero invece già previste dalla composizione e solo in un secondo momento l'artista abbia deciso di attaccarvi un cartellino oppure di incidervi o dipingervi sopra il proprio nome. Le balaustre di alcune *Madonna col Bambino* di Giovanni Battista Cima sembrano ad esempio oscillare tra il presentarsi a favore di questo

20 Cfr. *infra*, § III. 2.1.

21 Il quale fece di questa firma un suo motivo -per l'opera completa del pittore cfr. Stefania Mason, *Palma il Giovane: l'opera completa*, 1984.

22 Direi che quest'ultimo è un sasso su cui la firma si adatta, mentre il primo è un sasso immesso nella scena con il primario scopo di contenere la firma: questo perché nel *Battesimo* il sasso con la firma è di un colore biancastro che lo differenzia nettamente dagli altri, presentandolo quasi come un “cartellino di roccia”.



inserimento funzionale e quello di convenienza. Si considerino le tavole della National Gallery di Londra<sup>23</sup>, del National Museum di Cardiff<sup>24</sup> e delle Gallerie dell'Accademia<sup>25</sup>: qui le balaustre, a causa del loro piccolo spessore, vengono percepite con delle prospettive discordi da quelle che regolano il resto del quadro (e in particolare i plinti su cui siede la Vergine), ovvero con dei punti di vista più bassi, ovvero viste più frontalmente. Esse sembrano insistere sulla presentazione di ciò che sta dietro di loro non come una scena viva (che quella balaustra potrebbe valicare), ma come un quadro del quale la presenza della firma non fa che sottolineare la natura.

*Tre varianti del tema della Madonna col Bambino in Giovanni Battista Cima.*



*Tre altre varianti del tema della Madonna col Bambino in Giovanni Battista Cima.*



Il discorso particolare di queste balaustre è messo in evidenza qualora si confrontino questi dipinti

23 Firma: «\*IOANNES BAPTISTA·P\*».

24 Firma: «Joannis baptista Coneglianensis».

25 Firma: «\*IOANES·BAPTISTA·CONEGLS·P\*».

con le *Madonna col Bambino* del Museo Jacquemart-Adré<sup>26</sup> della Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>27</sup> o già Cook<sup>28</sup>. Qui la firma appare inequivocabilmente aggiunta ad un oggetto che, per diretta interazione con i personaggi, o per l'aderenza alla prospettiva, si presenta anzitutto come parte integrante del soggetto.

### 1.3. *Le molteplici forme del cartellino.*

Nel Quattrocento e fino alla prima metà del Cinquecento, il vettore di gran lunga più diffuso nella scuola di pittura veneziana è comunque il *cartellino*. Nella sua versione più comune esso è un foglio di carta di dimensioni ridotte, di forma rettangolare, e con bordi ben definiti. Spesso la sua carta simulata mostra i segni di una piegatura pregressa, le quali danno l'idea che il foglio sia stato aperto per l'occasione della sua lettura da parte dello spettatore. Queste caratteristiche di fatto appartengono anche a quel supporto di carta che per primo venne definito da Zanetti *cartellino*, ovvero quello dipinto nel *Cristo risorto* da Alvise Vivarini<sup>29</sup>.

I cartellini più precoci (apparsi intorno alla prima metà del XIV secolo) si trovano attaccati a delle superfici piatte e frontali alla superficie del quadro, ad esempio sui bordi di piedistalli sormontati dalle immagini con figure intere o sulle balaustre dietro le quali stanno le figure a mezzo busto<sup>30</sup>. Nel corso della seconda metà del Quattrocento poi, non solo questo loro stare venne reso più razionale (con l'aggiunta di della cera lacca simulata che sosteneva la carta e dalla quale spesso si stacca un angolino), ma essi cominciarono anche ad essere posizionati in zone più interne allo spazio artificiale dell'opera, dove qui risultano attaccati ad elementi che sono comunque parte del soggetto principale, mentre altre volte essi sono un tutt'uno con un elemento di sostegno alieno all'insieme, ad esempio una tavoletta<sup>31</sup>, oppure una bacchetta poggiamento<sup>32</sup>. In altre occasioni, che si presentano soprattutto con il Cinquecento, il cartellino giace invece abbandonato con insito patetismo a terra oppure viene appoggiato su di un tavolo.

In tutti questi dipinti, il cartellino, pur se di minuta stazza, come qualsiasi altra firma in effigie, non è ovviamente atono, ma contribuisce al peso compositivo dell'opera e quindi esso viene sapientemente dislocato per equilibrare dei pesi visivi e in alcuni casi anche per motivi di tipo iconologici, intimi al pittore, secondari o legati al messaggio del soggetto principale<sup>33</sup>.

---

26 Firma: «·JOANNES·BTA·CONEGLANENSIS·».

27 Firma: «Joannis baptiste Coneglianensis opus».

28 Firma: «IOANNES BAPTISTA/ CONEGLANENSIS».

29 Cfr. *supra*, § I.4.1.

30 Cfr. *infra*, § IV. 1.3.

31 Si vedano alcune firme dei dipinti di Albrecht Dürer.

32 Cfr. *infra*, § III.7.

33 Cfr. *infra*, e in particolare § II.2; e § III.3

Come si è visto, l'uso della parola italiana *cartellino* per le firme si è diffusa non solo tra le pagine della critica italiana, ma anche in quella straniera<sup>34</sup>. Il termine si è tuttavia esteso anche in un altro senso: con il tempo infatti esso risulta spesso applicato per definire, non solo qualsiasi forma e dimensione di firma su carta (anche di ampia superficie dove l'uso del diminutivo appare inopportuno), ma anche a firme che in supporti di carta simulata non si trovano, come ad esempio quelle tavole ansate di cui prima si è parlato<sup>35</sup>. Alcune presunte firme su carta simulata sarebbero inoltre da osservare con più attenzione perché (come si dirà e vedrà) esse potrebbero contenere degli indizi per la loro identificazione non come carta, ma ad esempio come pergamena, o stoffa, dove queste scelte potrebbero anche non essere frutto di un semplice desiderio di variare, bensì portatrici di un significato.

Nella scuola di pittura veneziana, data la varietà con cui la firma su carta simulata si presenta, e per meglio servire studi specifici come questo, risulterà quindi utile riqualificare e riequilibrare e scindere il termine *cartellino* e quindi chiamare

- *cartellino* una firma su carta di piccole dimensioni di forma rettangolare o quadrangolare.
- *cartello*, una firma su carta di medie o ampie dimensioni di forma rettangolare o quadrangolare.
- *striscia* o *strisciolina*, una firma su carta di forma allungata e rettangolare.
- *lettera*, una firma su un foglio con precisa identità di epistola.
- *cartiglio*, una firma su striscia di carta particolarmente larga e allungata (piuttosto questo termine indica per tradizione un foglio di carta con un motto od una profezia).

Il “colore” di tutti questi supporti è lo stesso *bianco di piombo*, o *biacca* che spesso serviva anche per le imprimiture delle tavole o delle tele. L'elevato peso atomico della componente metallica di questo pigmento inorganico rende inefficaci le moderne analisi radiografiche del dettaglio e quindi la scoperta di eventuali sovrapposizioni ad una firma precedente<sup>36</sup>.

---

34 Cfr. *supra*, § I. 5.6; 5.8

35 Cfr. ad esempio una citazione di Panofsky *infra*, § VI. 2.4.

36 In alcuni casi il *cartellino* risulta anche dipinto in semplice bianco di gesso: nella *Meditazione sulla Passione di Cristo* del Metropolitan di New York un *cartellino* bianco non contiene alcuna firma visibile. Il restauro ha individuato che il supporto era composto con un bianco di gesso; l'indagine radiografica stavolta è quindi stata possibile e ha fatto conoscere che sotto di esso vi era la scritta «victoris carpatii/ venetii opus». Per una firma impenetrabile ad una tentata indagine ai raggi X cfr. *infra*, n. 61. Capita che la falsificazione di un *cartellino* sia fortunatamente documentata da un'incisione che preceda il restauro fraudolento: succede in una dispersa *Madonna col Bambino* (ma della quale esiste una foto) dipinta e firmata da Vittore Crivelli e ripresa in un'incisione (di Giammaria Sasso?) oggi al Museo Correr; nell'incisione la firma è «VICTOR·DE·CRIBELLIS·/ VENET·PINXIT», mentre nel dipinto si leggeva «CAROL DE CRIBELLIS/ PINXIT» (per questa questione cfr. Stefano Papetti, *Le opere di Vittore Crivelli nel Piceno: la diffusione, il seguito artistico, la dispersione* in S. Papetti -a cura di-, *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, 1997, p. 60).

Da molti cartellini, cartelli e striscioline oggi è scomparsa la pasta che formava la firma del pittore. Il numero di cartellini muti appartenenti alla scuola veneziana e al periodo storico in esame è talmente elevato che ci si potrebbe quasi chiedere se il loro silenzio a volte non sia affatto da considerarsi frutto di un malaugurato deterioramento, ma piuttosto una negazione premeditata dall'artista: di fatto, alcuni casi documentati di questa pratica effettivamente esistono<sup>37</sup>.



Ortolano, *Madonna col Bambino*.



*Madonna... , part.*

É forse opportuno a questo proposito citare allora una firma unica ed originale di Giovanni Battista Benvenuti, detto l'Ortolano (pittore di scuola emiliana, ma in contatto con Venezia e in città, per raccogliere esperienze, nel 1508<sup>38</sup>): in una *Madonna col Bambino* oggi alla Gemäldegalerie di Berlino (datata *in situ* intorno la 1516) un cartellino muto giace abbandonato sul terreno brullo e a fianco ad esso si trova uno stilo, quasi invitando lo stesso fruitore ad aggiungervi una firma.

### *1.3.1. Brevissima storia della firma su carta simulata e panoramica su alcuni celebri autori che ne fecero uso.*

É già stato osservato che

de tous les types de signature, celui du cartellino est peut-être le plus délimité historiquement. On le trouve surtout dans la peinture italienne, et plus précisément vénétienne, entre 1450 et 1550; après cette date, il semble avoir disparu.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Cfr. *infra*, § VI 2.5.

<sup>38</sup> Andrea Bozzoni, *La pittura a Bologna, Ferrara e Modena nel Cinquecento*, in Giuliano Briganti, a cura di, *La pittura in Italia, Il Cinquecento*, 1988, vol. I, p. 260.

<sup>39</sup> J.C. Lebensztejn, *Esquisse...., cit.*, 1974, p. 50.

Nonostante ciò, molti degli studi che si sono occupati delle firme in arte negli ultimi cinquant'anni additano un finto foglio dipinto da Filippo Lippi nella *Madonna di Tarquinia* (oggi a Palazzo Barberini a Roma) come il primo cartellino (ma, date le dimensioni, sarebbe meglio chiamarlo *cartello*) della storia della pittura<sup>40</sup>. Anche se fosse, si tratta comunque di un “cartellino” anomalo dato che infatti esso non contiene la firma del pittore, ma solo una data in numeri romani, il 1437. Quest'anno, com'è noto, segna il ritorno a Firenze di Lippi dopo il soggiorno padovano ed è in realtà qui che egli potrebbe comunque aver tratto l'ispirazione della scritta in cartello.



Filippo Lippi, *Madonna Tarquinia*, part.



Andrea del Castagno; Francesco da Faenza, *Cappella S. Tarasio*, part.



*Cappella...*, part.

Forse si adattano ad un'usanza già consolidata di firmare in cartello anche Andrea del Castagno e Francesco da Faenza quando nel 1442 sono a Venezia per eseguire gli affreschi della *Cappella di San Tarasio* a San Zaccaria<sup>41</sup>. I più antichi esempi di firma su carta simulata in pittura infatti si trovano a Venezia già verso la fine del Trecento o comunque durante i primi anni del Quattrocento<sup>42</sup>. Di norma è comunque pur vero che non sono firme su cartellino, ma su striscia, in un'appropriazione di un supporto già collaudato, il cartiglio, che già di tradizione conteneva una scritta, la quale ovviamente non era una firma, ma un motto o un'indicazione legata al soggetto<sup>43</sup>. Firmata mediante una strisciolina è ad esempio la *Madonna Litta* di Catarino oggi al Worcester Museum del Massachusset (USA), dove la sottoscrizione è «CATARINVS·PINXIT». Ancora firme

40 Notificando i legami di questa immagine con il sistema compositivo delle opere di Jan Van Eyck, l'ideazione del “cartellino” che sarebbe insista in quest'opera è stato a sua volta proposto come un motivo che ha origine nella pittura fiamminga piuttosto che in quella italiana (cfr. Millard Meiss, *Jan Van Eyck and the Italian Renaissance*, in AAVV, *Venezia e L'Europa*, 1955, pp. 62, 63).

41 Per delle particolarità di questo cartello cfr. *infra*, § IV. 1.5.

42 Esistono dei casi di falsificazioni di cartellini con delle date più precoci. Uno è ad esempio quello di una *Madonna col Bambino* ora in collezione privata, dipinta da Pietro Jordanic, pittore di scuola crivellesca, che firma «Opus prespiteri Petri Jurdanici». A questa scritta è stata aggiunta, con una scrittura piuttosto coerente con quanto già c'era, un'improbabile data «m ccc viii» (e un immeritato elogio al pittore: «di[cti] Gioto»).

43 Per l'invasione delle firme nei luoghi scritti di tradizione cfr. *infra*, § III. 3.

in striscioline si trovano nei dipinti di Jacobello del Fiore<sup>44</sup>, Antonio Vivarini<sup>45</sup>, Michele Giambono<sup>46</sup>, e anche nel *Leone Marciano* dei Palazzo Ducale dipinto da Donato Veneziano<sup>47</sup>.



Catarino, *Madonna litta*.



*Madonna litta*, part.



Donato Veneziano, *Leone marciano*.



*Leone...*, part.

Dopo questi primi esempi di firma su striscia, nel corso del Quattrocento, la firma su carta simulata tende a stabilizzarsi nel formato rettangolare<sup>48</sup>. Il motivo mostra una vera e propria definizione iconografica intorno alla metà del secolo, e in particolare si mostra precocemente florido a Padova, intorno alla bottega di Francesco Squarcione<sup>49</sup>. In questo contesto firmano su cartellino o cartello,

44 Nell'*Incoronazione della Vergine* delle Gallerie dell'Accademia (firma -scomparsa-: «iac. de. flore p. 1438» -cfr. S. M. Marconi, *Gallerie...XIV e XV, cit.*, 1955, cat. 28, p. 30-).

45 Nell'*Incoronazione della Vergine* della chiesa veneziana di San Pantalon (firma: «XPOFOL · D FERARA ITAIA · ZUANE E/ ANTONIO DE MURAN PNSE · 1444 ·»)

46 Nell'*Incoronazione della Vergine* delle Gallerie dell'Accademia (firma apocrifia: «IOANNES ET ANTONIVS DE MURANO F./ MCCCCXXXX»)

47 Per questa firma cfr. *supra*, § I 3.2., n. 35.

48 Come si vedrà (*infra*, 1.3.5; 1.3.6.), la firma su strisciolina continua comunque a sopravvivere nel Cinquecento nell'opera di Giovanni Battista Cima e Paris Bordon. Una striscia più larga, adagiata mollemente su un parapetto, con la firma «OPVS VICTORIS/ CRIVELLI VENETIIS» si trova in una *Madonna col Bambino in trono e angeli*, opera del fratello di Carlo Crivelli oggi conservata al Petit Palais di Avignone.

49 Uno dei sostenitori del conio del motivo in seno a questa scuola è Z. Wazbinski (*Le "cartellino"...*cit., 1963, pp. 278-283, 1963).

Andrea Mantegna, Carlo Crivelli, Marco Zoppo, Giorgio Schiavone.

*Una selezione di firme degli allievi di Francesco Squarcione.*



Ragionando sul motivo della diffusione il motivo del cartellino nella bottega di Squarcione, c'è stato chi ha ipotizzato che il suo conio sarebbe il risultato di una graduale mutazione in artificio di un vero e proprio foglietto, il quale veniva attaccato con funzione distintiva ai dipinti eseguiti parallelamente dai numerosi allievi della scuola padovana tratti da un prototipo comune elaborato dal Maestro<sup>50</sup>. Questo stesso ragionamento potrebbe anche essere utile per giustificare la presenza del cartellino con il nome di “IOANNES BELLINVS” anche nei numerosi dipinti che gli allievi di Bellini avrebbero tratto dai prototipi del Maestro, dove questi, come si già è ipotizzato, avrebbero copiato non tanto il soggetto contenuto nel dipinto, ma il dipinto contenente il soggetto<sup>51</sup>.



*Piero della Francesca, San Gerolamo.*



*San Gerolamo, part.*



*Jacopo Bellini, Madonna col Bambino.*

Sempre nel 1450, anche Piero della Francesca firma su cartellino il *San Gerolamo* oggi alla

<sup>50</sup> Questa tesi si trova in Z. Wazbinsky, *Le «cartellino»...cit.*, 1963, pp. 278-283. A questo punto mi sembra pertinente citare una sorpresa che recentemente mi è capitata nella visita di Palazzo Barberini a Roma: qui vi è un *Cristo Benedicente* attribuito al Maestro del San Paolo Perkins il quale conserva attaccato sulla cornice un antico cartellino vero (ottocentesco?), arricciato ai lati alla maniera della pittura con su scritta in caratteri gotici una precedete attribuzione: «Simone Martini/ -1283-1344-».

<sup>51</sup> Per questa tesi cfr. *supra*, *Seconda Introduzione*, 2; e § II. 3.2.

Gemäldegalerie di Berlino: sarebbe questo tra l'altro il momento del suo viaggio a Venezia<sup>52</sup> e a Padova, dove fu inevitabilmente attratto, nella prima, per via dei «dipinti fiamminghi che sempre lo interessarono e che là si trovavano numerosi», e nella seconda, per via «della sua produzione artistica d'avanguardia»<sup>53</sup>.

Tra i primi veneziani a firmare con un *cartellino* si possono individuare Jacopo Bellini<sup>54</sup>, il quale trasmise il motivo i suoi figli, e Antonio e Bartolomeo Vivarini (ma più che altro quest'ultimo) che invece lo passarono ad Alvise: tutti questi autori optarono soprattutto per un cartellino di forma rettangolare con tracce di pieghe solo verticali, proprio come si vede nel *Cristo risorto* della Bragora. Diversi sono invece i cartellini di Carpaccio o Antonello da Messina, i quali invece presentano anche (o almeno) una lunga piega orizzontale.

Le firme all'interno dei cartellini sono di norma in caratteri epigrafici, ma a partire dagli anni '70 del Quattrocento, e in particolare nel Cinquecento, prevalsero le scritte in corsivo cancelleresco (solo in questo modo ad esempio firma i propri cartellini Antonello da Messina). Con questa scrittura sono più spesso firmati (e a ragione) i cartellini quando assumono la forma di una lettera dove la firma diventa un finto indirizzo a cui spedirla<sup>55</sup>: questo tipo di firme ad esempio s'incontrano nella *Trasfigurazione* di Andrea Previtali dell'Accademia Carrara<sup>56</sup>, nel *Commiato di Cristo dalla madre* di Lorenzo Lotto della Gemäldegalerie berlinese<sup>57</sup>, e nel *Ritratto di Jacopo Strada* di Tiziano, oggi al Kunsthistorisches di Vienna<sup>58</sup>.

*Esempi di firma in lettera: Lotto (Commiato...), Previtali (Trasfigurazione), Tiziano (Ritratto di J. Strada).*



52 É la famosa tesi più volte sostenuta da Roberto Longhi (cfr. *Piero della Francesca* [1927], ed. 2012, pp. 119, 120, 145, 146, 162).

53 Sergio Marinelli, *Piero della Francesca e la pittura veneta*, in Marisa Dalai Emiliani, Valter Curzi -a cura di-, *Piero della Francesca tra arte e scienza*, 1992, p. 441.

54 Vedi ad esempio la *Madonna col Bambino* dell'Accademia Tadini di Lovere firmata in una strisciolina «IACHOBVS BELINVS».

55 Viene messo qui in atto una appropriazione da parte della firma, di un luogo scritto di tradizione. Queste metodologia di firma verrà discussa *infra*, § III. 2.1

56 Firma: «Al nobel homo m/ andrea dipintore in/ bergamo/ M·D·XII»

57 Cfr. *infra*, § IV. 1.6.

58 Il dipinto ha una firma più ufficiale, si può dire, la quale si trova nel mobile in alto a sinistra, ed è «TITIANVS F.», mentre nella lettera si legge «Al signore Titian/ Vecellio Venezia». Questa seconda scritta è stata classificata come firma «imprevista» da F. Perrot *La signature... cit.*, 1974, p. 38.



In alcune opere di scuola squarcionesca il cartellino appare accompagnato da una piccola mosca dipinta che si trova in sua prossimità. Secondo alcuni «the *cartellino* itself however was an important element in the set of circumstances that favoured the appearance of the painted fly in the workshop of Squarcione»<sup>59</sup>.

Nella firma del *Ritratto di Luca Pacioli* oggi al Museo di Capodimonte di Napoli, una di queste mosche non si è limitata ad avvicinarsi al cartellino, ma vi si è appoggiata sopra<sup>60</sup>. La formula di firma che si legge sul supporto di carta, «IACO.BAR.VIGEN/NIS. P.», è seguita da una data molto discussa che pare essere il 1495, ed è proprio qui, quasi per fare un dispetto alla futura critica del quadro, che la mosca si è appoggiata<sup>61</sup>.



Jacopo De Barbari, *Ritratto di Luca Pacioli (Doppio ritratto)*.



*Ritratto...., part.*

Nell'*Annunciazione* dipinta da Cima da Conegliano per la chiesa di Santa Maria dei Crociferi e oggi

59 Anna Eörsi, *Puer, abige muscas!, remarks on Renaissance Flyology*, 2001, p. 9.

60 Un possibile collegamento tra la mosca e il celebre frate matematico è forse evocato da uno scritto sulla *mosca* di Leon Battista Alberti dove egli elogia le qualità di quest'insetto e dice che nelle «ali delle mosche, ritrovarono i Geometri, le descrizioni & proporzioni di tutte le misure, Anzi dicono che Tolomeo Matematico cavò la invenzione da loro, dimettere il mondo in disegno» (*Della mosca*, in *Opuscoli morali di Leon Battista Alberti gentil'uomo fiorentino, ne' quali si contengono molti ammaestramenti necessarij al viver de l'huomo, cosi posto in dignità, come privato*, ed. a cura di Cosimo Bartoli, 1568, p. 361). André Chastel è questa «una firma valorizzata dal ricorso al motivo giottesco» (*Musca depicta*, 1982, p. 18).

61 La diatriba nacque per questioni stilistiche, d'anacronismo degli oggetti presenti in scena e a proposito della parola «vigennis», la quale venne interpretata non come variante di «veneziano», ma come «ventenne» (cfr. Maria Grazia Duprè Dal Progetto -a cura di-, *Urbino e le Marche prima di Raffaello*, catalogo della mostra, 1983, p. 178-). Il dipinto è stato radiografato, ma il cartellino è rimasto impenetrato dai raggi X e pertanto la firma non si è potuta dichiarare apocriфа (per una panoramica riassuntiva a proposito della questione cfr. Stefano Ferrari, *Jacopo de' Barbari...*, cit., 2006, p. 25 e segg.). La firma del quadro di De Barbari è stata considerata anche da A. Vincens-Villepreux, la quale fa notare come la scritta venga associata alle altre leggibili del quadro, in un'evidente e altisonante associazione e come essa venga indicata col dito indice dallo stesso Pacioli in effigie (*Ecritures...*, cit., 1994, p. 65). Una recente, nuova opinione sul messaggio della firma è stato avanzato da Alessandro Angelini, secondo il quale essa indicherebbe il nome di Jacometto Veneziano (cfr. *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il "Ritratto di Luca Pacioli e di Guidobaldo da Montefeltro" di Capodimonte*, in «Prospettiva», nn. 147-148, Luglio-Ottobre 2012, pp. 126-149; si rimanda a questo studio anche per la vastissima bibliografia sul dipinto).

conservata all'Hermitage di San Pietroburgo, un'altra mosca è appoggiata sul leggio della Madonna; più in basso, in un ampio foglio arricciato si trova una lunga scritta in caratteri corsivi molto rovinati dove tuttavia si legge ancora il nome del pittore, il che porta questo supporto cartaceo ad assumere il valore di firma<sup>62</sup>. Su questo foglio si trova (anzi, come ora si vedrà, *si trovava*) non una mosca<sup>63</sup>, ma un'*ichneumonoidea*<sup>64</sup>. Il recente restauro della tavola trasportata su tela, ha constatato che tale insetto era un falso e quindi ha provveduto a cancellarlo<sup>65</sup>, nonostante esso fosse, non solo ben dipinto, ma rappresentasse di per sé la testimonianza di un intervento consapevole di un'originale pratica di firma veneta.

Dalla seconda metà del Cinquecento la firma in cartellino a Venezia diventa sempre più rara. È il momento nel quale il motivo migra all'estero e ad esso si affezionano autori stranieri, primo tra tutti El Greco; questi, nel corso del suo periodo di formazione a Venezia negli anni '60 del Cinquecento, l'adotta a discapito della sua predilezione per Tintoretto (che mai firma in cartellino)<sup>66</sup>. Le firme di El Greco seguono una norma comune e si presentano in caratteri corsivi greci, utilizzando la "classica" formula «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ἐποίησεν». Di lui, una firma particolare è quella che si trova nel *Martirio di San Maurizio*, oggi nel Monastero di San Lorenzo di Madrid: qui il cartellino è tenuto in bocca da un serpente in un motivo che evoca non solo (benché alla lontana) la firma dei *Funerali di San Girolamo* di Carpaccio, ma anche, ed anzi soprattutto, quella di Lorenzo Lotto nel *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano* del Palazzo Apostolico di Loreto<sup>67</sup>. Un motivo simile si ritroverà poi nel *Sileno ebbro* di Jusepe De Ribera oggi a Capodimonte, eseguito nel 1626.



El Greco, *Battesimo di Cristo*, part.



El Greco, *Il Martirio di San Maurizio*, part.



Jusepe De Ribera, *Sileno ebbro*, part.

62 Così riportata da Giovanni C. F. Villa (in *Cima da Conegliano, poeta del paesaggio*, 2010, scheda 15, p. 124):

«1495/ Laure [...] de S. Luc[...] da uicco es jac. De S[...] zudici/ [...]/ joan. baptista da/ Conegliano fecit».

63 Così in C. F. Villa (in *ib.*, l. c.) e A. Chastel (in *Musca...*, cit., 1982, p. 18).

64 Irina Artemieva, Camilla Kalinina, *Sulla storia e sul restauro della pala con l'Annunciazione* di Giovanni Battista Cima da Conegliano, in Anna Maria Spiazzi, G. C. F. Villa (a cura di), *Cima da Conegliano, analisi e restauri*, 2010, p. 126.

65 Cfr. *ivi*, p. 138. Lo stesso intervento ha portato alla luce la vera firma del dipinto che si trova sulla base del leggio della Madonna (*ivi*, pp. 135, 138).

66 Per l'adozione del cartellino da parte di El Greco cfr. A. Vincens-Villepreux, *Ecritures...*, cit., 1994, pp. 77-82.

67 Questa firma («Laurentii Loti pictoris opus»), della quale purtroppo non ho un'immagine ravvicinata decente, è dipinta sul bordo di un rotolo all'interno del quale si infila un serpente che poi si gira e con la lingua indica il nome del pittore e un occhio sopra di esso dipinto a mo di emblema.

Sempre nel Seicento, e verosimilmente grazie al ponte costituito dal viaggio di El Greco da Venezia alla Spagna, il motivo del cartellino venne adottato da Francisco de Zurbarán. Dopo questo ultimo respiro, il cartellino avrà un'ultima breve e circoscritta rinascita in Inghilterra, nella seconda metà dell'Ottocento, dove con questo vettore (ed anzi, spesso nelle sue varianti a strisciolina) firmarono alcuni pittori preraffaelliti quali Dante Gabriele Rossetti, Edward Burne-Jones e Frank Codogan Cowper<sup>68</sup>.

Tra Quattro e Cinquecento, in un'ideale paragone con la pittura, il motivo del cartellino viene ripreso anche da alcune rare sculture, ma di tali esempi si parlerà a tempo debito<sup>69</sup>.

Infine, ritornando al ragionamento sulle possibili origini del motivo del cartellino, va considerata la possibilità che esso non sia del tutto un'invenzione del Rinascimento, ma, appunto, un rinascimento. Di ciò sembra ad esempio sicuro Paolo Pino quando nel suo *Dialogo* ricorda che la via della *boletta* sarebbe stata usata già da Apelle in persona<sup>70</sup>. Conferma questa origine classica la straordinaria testimonianza data da un mosaico del II secolo avanti Cristo proveniente dal Palazzo Reale di Eumene a Pergamo (e oggi al *Pergamonmuseum* di Berlino), il quale è eccezionalmente (e in maniera eccezionale) firmato dal suo esecutore, Efesto, con un cartellino in tutto simile a quelli che si trovano nella pittura veneziana tra XV e XVI secolo<sup>71</sup>.



Mosaico di Efestione, part.



Mosaico di Efestione, part.

Conclusa questa generale panoramica sulla storia del cartellino, si punterà ora l'attenzione su alcuni dei pittori che, non solo l'adottarono come motivo, ma ne elaborano e personalizzarono l'icona in modi tali da renderlo, oltre che vettore di firma, un ulteriore motivo identificativo.

---

68 Cfr. *supra*, § II. 4.2.

69 Cfr. *infra*, § V. 4.5.

70 Cfr. *supra*, § I.1.2

71 L'ipotesi della derivazione del motivo dall'antichità attraverso questo esempio si trova già in T. Brug, *Die Signature...*, cit., 2006, p. 345.

Le firme di Bartolomeo Vivarini sono quasi sempre caratterizzate da un testo prolisso nel quale egli, oltre al proprio nome, aggiunge con poche eccezioni l'anno di consegna (variabilmente in numeri romani o arabi), il verbo *pinxit*, segnala la propria provenienza dall'isola di Murano, e in alcuni casi, e sempre ad esordio del testo, che l'opera è *Factum Venetiis*<sup>72</sup>. Le lettere da lui usate sono sempre epigrafiche e riempiono in maniera quasi soffocante tutto lo spazio disponibile delle lunghe e consuete strisce usate come vettore di firma; di norma il testo, specie quand'è composto da tutte le informazioni di cui si è detto, viene paragrafato in due righe.

La resa della carta del supporto non è quasi mai raffinata (o simulata) ed è possibile concludere che Bartolomeo, pur aggiungendo quasi sempre delle punte di rosso ad indicazione della cera lacca di sostegno, non sempre perde il suo tempo nella resa delle pieghe intermedie o di spigolo. Tuttavia, in casi apparentemente eccezionali, s'incontrano tra le opere del pittore delle firme che invece dimostrano una maggiore ed attenta cura del dettaglio: qui l'artista sembra interrogarsi sul reale comportamento di *strisce* di tale lunghezza e quindi le dipinge come se la loro parte intermedia si fosse appesantita, dando origine ad una superficie incurvata al centro.



Bartolomeo Vivarini, *San Giorgio che uccide il drago*.



*San Giorgio... part.*



*San Giovanni... part.*



Bartolomeo Vivarini, *San Giovanni da Capistrano*.

Questa caratteristica ad esempio si nota nella firma «FACTVM·VENETIIS PER BARTHOLOMEVM/ VIVA·RINVM DE MVRIANO PINXIT·1485·», la quale si trovava dipinta

<sup>72</sup> Le firme delle opere di Bartolomeo Vivarini (e Antonio e Alvise) sono documentate in maniera puntuale da Rodolfo Pallucchini in *I Vivarini*, 1961, *passim*.

nel *San Giorgio che uccide il drago*, un tempo parte degli Staatliche Museen di Berlino. Interessante in questa firma è soprattutto il dettaglio dell'ala del drago che si pone innanzi alla firma, proiettandovi addirittura un'ombra: tale accorgimento ausiliario contribuisce a rendere la firma reale nell'artificio della scena e a stabilire in un caso ancora, che la firma non sempre costituisce l'epilogo (o l'appendice) di una composizione<sup>73</sup>.

La più interessante delle firme in questo lungo formato, in Bartolomeo, s'incontra già nella sua prima opera datata e realizzata indipendentemente dal fratello Antonio: il *San Giovanni da Capistrano* oggi al Louvre<sup>74</sup>. La firma della tavola, svolta in un'unica riga di testo, recita «OPVS · BARTHOLOMEI · VIVARINI · DEMVRAHO · 1459»; il supporto è appesantito come si è detto in una curva verso il basso in opposizione alla curva del cartiglio della parte superiore. L'angolo in basso a destra è stato dipinto dall'artista come staccato dalla finta cera lacca di sostegno e rigirato in una curva aggettante di sorprendente naturalezza che, come motivo, si trova anche in altri pittori<sup>75</sup>, e che non può non ricordare il sorprendentemente identico dettaglio del mosaico di Efesto, prima citato. Sempre di questa firma di Bartolomeo, si noti come in prossimità dei lembi ancora attaccati alla cera lacca la *striscia* formi delle pieghe tanto da far sospettare che di carta non si tratti, ma piuttosto di stoffa. Prendendo a prestito il termine dalla caratteristica toponomastica veneziana, per questo tipo di supporto sarebbe quindi più consono parlare di *nizioletto* piuttosto che di *striscia* o *cartellino*<sup>76</sup>

### 1.3.3. Le diverse forme dei cartellini di Carpaccio

Le firme in “cartellino” di Carpaccio si presentano in una numerosa serie di varianti, tanto che è veramente difficile trovarne due di uguali, anche all'interno dello stesso ciclo di opere. In quello di *Sant'Orsola* ad esempio, le firme stanno su formati di carta di diversa misura; vi sono poi anche la firma su tavola ansata del *Martirio e il funerale* e una in un supporto che più che di carta sembra pergamena o ancora meglio cuoio per la resa della rigidità del materiale (nel telerico con *L'incontro e la partenza dei fidanzati*).

Alcune delle firme sono state appoggiate su dei gradini e sembrano dei *nizioletti*: uno di questi si

---

73 Cfr. quanto detto a questo proposito *supra*, *Seconda Introduzione* 4.

74 Cfr. *ib.* p. 116.

75 Si veda ad esempio quello del *San Gerolamo* di Piero della Francesca.

76 Da qualche anno è diventato d'uso comune chiamare le indicazioni stradali veneziane, dipinte direttamente sul muro, all'inizio delle calli, in prossimità di ponti o nei campi con il termine di *nizioletti*, ovvero “piccole lenzuola”, perché lo sfondo delle scritte è bianco e di forma rettangolare. Con questo stesso nome in antichità si indicavano dei fazzoletti indossati dalle donne (cfr. Achille Vitali, *La moda a Venezia attraverso i secoli*, 1992, vol. II, p. 263). Per un'altra firma di questo tipo cfr. *Madonna col Bambino* della chiesa di San Bartolomeo a Almenno San Bartolomeo, in provincia di Bergamo (firma: «FACTVM VENETHIS PER BARTHOLOMEVS/ VIVARINVM DE MVRIANO PINXIT · 1485 · »).

trova nella Pala con la *Presentazione al Tempio*, già nella chiesa di San Giobbe ed oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: una carta difficilmente avrebbe potuto essere appoggiata nello stesso luogo con tanta stabilità e delicatezza.

*Quattro delle multiformi firme del ciclo di Sant'Orsola (la seconda da sinistra non è certo un cartellino!).*



Su stoffa sembra poi dipinta in effigie la firma del *San Paolo* della Chiesa di San Domenico a Chioggia: le frange che si notano nel bordo del “cartellino” farebbero pensare che si tratti di un fazzoletto. La chiusura dello stesso evoca però anche una missiva e sarebbe bello crederla tale perché in questo modo si legherebbe bene al soggetto del dipinto e ai passi delle *Lettere ai Galati* che, nel quadro, Paolo sta mostrando nel libro aperto verso il pubblico.

#### 1.3.4. Marco Palmezzano: “il solito polizino straciato”.

In precedenza si è già visto come, tra tutte le firme su finta carta dipinte nel Rinascimento, i “polizzini” di Marco Palmezzano vantino dei precoci estimatori che di loro già scrissero nel corso del Cinque e del Seicento<sup>77</sup>. Andrea Bernardi Novacula ad esempio descrive la *policia* della *Comunione degli Apostoli* dicendola «alquante straciata» e che «parea che fuse stacata»<sup>78</sup>.

Il foglietto strappato fu un motivo distintivo delle firme di Palmezzano<sup>79</sup>, e se ne trovano altri bellissimi esempi sempre a Forlì, nella *Pala dell'Immacolata Concezione* della Basilica di San Mercuriale<sup>80</sup>, nel *Trittico di San Biagio*<sup>81</sup> (nella chiesa di San Biagio in San Girolamo), in una *Sacra Famiglia con San Giovannino e San Sebastiano* oggi in collezione privata<sup>82</sup>, in una *Sant'Elena con*

77 Cfr. *supra*, § I.1.3.

78 A. Bernardi, *Cronache...*, cit. vol. 1, 1895, p. 310.

79 Il tema del cartellino strappato è comunque già presente nei dipinti degli allievi di Squarcione come Schiavone e Zoppo.

80 Firma: «Marchus·palmizanus·pictor/ foroliuensis faciebat».

81 Firma: «Marchus palmizanus/ pictor foroliuensis/ fatiebat [sic] ».

82 Firma: «Marchus palmezanus pictor/ foroliuensis faciebat/ MCCCCCXV». Si tratta di un caso particolare perché il cartellino risulta strappato, ma il lembo pendente stavolta manca.

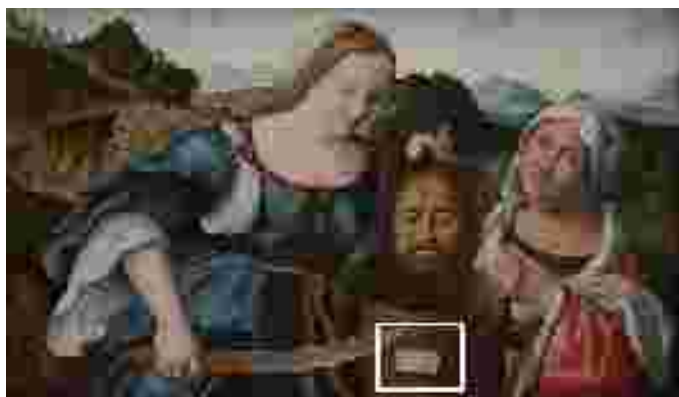
la croce<sup>83</sup> e in una delle tante versioni sul tema del *Cristo Portacroce*, oggi alla Pinacoteca Civica della città<sup>84</sup>.

*Esempi di cartellino strappato in Marco Palmezzano.*



Un *cartellino* strappato compare anche in una tavola con *Giuditta con la testa di Oloferne*, sempre opera del nostro, ed oggi conservato al Musées d'Art ed d'Histoire-Beux-art di Ginevra; vi si legge ancora la scritta contraffatta «IOHANNES BELLINVS/ Mccccxxv». A proposito di questa firma è stato detto che

la data sembra originale, mentre la firma è certamente apocrifa, per quanto le analisi recenti ne abbiano confermato l'antichità [...] il nome di Giovanni Bellini resta, tuttavia, un'indicazione non priva di interesse, utile, se mai che ne fosse bisogno, a rimarcare i legami con l'ambiente veneto presenti nei lavori della maturità di Palmezzano.<sup>85</sup>



*Marco Palmezzano, Giuditta con la testa di Oloferne.*



*Giuditta..., part.*

A questa osservazione va aggiunto che il nome di Bellini risulta comunque stano scritto in quel modo arcaico in un'opera chiaramente cinquecentesca<sup>86</sup>, e che egli non avrebbe certo differenziato il

83 Firma: «Marchus palmezanus pictor/ foroliviensis fatiebat [sic]/ MCCCCCXVI».

84 Firma: «Marchus palmezanus/ pictor foroliviensis/ fatiebat [sic]/ MCCCCXXXV».

85 Filippo Panzavolta in A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei -a cura di-, *Marco Palmezzano..., cit.*, 2005, cat. 49, p. 318.

86 Questa firma ricorda molto, per lessico e iconografia, quella della *Pietà* di Palazzo Ducale: «IOHANES·BELLINVS».

tipo di scrittura per la data, la quale tra l'altro si presenta nella stessa calligrafia di quelle sottoscritte nelle altre opere datate di Palmezzano. In più Bellini, per quanto si sappia, mai dipinse cartellini strappati.

### 1.3.5. *La strisciolina del Battista (Cima da Conegliano).*

Giovanni Battista Cima da Conegliano ha firmato molto spesso le proprie opere servendosi di fogli di carta simulata. Alcuni di questi possono ben essere definiti cartellini per via delle ridotte dimensioni e per il loro formato rettangolare o quadrangolare. Un gruppo piuttosto consistente di queste sue firme mostrano tuttavia un aspetto diverso e tanto peculiare da farne un motivo distintivo: esse sono lunghe striscioline arricciate con delle volute di senso opposto alle estremità, le quali sono state lette da alcuni come «un point d'interrogation» che, nel suo piccolo, contribuisce ad accentuare l'atmosfera languida e malinconica delle composizioni tipiche dell'artista<sup>87</sup>.

Le striscioline di Cima, se immaginate in dimensioni più ampie, ricordano molto da vicino i cartigli che tengono in mano i profeti nei dipinti, nei mosaici e nelle sculture di epoca medievale o del primo Rinascimento, le quali riportano degli estratti delle loro profezie (ma allora di norma sono più ampi), oppure il loro nome, a cui spesso segue la lettera “P” che ne indica la condizione di profeta<sup>88</sup>. L'uso di questi cartigli si fece sempre più raro nel corso del Cinquecento e l'unico che sopravvive imperterrito anche nell'iconografia del XVI secolo è quello tenuto in mano da Giovanni Battista, nel quale, in un'unica riga di testo, si riportava la celebre locuzione tratta dal *Vangelo di Giovanni*, “ECCE AGNVS DEI, QUI TOLLIT PECCATVM MVNDI”<sup>89</sup>. In centinaia di immagini dipinte tra Quattro e Cinquecento il cartiglio di San Giovanni Battista è una lunga striscia di carta arrotolata alle estremità in due sensi diversi.

Ora, pare molto probabile che Giovanni Battista abbia adottato questo tipo di cartiglio alla sua strisciolina per via dell'omonimia con il santo che ebbe l'onore di battezzare il Cristo<sup>90</sup>. La prima comparsa nell'opera di Cima di questa strisciolina, difficilmente avrebbe potuto non essere associata a quella del Battista antico dato che essa si trova nel *Battesimo di Gesù* della Chiesa di San

---

87 Così Z. Wazbinski: «lorsqu'il recherche “une rime mélancolique”, il utilise une longue bande de papier en spirale, jetée sur le sol où elle forme un point d'interrogation» (*Le “cartellino”...*, cit. 1963, p. 281).

88 Cfr. ad esempio i rilievi di scuola dei Lombardo (seconda metà del XV secolo), che formano il coro della Basilica dei Frari.

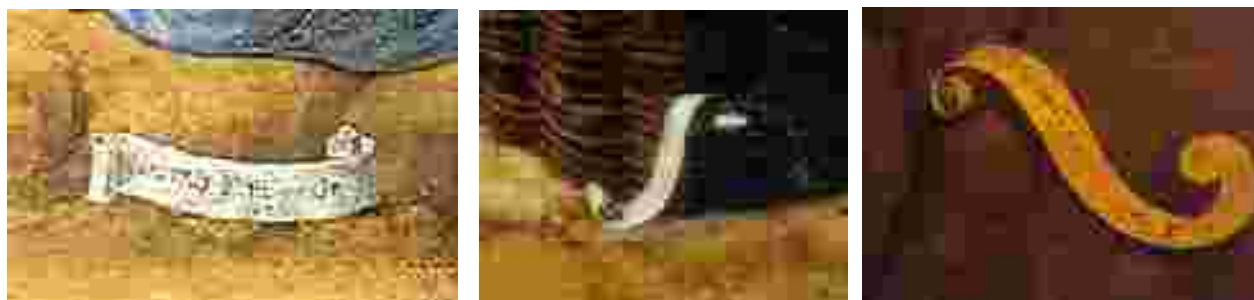
89 Giovanni, 1; 29. Molto più raramente la frase è invece EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO DIRIGITE VIAM DOMINI SICCVT ESAIAS PROPHETA (Giovanni 1; 22, 23; Matteo 1; 1-3). Nell'opera di Cima troviamo entrambe le versioni: la prima nel *San Lanfranco tra i santi Giovanni Battista e Lutero* (Cambridge, Fitzwilliam Museum; non firmata); la seconda nel *San Pietro in cattedra tra i santi Giovanni Battista e Paolo* (Milano, Brera -firma: cfr. *infra* nel testo-)

90 Giuliano Martin ha avanzato l'ipotesi che l'iconografia di San Giovanni Battista, più volte ripetuta nei dipinti di Cima, tanto da diventare personale e distintiva, potrebbe nascondere l'autoritratto dell'artista (*Giovanni Battista da Conegliano detto “Cima”, interpretazioni del suo spirito e del suo tempo*, 1993, pp. 73-75).



Giovanni in Bragora, dipinto tra il 1492 e il 1495<sup>91</sup>. La strisciolina con la firma (oggi quasi illeggibile<sup>92</sup>) è in basso a destra, adagiata sul pendio della zolla di terra sul quale sta Giovanni<sup>93</sup>.

*Esempi di strisciolina di Giovanni Battista Cima da Conegliano.*



Direttamente associata a Giovanni Battista è anche la strisciolina con la firma («Joan[n]is baptiste/ [...]») di una sacra conversazione con *San Pietro in cattedra*, già nella chiesa di Santa Maria Mater Domini ed oggi a Brera. Essa si trova a sinistra, di nuovo in prossimità del santo omonimo del pittore; in più stavolta, la presenza del cartiglio (in cui si intravede un estratto della locuzione “EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO DIRIGITE UIAM DOMINI SIC CUT ESAIAS PROPHETA”) tenuto in mano dal Battista (stranamente imberbe) rende esplicito il legame per arricciamento dei supporti delle due scritte.

Le altre firme in *strisciolina* dipinte da Cima compaiono poi nell'*Incredulità di San Tommaso*, già nella Chiesa di San Tommaso a Portogruaro (Ve) e oggi alla National Gallery di Londra<sup>94</sup>; nell'*Adorazione dei pastori* della Chiesa dei Carmini<sup>95</sup>; nella *Madonna dell'Arancio* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>96</sup>; nel *Cristo tra i Dottori* del Museum Palace at Wilanów di Varsavia<sup>97</sup>; nell'*Arcangelo Raffaele e Tobio* tra i santi Giacomo Maggiore e Nicola di Bari, sempre alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>98</sup>; nei *San Girolamo nel deserto* della National Gallery di Washington<sup>99</sup>, di Harewood House di Ledds (UK)<sup>100</sup> e del Szépművészeti Múzeum di Budapest<sup>101</sup>.

91 Cfr. la scheda di Maria Cristina Dossi in G. F. Villa, *Cima da Conegliano...*, cit., 2010, cat. 11, pp. 112-116. Si noti come questa forma di firma che poi divenne tipica di Cima era già stata sperimentata da qualche anno da Tullio Lombrado nelle quattro firme dell'Altare del Santo Sepolcro (cfr. *infra*, V. 4.5.).

92 Si intuiscono solo alcune lettere di una parola che potrebbe facilmente essere *Coneglianensis*.

93 È noto che il *Battesimo di Gesù* dipinto da Giovanni Bellini per la Chiesa di Santa Corona a Vicenza nei primi anni del Cinquecento è ispirato a quest'opera di Cima. Il quadro di Vicenza è firmato con un cartellino in basso a destra, in posizione analoga alla tavola veneziana (per questa firma vedi anche *supra*, § II. 3.2.). Una differenza significativa è invece portata dal fatto che nel quadro di Bellini, il Battista ha in mano un cartiglio dove si scorge un brano della sua celebre locuzione, mentre in quello di Cima egli ne è privo.

94 Firma: «Joannes baptista coneglianensis/ opus»

95 Firma: «Joannes [bapti]s[ta] coneglianensis opus».

96 Per questa firma («IOA·BAPT[·]·CONEGL») si veda *supra*, § II. 1.5. e *infra*, § 3.4.2.

97 Firma: «Joannes baptiste coneglanensis/ opus».

98 Firma: «Joannes baptista con[eglianensis op]us»

99 Firma: «Joannes b[aptista] c[o]n[eglianensis]».

100 La firma è oggi illeggibile.

101 L'opera, che è una variante della precedente, è firmata «MARCVS·BAXITI F». L'autografia di Basaiti se

Una striscia un po' più larga del solito (ma con le lettere della firma ormai svanite) compare nella *Madonna con il Bambino e i santi Michele arcangelo e Andrea apostolo*, oggi nella Galleria Nazionale di Parma.



C.B. Cima, *Pala di Parma*.



*Pala di Parma, part.*

La striscia giace a terra, confusa tra le macerie della struttura architettonica intorno alla quale ha luogo l'incontro tra i tre personaggi sacri<sup>102</sup>; in un primo momento (e l'assenza delle lettere ora contribuisce ad alimentare quest'inganno) la si confonde con i frammenti di marmo sul suolo e in particolare con le decorazioni a volute delle cornici e dei capitelli: l'effetto non può non essere stato ricercato da Cima che in questo modo forse cercava di attenuare la vanità dell'atto del firmare (ma ovviamente, e consapevolmente, ottenendo al contrario la sua valorizzazione e nobilitazione).

### 1.3.6. *Le fasce di Paris Bordon*

Paris Bordon più che altro firmò i propri quadri inscrivendo il nome in lettere minuscole nelle cornici delle sue finte architetture<sup>103</sup>. Firmò anche in più usuali cartellini; inoltre, una piccola ma significativa serie di opere mostra il ripetersi di un motivo di firma a lunga e ondulata striscia la quale a volte si avvolge in elementi filiformi che spuntano dal terreno<sup>104</sup> (si veda ad esempio in una

---

confermata sarebbe interessante per il fatto che quest'autore avrebbe prodotto non solo una copia del precedente dipinto, ma avrebbe fatto proprio (cosa che più non fece) anche il modo di firmare di Cima presente in quello.

102 Aliprandi e Botteon che in altre occasioni segnalano la presenza di un cartellino anche se la firma è illeggibile, stavolta non sembrano riconoscere in questo dettaglio una firma o ammettere che di supporto di firma si tratta (*Ricerche...., cit., 1893*, p. 128).

103 A volte, come si è detto questo autore comunque alternò l'uso delle lettere minuscole e capitali (cfr. *supra*, § II. 2.4.). Per l'opera del pittore si veda ad esempio Giordana Canova, *Paris Bordon*, 1964.

104 Si veda il *San Giorgio e il drago* della Pinacoteca Vaticana (firma illeggibile). Qui la striscia è avvolta in un bastone

*Sacra Famiglia con Donatore* della Galleria degli Antichi Maestri Pittori di Torino, dove la striscia si avvolge intorno ad un ramo secco<sup>105</sup>). In un caso almeno, questa lunga fascetta che sembra, più che di carta, di stoffa, si accompagna ad una seconda firma: si tratta della *Sacra Famiglia con San Girolamo* della Chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano, eseguita intorno al 1545; la firma in fascetta recita in maniera articolata<sup>106</sup> la formula «PARIS| BORDONVS| TARVISIVS»<sup>107</sup>, mentre nella decorazione dell'architettura alle spalle dei personaggi compare una targa con le iniziali del pittore. Sempre all'interno del tema della Sacra Famiglia, Bordon caratterizza con una certa frequenza questa fascia, facendole assumere la precisa identità di una delle fasce dismesse del neonato Gesù e quindi facendo in modo che il particolare assuma un doppio ruolo iconico, teso anzitutto a nobilitare la firma.

### 1.3.7. Bartolomeo Veneto: il cartellino arricciato

Un altro pittore veneto che caratterizzò il proprio cartellino tanto da farne un parallelo motivo di firma è stato Bartolomeo Veneto.

*Esempi di cartellini arricciati di Bartolomeo Veneto.*



Nelle sue opere il classico cartellino rettangolare adottato in primo tempo, viene ad un incerto punto (ma siamo nelle opere della sua maturità) sostituito con foglio di carta simulata, sempre di piccole dimensioni, ma senza pieghe e rigido e dipinto dall'artista come fosse attaccato per un lato ad una superficie, mentre l'alto si arriccia fino anche a proiettare un'ombra sulla firma, qualora questa si trovi sul lato interno del cartellino stesso<sup>108</sup>.

filiforme di dubbia identità (che si tratti di una bacchetta poggiamao?).

105Firma: «Paris bo|rdones Tarvisinus».

106Nel senso che lo scorrere le prime due parti della formula si trovano nel *recto* della fascetta, mentre l'ultima risulta nel *verso*.

107Da notare come in questo quadro, lo sguardo di Girolamo sia rivolto non al Bambino, ma proprio alla fascetta con il nome di Bordon: ciò fa di lui uno di quei personaggi consapevoli dell'esistenza della firma di cui si parlerà *infra*, § III. 3.7.

108L. Pagnotta nella monografia sul pittore tra l'altro segnala un inedito *Ritratto di Gentiluomo* in ubicazione

Alcuni suoi *cartellini* poi si allungano fino a diventare delle molli striscioline (simili per certi versi a quelle di Cima da Conegliano<sup>109</sup>), le quali per un riccio si avvolgono a degli elementi filiformi presenti nel quadro, come il bastone di una tenda oppure una bacchetta tenuta in mano dalla persona ritratta<sup>110</sup>.

---

sconosciuta dove ancora una volta si trova un *cartellino* con un lato notevolmente arricciato; la firma è però illeggibile (*Bartolomeo..., cit.*, 1997, pp. 272, 273).

109Il modo di firmare di Cima comunque compare occasionalmente anche nell'opera di altri autori, come ad esempio in Andrea Solario nella *Deposizione* della National Gallery di Washington (firma -quasi illeggibile-: «ANDREAS...»).

110Quest'ultimo è il caso del *Ritratto di Gentiluomo in veste di Pellegrino* della Moravská Galerie v Brně di Brno (CZ); firma: «BarthoLomeo/ veneti F».

### III. 2. L'occupazione dei luoghi scritti tradizionali e di prestigio da parte delle firme dei pittori.

#### 2.1. *Al posto di una scritta tradizionale.*

Tra Quattro e Cinquecento, alcuni luoghi contenenti delle scritte che possono essere definiti *di tradizione*, vennero invasi con più o meno frequenza dalle firme degli artisti, le quali si sono significativamente sostituite a dei messaggi ormai considerati superflui, fuori moda, scontati o troppo prevedibili.

Che l'operazione fosse compiuta con una certa frequenza dagli artisti di scuola veneziana, e che di tale pratica il pubblico avesse coscienza, può ben essere dimostrato dall'osservazione fatta da Marcantonio Michiel nei confronti del *San Gerolamo nello studio* della National Gallery di Londra, dove, come si è detto<sup>1</sup>, egli ritiene plausibile che, nelle “letterine” che per tradizione iconografica contengono i passi della Bibbia studiati e tradotti in latino dal santo umanista, si potesse invece trovare «el nome del maestro», ovvero del pittore.

Le prime scritte ad essere sostituite da delle firme sono quelle che nominavano i personaggi sacri o evocavano in estratto dei brani che avevano a che fare con la scena rappresentata. Queste scritte di norma erano dipinte sulla cornice del quadro oppure, in effigie, lungo la pedana sulla quale era posizionato il trono della Madonna<sup>2</sup>. Verso la fine del XV secolo la firma poi si introduce in luoghi ben più intimi del soggetto, tanto che non è escluso di poterla individuare addirittura tra le pagine del libro letto dalla Vergine il giorno dell'Annunciazione<sup>3</sup>.



Jacobello Del Fiore, *Madonna col Bambino*, part.

Un antico esempio di questa pratica di firma “invasiva” può essere portato da una *Madonna col Bambino* di Jacobello del Fiore oggi al Museo Correr. Qui, la scritta «In gremio matris sede

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, § I. 1.1.

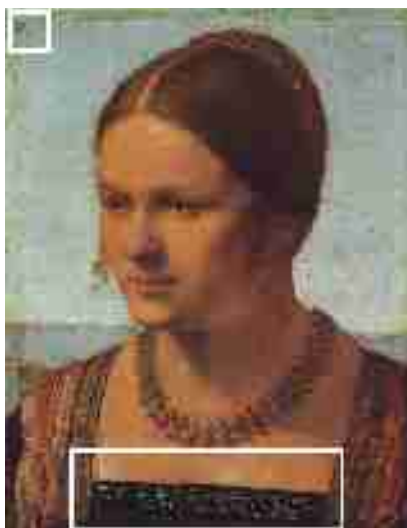
<sup>2</sup> Per un'analisi di passaggio di questi luoghi firmati cfr. A. Lecoq, *Cadre...cit.* 1974, pp. 15-20.

<sup>3</sup> Cfr. Burg, *Die signature...cit.*, 2003, p. 449, dove in questo tipo di oggetto si ipotizza la presenza della firma di Conrad Von Soest. Per l'individuazione di una firma tra le pagine dell'*Annunciata* di Antonello da Messina invece cfr. l'*Appendice* n. 6.

sapienci/ ae patris», presente nei cartigli di tante immagini di Madonna col Bambino coeve, è eccezionalmente estesa nella firma del pittore, «iacobelu d flor pixit», tanto da far sembrare che le due sezioni della formula, già indistinguibili per l'uso del medesimo carattere e quindi per l'aspetto, siano in qualche modo analoghe anche nel messaggio.

Un numero più consistente di firme si trova nei luoghi dove l'epigrafia antica indicava il nome del personaggio in effigie, ad esempio nelle steli con ritratti. Rappresentativo di questo tipo di firme è il *Ritratto di Gentiluomo* di Tiziano della National Gallery di Londra<sup>4</sup>, dove le iniziali del pittore evocano, e sono andate a sostituire, più tipici *incipit* commemorativi, come ad esempio “V”(ivo) “F”(ecit), oppure benauguranti come il diffuso “D”(iis) “M.”(anibus).

Nella *Madonna di Brera* il nome di Giovanni Bellini è stato iscritto in un cippo all'antica, dove di norma si trovano invocazioni agli dei, indicazioni stradali, o il nome della persona *ivi* sepolta<sup>5</sup>. Nello stesso periodo, con le stesse modalità di sostituzione, un altro pittore (forse Jacopo Palma Vecchio), dipingeva un *Ritratto virile* (oggi alla Galleria Borghese di Roma), dove in un cippo si legge invece l'età del soggetto nell'anno di consegna del quadro: «AN.AE/ XXIII/ 1519».



Albrecht Dürer, *Ritratto di veneziana*.



Antonio Pirri, *Visitazione, part.*



Francesco Morone, *Madonna col Bambino*.

Tra Quattro e Cinquecento la firma del pittore invade anche le decorazioni delle vesti femminili, dove, secondo la moda dell'epoca, si potevano trovare cucite delle preghiere o dei motti, oppure i

<sup>4</sup> Cfr. *supra*, § I. 2.4.

<sup>5</sup> Augusto Gentili ha detto che in questo quadro, il posizionamento da parte di Bellini del suo nome in questo luogo indica «la propria partecipazione al significato ultimo dell'evento, al percorso di passione/redenzione» (*Il paesaggio della devozione. Le Allegorie cristiane di Giovanni Bellini in La Bilancia dell'Arcangelo, vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, 2009, p. 40).

nomi dei personaggi in effigie<sup>6</sup>. Dürer firma in questo modo il suo *Ritratto di donna veneziana*, oggi alla Gemäldegalerie di Berlino<sup>7</sup>. Una firma del genere si trova anche sul colletto del vestito di una figura femminile presente ad una *Visitazione* (con uno sfondo paesaggistico che potrebbe avere origini venete) oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano, opera di Antonio Pirri.

Una *Madonna col Bambino*, oggi alla Gemäldegalerie di Berlino, è firmata da Francesco Morone lungo il bordo della veste della Vergine. Nello stesso dipinto, mentre nel nimbo della Vergine si leggono dei segni più tradizionali (non “AVE MARIA GRATA PLENA”, ma il cristogramma «IHS» e alcune lettere dell'alfabeto greco quali le significative  $\alpha$  e  $\omega$ ), nel nimbo del Cristo Bambino si legge quest'ideale continuazione della firma: «[...]NVS. VERONEN. F.T.VERONAE».



Gerolamo Savoldo, *Il flautista*.

Un decisamente particolare caso di sostituzione si incontra nel *Flautista* di Gerolamo Savoldo, oggi alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia. La scritta «Joanis jeronimus saoldis de/ brisa/ faciebat» ha qui preso il posto del testo di una canzone musicata da delle note scritte in un ampio foglio, attaccato alla parete di fondo<sup>8</sup>. Com'è stato appurato, le note che accompagnano la firma sono il contrappunto per tenore all'*incipit* musicale della stessa musica che si legge nel libro, la quale sta per essere eseguita dal flautista; essa è dedicata alla Vergine Maria e riporta al genere del mottetto<sup>9</sup>.

6 Firme sul brodo della vesti della Madonna si trovano spesso, come si è detto (cfr. *supra*, § I. 5.4.) nell'opera di Raffaello, e anche in certa pittura fiamminga come ad esempio in un *Trittico con una Deposizione* alla presenza di Dio Padre, opera di Colijn de Coter, e oggi a Louve, firmato lungo il bordo della veste di Maria Maddalena: «COLLIN·DE·COTER·PINGIT·ME·IN·BRANBANCIA·BRVSELLE·». Nella stessa pittura fiamminga con frequenza i bordi delle vesti della Vergine o degli angeli spesso contengono degli estratti di scritture di tema religioso (cfr. ad esempio Jan Van Eyck, *La Madonna del cancelliere Rolin*, Parigi, Louvre, dove si leggono delle litanie legate alle orazioni mattutine).

7 È una firma per iniziali che si aggiunge a quella in monogramma presente nell'angolo in alto a sinistra del quadro.

8 Per Creighton Gilbert la realtà della scena «è rotta dalla firma che è aliena alla figurazione rappresentata e ci conduce a ricordarci che è la creazione immaginaria di un'altra persona, cioè dell'artista.» (*Lo stile...*, cit., 1984, p. 23). Per la firma di questo dipinto cfr. anche Maria Teresa Rosa Barenazzi, *Musica e strumenti musicali nelle opere del Savoldo*, in G. Panazza *Giovanni Gerolamo...cit.*, 1984, pp. 113-121.

9 *Ivi*, p. 118. È forse significativo il fatto che la parola *tenore* derivi dal latino *teneo* (che significa *mantenere, far*

Si tratta di una firma riservata<sup>10</sup>, ma non certo di scarsa autocoscienza<sup>11</sup>, con la quale Savoldo fa tra l'altro evolvere potenzialmente la propria sottoscrizione da visiva a sonora.

Nel concetto di scritta tradizionale tra Quattro e Cinquecento, ad un certo punto potranno essere annoverate anche le firme stesse, nel senso che nel caso di copie di un dipinto la firma originale viene a volte sostituita con quella del nuovo autore; tale pratica è ad esempio comune nei dipinti di scuola belliniana, ma ha avuto anche un grandissimo impiego soprattutto nel campo delle incisioni<sup>12</sup>.

## 2.2. *Al posto del nome del santo.*

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, si ritenne sempre più superfluo segnalare con una scritta il nome del santo che si rappresentava, delegando la sua identificazione a degli specifici e ormai divulgatissimi attributi, come sono la ruota per Santa Caterina, le chiavi per San Pietro, le frecce per San Sebastiano. La graduale scomparsa del nome del santo dipinto<sup>13</sup> è stata proporzionale alla comparsa del nome del pittore o dello scultore che aveva realizzato la sua immagine.

Nelle immagini sacre firmate, capita che i nomi degli artisti non vadano ad occupare delle nuove posizioni nella composizione, bensì quelle che in origine, e di norma, erano occupate del nome del soggetto. L'operazione ha la facoltà di far migrare l'attenzione e la venerazione dell'osservatore nei confronti della figura sacra verso quella della sua immagine, intesa come un'opera d'arte che, nonostante si ponga come rappresentativa ed elogiativa di un soggetto reale, di fatto è autoreferenziale. Il rischio che la qualità dell'opera diventasse oggetto di venerazione a scapito del valore del soggetto ritratto, era un pericolo già avvertito alla fine del XIV secolo<sup>14</sup>, e la sostituzione del nome del pittore a quella della figura da lui creata non ha fatto altro che confermare che tale migrazione era veramente in atto. Esempio di questa tendenza possono essere due frammenti di un dittico firmato da Marco Basaiti, conservato alle Gallerie dell'Accademia, dove la firma del pittore, "scolpita in pittura"<sup>15</sup>, si trova distribuita nel seguente modo: sul piedistallo curvilineo sul quale sta

---

*durare*) perché si potrebbe cogliere una certa similitudine con il verbo all'imperfetto e la sua proprietà di indicare un'opera in sospenso.

10 A proposito della firma del pittore bresciano, C. Gilbert disse che «il comportamento del Savoldo si può forse definire "riservatezza"» (*Lo stile...*, cit., 1984, p. 28).

11 Ciò, almeno in parte, contraddice l'opinione di uno degli allievi di Savoldo, secondo la quale «Girolamo Bresciano maestro di Paolo Pino [...] ha ispeso la vita sua in poche opere, e con poco pregio del nome suo» (P. Pino, *Dialogo...*, cit. [1548, 5v], 1946, p. 71).

12 Cfr. *infra*, § VI. 2.

13 Proprio per evitare le varie confusioni di identità che con questa evoluzioni andarono maturando, la Controriforma imporrà ai pittori il ritorno all'indicazione del nome del santo dipinto (cfr. ad esempio tale consiglio in Carlo Borromeno, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, 1577, cap. XVII, 1.).

14 Cfr. i testi di Manuele Crisolora e Guarino da Verona raccolti e commentati da M. Baxandall, *Giotto...*, cit. [1971], 2007, pp. 120-139.

15 Ad un esame ravvicinato si notano infatti dei colpi di bianco che ne simulano l'incavo.



un *San Giacomo apostolo* si legge «·MARCVS·», mentre, in modo analogo, sotto una figura maschile con gli attributi di *Sant'Antonio Abate* si legge «·BASAITI [·P·]»<sup>16</sup>.

*Marco Basati, frammenti di un Polittico e particolari della firma.*



È facile intuire che questo modo di porre la propria firma sul piedistallo dove stazionano le figure derivi dalla scultura, dove ugualmente, come si vedrà nei capitoli dedicati più specificatamente dedicati<sup>17</sup>, dal Cinquecento in poi non vennero più indicati i nomi dei santi ritratti, ma incise le firme dei creatori delle loro effigi.

<sup>16</sup> Le due tavole sono segnalate per la prima volta da Giannantonio Moschini nella *Guida...*, cit., 1815, vol. II, parte II, p. 505. Questa originale firma paragrafata ricorda quella dell'opera di Giulio dal Moro segnata da Zanetti nella chiesa di San Giovanni e Paolo (*Descrizione...*, cit., 1733, p. 248; § I. 4.1). Vi è un'ipotesi che le due tavole facessero parte di un trittico (cfr. S. Moschini Marconi, *Gallerie...XV e XVI*, cit., 1955, scheda 44, pp. 46, 47). Può sembrare scontato, ma non lo è: essendo pervenute le due tavole in forma separata, la firma frammentata di quest'opera ha contribuito a stabilire senza dubbio che il *San Giacomo* stava alla destra di *Sant'Antonio*. Se si trattasse di un Trittico, sarebbe logico pensare che il pannello mancante fosse quello di sinistra per via della posizione dei santi: il santo mancante dovrebbe per logica di simmetria essere speculare a Sant'Antonio, ovvero rivolto verso il centro; la figura di San Giacomo (in posizione frontale) diverrebbe quindi quella centrale e quella più importante o significativa del complesso. Un pannello mancante a sinistra potrebbe aver contenuto la data dell'opera; spesso infatti la data anticipa il nome proprio di Marco Basaiti nelle sue firme.

<sup>17</sup> *Infra*, Parte V.

### 2.3. Al posto del nome di Cristo: il Cristo Passo di Vittore Belliniano.

Il nome del figlio di Dio compare nelle sue immagini generalmente in forma di monogramma. Il nome proprio di Gesù e la sua qualifica di Cristo vengono per tradizione posti separatamente ai lati della testa del suo ritratto ideale, lungo i bracci della croce dalla quale è stato appena depresso (o al limite evocandoli), oppure nella croce interna all'aureola o lungo il bordo di questa nei casi di un Cristo trionfante o comunque ancora in vita. È questo un modo di disporre, scindendolo, il nome dell'effigiato che riguarda anche le immagini della Madonna<sup>18</sup>, dei santi, e che nel XVI secolo coinvolgerà anche quelle di alcuni ritratti<sup>19</sup>.

I monogrammi che completano la tradizionale icona del Cristo possono presentarsi in forma di trigramma, ovvero come “IHS” e “XPS”<sup>20</sup>, oppure nella variante con due sole lettere, “IC” e “XC”<sup>21</sup>. In alcuni casi meno frequenti, ad essere paragrafato ai lati della testa di Cristo è invece il *titulus crucis* “INRI”, come si vede in un *Cristo passo* di Quirizio da Murano, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>22</sup>.

Nel corso del Rinascimento, tanto quanto succede per i nomi dei Santi, anche quello di Gesù Cristo comincia ad essere raramente segnato e sono più numerosi i dipinti che lo mostrano anonimo (ma ovviamente ben riconoscibile) di quelli che ancora insistono sulla sua identificazione tramite i cristogrammi. Le firme dei pittori che nel Rinascimento dipinsero il ritratto di Cristo si possono trovare in vari luoghi del quadro (ad esempio compaiono in dei cartellini oppure “incise” sui parapetti<sup>23</sup>), ma mai (a quanto pare) hanno avuto l'ardire di andate ad occupare il posto dove in passato era per tradizione scritto il nome di Gesù. Un solo caso sembra fare eccezione ed è pertanto di straordinaria rilevanza: è il *Cristo Passo* della Scuola Grande di San Rocco, dipinto da Vittore Belliniano, dove la firma del pittore<sup>24</sup>, coperta in passato e tutt'ora invisibile ad occhio nudo, è

18 Il nome della Vergine si trova sempre ai lati della sua testa e la indica come madre (“MP”) di Dio (“ΘΥ”).

19 Numerosi i casi che si possono fare: su tutti cfr. ad esempio il ritratto di Jacob Obrecht di Fort Worth, Kimbell Art Museum, dove l'elaborata scritta («Ja [---] hobrecht») è divisa dalla testa del musicista effigiato, e il ritratto del procuratore Tommaso Mocenigo, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, attribuito a Domenico Tintoretto dov'è dipinta nella parte alta, divisa dalla testa, la seguente scritta: «THOMAS [---] MOCENIGO MDXXXXVIII».

20 Questi sono solo due delle varianti di cristogrammi che si possono trovare ai lati della testa delle immagini di Cristo: “IHS” (iota-eta-sigma) indica il nome di Gesù estrapolandolo dal greco ΙΗΣΟΥΣ (cioè *Iēsous*, Gesù, in greco antico), mentre “XPC” (chi-rho-sigma) deriva invece da ΧΡΙΣΤΟΣ (*Christos*), dove la “C” è la forma lunata della lettera greca Σ.

21 È questo un acronimo ottenuto rispettivamente dalla prima ed ultima lettera delle due parole ΙΗΣΟΥΣ e ΧΡΙΣΤΟΣ. Nelle immagini della Chiesa occidentale il trigramma è di norma preferito al digramma invece diffuso nella Chiesa ortodossa.

22 La divisione tra la prima parte della scritta (acronimo di *Iesus Nazareus*) e la seconda (acronimo di *Rex Iudaeorum*) mantiene comunque, anche in questo caso, la divisione tra il nome proprio e la sua qualifica di Re dei giudei.

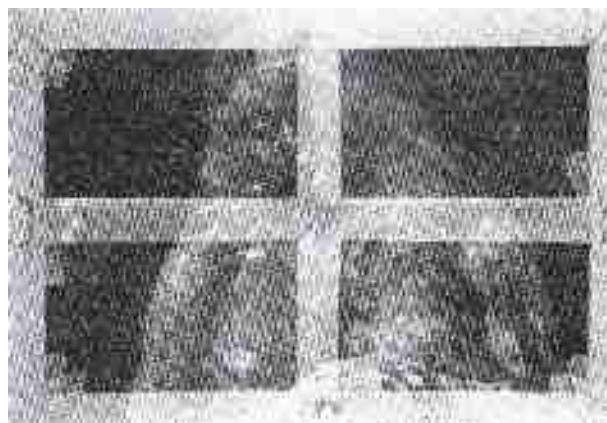
23 Un *Cristo* firmato in *cartellino* è ad esempio quello di Alvise Vivarini oggi a Brera (firma: «·ALVISIVS·VIVARINVS·/·DE·MVRIANO·PIN[*xit*]/·MCCCC LXXXVIII·»), uno firmato sul parapetto è quello di Giovanni Bellini, ora alla Real Academia San Fernando di Madrid (firma: «[·]IOANNES BELLINVS·»).

24 I valori epigrafici della firma di questo quadro sono già stati discussi *supra*, § II. 3.5.

emersa solo grazie ad una indagine radiografica eseguita sull'opera nel 2000<sup>25</sup>. Il *Cristo Passo* di San Rocco è un quadro di piccole dimensioni che mostra un Gesù nella sua icona di deposto tradizionale; ai lati della testa si trovano due trigrammi di colore giallo/rosso che indicano il suo nome proprio («yhs») e la qualifica di Cristo («xps»)<sup>26</sup>. Questi segni, insieme al nero che gli fa da sfondo in questo brano della tela, sono stati aggiunti al quadro in un'epoca imprecisata (ma a quanto pare piuttosto antica) con l'evidente scopo di coprire la firma dell'artista e quindi di presentare l'immagine sacra secondo canoni più tradizionale e teologicamente corretti. Non essendo visibile l'iscrizione originaria, l'opera in passato è stata ricondotta ad un anonimo belliniano<sup>27</sup>, a Giovanni Bellini in persona<sup>28</sup>, a Giorgione<sup>29</sup> e infine ad un giovane Tiziano<sup>30</sup>. Ora invece l'attribuzione della tela a Vittore Belliniano è ritenuta «indubbia perché firmata»<sup>31</sup>.



Vittore Belliniano, *Cristo Passo*.



*Cristo Passo*, radiografia.

Il nome di Vittore e la sua qualifica di allievo eletto di Giovanni Bellini<sup>32</sup>, presero in questo quadro il posto (ma quando ancora non c'erano) del nome del soggetto e della sua qualifica di “unto”. Iconograficamente, il nome di Vittore Belliniano per la sua estensione evocava, ancor più che i successivi trigrammi aggiunti, il *patibulum* di una croce. Lo scopo di *imago pietas* che forse stava

25 La radiografia è stata eseguita da Paolo Spezzani (cfr. la pubblicazione nel resoconto di Nepi Scirè in *Restituzioni 2000, capolavori restaurati*, 2000, scheda n. 23, pp. 165-169).

26 La prima parte di questo cristogramma è piuttosto originale per il fatto che la prima lettera è una “y” e non una “i” oppure una “j” come più spesso si trovano. La sigla “IHS” ebbe un particolare successo decretato da San Bernardino da Siena tanto da costituire un suo attributo iconografico; dopodiché, la variante della “h” cruciforme che qui compare, venne introdotta nel 1427 da Papa Martino V.

27 Mario Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto: Il Cinquecento*, 1996, p.63.

28 Mauro Lucco, *La pittura a Venezia nel primo Cinquecento*, in Giuliano Briganti (a cura di), *La pittura in Italia: il Cinquecento*, 1988, p. 161.

29 Terisio Pignatti, *Giorgione* [1955], seconda ed. riv. 1978, p.141.

30 Tra i tanti: Gino Fogolari (a cura di) *Mostra di Tiziano*, 1935, scheda n.1, p. 21; F. Heinemann, *Bellini...cit.*, 1960, vo.I, p. 51, H. Belting, *Giovanni Bellini...cit.* [1985], ed.1996, p. 69. Ancora oggi (2013) le cartoline in vendita a San Rocco con la sua immagine lo segnano come opera di Tiziano!

31 N. Scirè, *Restituzioni...cit.*, 2000, p. 167-168. L'assegnazione a Belliniano è ormai pacifica: compare sotto questo nome anche in Debora Tosato, scheda n. 374 in Salvatore Settis (a cura di) *La scuola Grande di S. Rocco a Venezia*, 2008, pp. 333, 334.

32 Cfr. quanto è stato detto *supra*, § II. 3.5.

alla base della commissione di quest'opera<sup>33</sup>, viene squilibrato dalla firma ingombrante e autoritaria che sposta l'elogio dall'immagine sacra all'arte (e ovviamente all'artista) che le ha dato forma. L'operazione dev'essere sembrata troppo ardita e qualcuno (poco verosimilmente lo stesso Vittore) ha pensato bene di coprirla e aggiungervi un nome comunque bipartito meno impreveduto e assoggettante.

Com'è noto, tra Quattro e Cinquecento, vi è ben stato chi ha avuto l'ardire di ritrarsi nei panni di Cristo<sup>34</sup>, e il modo in cui Vittore Belliniano ha aggiunto il proprio nome a quest'opera potrebbe, se non svelare un diretto autoritratto<sup>35</sup>, almeno indicare un'identificazione del pittore con la figura di Cristo almeno in senso spirituale.

#### 2.4. *Al posto del nome del soggetto ritratto.*

Il ritratto, nel Cinquecento, è un genere di pittura piuttosto giovane. A grandi linee, l'aggiunta di una firma a questo tipo di effigie si può dire che preceda l'usanza di indicare il nome del soggetto, tanto che stavolta l'appropriazione del luogo scritto di tradizione potrebbe dirsi svolta in senso contrario. Il nome della persona ritratta, e spesso anche la sua età, vengono paragrafati ai lati della sua testa (come nelle icone di Cristo, della Madonna e dei santi), indicati su di un muro o su una parete del fondo, posti in cima alla tela e, in casi eccezionali, sulla balaustra nella parte bassa del quadro<sup>36</sup>. Prima che l'indicazione del nome del soggetto gli venisse preferita, in questi stessi luoghi era possibile trovare la firma del pittore.

Un caso di nome del soggetto indicato nella diffusa balaustra da ritratto a mezzo busto, si trova ad esempio una serie dei dipinti aventi per soggetto il ritratto ideale di Francesco Petrarca, tutti eseguiti in area veneta, anzi connessi alla scuola di pittura belliniana<sup>37</sup>, i quali riportano il nome del poeta in

---

33 Hans Belting, che ancora ignorava il nome celato sotto i due cristogrammi (e riteneva la tavola una testimonianza dell'arte di Tiziano) le aveva affidato il ruolo di un'*Imago pietatis* «che come tale venne certamente commissionata dalla Confraternita della Scuola di San Rocco» (*Ikone und... cit.*, [1985], 1996, p. 69).

34 È celebre il caso dell'autoritratto di Albrecht Dürer, oggi conservato a Monaco. Così Ewin Panofsky descrisse il tema di questo quadro: «al tempo di Dürer la dottrina della *Imitatio Christi* era interpretata molto più letteralmente che oggi, e poteva essere illustrata conformemente; una persona poteva venir dipinta con la Croce sulle spalle [...] da questo punto di vista il rimprovero di autoglorificazione è meno giustificato in connessione con l'Autoritratto in aspetto di Cristo che con quello in aspetto di *gentilhuomo*. Non è più una sfida, ma una confessione e un sermone. Esso rappresenta non quello che l'artista pretende di essere, ma quello che egli deve umilmente cercare di divenire» (*The Life... cit.* [1943], ed 1979, pp. 59, 60). Maurizio Calvesi ha visto la volontà di ritrarsi nel volto di Cristo anche in un disegno di Parmigianino (*Arte e Alchimia*, in «Art e dossier», n.4, 1986, p. 9).

35 Delle vaghe somiglianze effettivamente ci sono tra il volto di questo Cristo e l'autoritratto in disegno di Belliniano conservato al Musée Condé, a Chantilly (cfr. *infra*, § VI. 1.5.): il naso pronunciato, il mento piccolo, la bocca piccola con gli angoli leggermente incurvati verso il basso. Sono comunque tutte coincidenze indiziarie che non consentono di categorizzare il dipinto in questo senso.

36 Si dice “eccezionale” perché, quando i nomi dei ritratti cominciano ad essere segnati (più o meno dal secondo decennio del Cinquecento) il motivo della balaustra in questo genere di pittura, può dirsi al suo tramonto.

37 I dipinti si trovano raggruppati nell'archivio fotografico di Federico Zeri (disponibile anche *on line* al sito [www.fondazionezeri.unibo.it](http://www.fondazionezeri.unibo.it)), dove, della versione con la scritta in cartellino, si ipotizza il legame con la scuola di

dei luoghi che, contemporaneamente all'esecuzione di questi stessi dipinti, era più tipico trovare la firma del pittore. In un caso su tutti, oggi a Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, è particolare perché la scritta «FRANCISCVS·PETRARCA·HA·LAVREATVS» si trova scritta su di un cartellino da firma.

*Ritratti di Francesco Petrarca di scuola veneziana.*



Il *Ritratto di bambino* dipinto da Giovanni Bellini verso la fine del Quattrocento e oggi conservato al Barber Institute of Fine Arts di Birmingham, presenta per certi versi un caso simile, ma più complesso: nell'ampia balaustra si leggono ai lati di un cartellino muto le scritte (a sinistra) «OPVS BELLINI» e (a destra) «IOANNIS VENETI», mentre più sotto in caratteri di corpo più ampio sta il motto «NONALITER». Alcuni hanno ipotizzato che «la fascia marmorizzata con la scritta e la firma apocrifa fu aggiunta probabilmente intorno al 1520-1530. La firma originaria si trovava probabilmente nel cartellino tra le due parti della firma attuale»<sup>38</sup>, ma studi più recenti hanno invece dimostrato che il cartellino conteneva la scritta «ARMA PROBI VIRI ANGELI ADRI», la quale, accordandosi con il motto sottostante, ha permesso di ipotizzare con una certa sicurezza il soggetto e l'intimo messaggio di questa preziosa tavola<sup>39</sup>.

Anche se non saranno mancati sporadici casi precedenti, è a Cinquecento inoltrato che il nome di una persona ritratta viene scritto nella parte più alta del quadro. Numerosi esempi si possono ad esempio trovare nell'opera di Jacopo Tintoretto o degli artisti della sua cerchia. In due dipinti di Vincenzo Catena<sup>40</sup>, viene anticipato lo sfruttamento di questo spazio con la collocazione della firma

Gentile Bellini.

38 F. Heinemann, *Bellini...*, cit., vol. I, 1960, scheda 273, p. 76.

39 Cfr. Giovanbattista Benedicenti, *Per Giovanni Bellini: una nuova lettura del ritratto di Birmingham*, in «Paragone», 513, nov. 1992, pp. 3-9.

40 Parte della fama di Catena a quanto pare era dovuta ai ritratti; Vasari dice che «molto più si adoperò in fare ritratti di naturale, che in alcuna altra sorte di pitture, et invero alcuni che si veggono di sua mano, sono meravigliosi» (G. Vasari, *vita di Vittore Scarpaccia...*, cit. [1568], ed. 1878, vol. III, pp. 643, 644; più discreto il passo dell'edizione torrentiniana: «oltre le pitture che egli nel suo tempo dipinse, attese molto ai ritratti di naturale» [1550], ed. 1991, vol. I, p. 524); anche Ridolfi, nella vita di più ampio respiro che egli dedica al pittore, lo ricorda come autore di «molti ritratti tenuti in pregio per la bellezza loro» (C. Ridolfi, *Vita Guariento...*, cit. in *Le Maraviglie...*, cit., 1648,

dell'artista: si tratta di due opere firmate «VINCENTIVS CATENA PINXIT», le quali si trovano, una al Kunsthistorisches di Vienna (*Ritratto di prelato*), mentre l'altra (*Ritratto di giovane uomo*), già a New York, nella collezione William Salomon, è oggi dispersa. Le firme di questi due quadri sono le uniche conosciute dove il pittore scrive il suo nome in un corretto latino stabilizzando i vari «VINCENZIVS»<sup>41</sup>, «VIZENZIVS»<sup>42</sup>, «VIZENZO»<sup>43</sup>, «VINCĒCIVS»<sup>44</sup>, «VINCENCIVS»<sup>45</sup> che si trovano in altre opere, ma soprattutto eliminando l'arcaica «H» che altrove egli ha sempre posto tra la «C» e la «A» di «CATENA»<sup>46</sup>. L'uso del verbo *pinxit* è invece sempre usato dall'artista, anche se questi sono gli unici casi conosciuti dove esso viene scritto in forma sciolta e non tramite una unica «P».



Vincenzo Catena, *Ritratto di prelato*.



Vincenzo Catena, *Ritratto di giovane uomo*.

Il ritratto viennese è senza dubbio uno dei migliori dipinti di Catena ed infatti è stato detto che «the

---

vol. I., p. 64). Alcuni ritratti eseguiti da Catena spuntano in profilo tra i volti idealizzati dei santi in delle Sacre Conversazioni a mezzo busto, mentre altri sono fanno soggetto a se e hanno un fondo di paesaggio; altri ritratti ancora sono posti su di uno sfondo neutro non astratto (la presenza oggettiva di una parete è suggerita dall'ombra che su di essa proietta il personaggio in effigie (per tutti questi dipinti si rimanda al catalogo ragionato di Giles Robertson, *Vincenzo Catena, A Study of the Venetian Painter*, 1954).

41 Nella *Vergine col Bambino, donatore e altri santi* della Walters Art Gallery di Baltimora (firma: «VINZENZIVS P.»).

42 Nella *Vergine col Bambino, donatore e altri santi* già a Venezia nella coll. Pospisil (firma: «VIZENZIVS CHAENA P.»).

43 Nella *Sacra Famiglia con santa* di Budapest («VIZENZO·C·P»). questo dipinto verrà discusso anche infra, § XXX.

44 Nella *Vergine col Bambino introno con il Doge Lorendan, San Marco e S. Giovanni Battista* del Museo Correr di Venezia (firma: «·VINCĒCIVS·/·CHATENA·/·P·»).

45 Nella *Vergine col Bambino, donatore e santi* della Walker Art Gallery di Liverpool e nella tavola con i santi Francesco, Bonaventura e Luigi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (in entrambe le opere la firma è «VINCENCIVS·CHATENA·P·»).

46 Presente anche nella scritta del retro della cosiddetta *Laura* di Giorgione (Vienna, Kunsthistorisches Museum): «1506. adj. primo zugno fo fatto questo de man de maistro Zorzi da chastel fr[anco] cholega de maistro vizenzo chaena ad istanza de missier giacomo». Vi si attesta che il quadro è un'opera di Giorgione, presentando il pittore attraverso il nome del *cholega*, e quindi facendo supporre che l'anonimo compilatore (probabilmente cinquecentesco) considerasse Catena un'artista di maggior prestigio, o perlomeno più conosciuto.

colours are rich, beautiful and Raphaelesque»<sup>47</sup>. Dei dubbi sono invece stati sollevati sulla paternità del secondo quadro, il quale viene inserito tra le opere attribuite con riserva al catalogo dell'artista<sup>48</sup>; rispetto alla firma del quadro di Vienna, quella del quadro perduto presenta una spaziatura più espansa che, nel suo piccolo, contribuisce a stabilizzare anche la figura<sup>49</sup>.

La firma dunque si trova nella parte alta del quadro, in una posizione di «greatest importance»<sup>50</sup>, dove si può dire dichiararsi a mo' di *titulus* il valore dell'effigie del personaggio e releghi in secondo piano li valore del personaggio in effigie. Se oggi Vincenzo Catena non è più unanimemente considerato un «eccellente pittore», addirittura al pari di Raffaello e Michelangelo<sup>51</sup>, sicuramente egli, con queste firme, dimostrava di ritenersi tale ed è facile credere che anche i committenti di questi ritratti fossero d'accordo; essi sembrano vantarsi di essere stati da lui ritratti, e che, per questa sua accreditata capacità di rendere la somiglianza, ritenessero superflua (almeno finché loro stessi erano in vita e potevano fungere da prova vivente) l'aggiunta all'opera di una loro forma d'identificazione scritta.

---

47 R. Van Marle, *The Development...*, cit., 1934, vol. XVIII, p. 393. Una considerazione simile viene fatta anche da G. Robertson nel suo catalogo ragionato (cfr. *Vincenzo...*, cit., 1954, cat. 25, pp. 52, 53).

48 *Ivi*, p. 74.

49 La vicinanza delle due firme ha insospettito Giles Robertson secondo il quale «the identity of the signature with in the Vienna portrait, a work which it does not closely resemble in any other way, raises immediate doubts as to its authenticity» (*ib*). Anche ammesso che la firma del ritratto dell'uomo in abito scuro non sia autografa, per certo presuppone la conoscenza della tela di Vienna e quindi il tentativo di eguagliarne la formula scritta, affinché il dipinto passi per un'opera di Catena.

50 *Ivi*, p. 26.

51 Così lo considerava infatti Marcantonio Michiel in una lettera che egli spedì da Roma a Venezia ad Antonio Marsilio. Lo scopo della lettera era l'annuncio della morte di Raffaello, avvenuta l'11 aprile del 1520, un «Venerdì Santo di notte venendo il Sabato a hore 3». Prima di congedarsi Marcantonio rivolge ad Antonio una singolare richiesta: poiché «dicesi Michiel Angnolo esser ammalato a Fiorenza. Dite adunque al nostro Catena che se guardi, poiché [*la morte*] el tocca alli eccellenti pictori» (riportata in I. Morelli [a cura di], *Notizia...*, cit., ed. 1800, pp. 210-212). Dato che il contributo di Catena alla storia dell'arte veneziana oggi appare marginale e di contorno, il sentirlo paragonato a Raffaello e Michelangelo risulta alquanto sproporzionato; sembra comunque che il giudizio di Michiel sia condizionato dall'amicizia, condivisa con Antonio Marsilio, che lo lega al pittore, dove con quel «nostro» egli evidentemente intendeva non solo concittadino. A prova di ciò sta il testamento di Catena, nel quale il pittore lascia alcuni suoi beni (tre i quali un «restelo de nogera chon zerte fegurete dentro dipinte de mano de miser Zuan belino») proprio ad Antonio Marsilio.





### III. 3. Firme dislocate, nascoste, sostenute, indossate, appese, fermate.

#### 3.1. *Firme oltre l'autografia.*

Che durante il Rinascimento la firma fosse pensata dall'artista come un elemento che comunica, oltre al “primario” messaggio attinente all'autografia dell'opera sulla quale si trova, anche altri tipi di informazioni pertinenti alla (e originate dalla) sua iconografia, è una caratteristica che in maniera più o meno insistita è già emersa nelle argomentazioni dei precedenti capitoli a questo e che non smetterà di essere segnalata, e all'occasione approfondita, nei discorsi che verranno intrattenuti nei prossimi.

In sostanza, si potrebbe dire che, di norma, le comunicazioni *aggiunte* dagli artisti alle proprie firme a livello, oltre che semantico, iconografico vogliono

- Sottolineare l'erudizione dell'artista: lo fanno ad esempio attraverso l'uso (oltre che di un corretto linguaggio latino, o greco, all'occorrenza<sup>1</sup>) di caratteri di scrittura elegantemente dipinti o che, ancora meglio, richiamano coerentemente modi di scrivere *antichi* oppure siano il risultato di un'elaborazione *all'antica*. Certo non mancano casi in cui anche l'uso di caratteri nuovi (come quelli stampati) possano ugualmente ostentare un certo tipo di aggiornata erudizione<sup>2</sup>.
- Indicare la sua partecipazione emotiva alla scena dipinta o i legami di essa con la propria storia privata: lo fanno dislocando la firma in una sezione significativa del quadro, ad esempio attaccandola ad un determinato oggetto oppure ponendola accanto ad personaggio piuttosto che ad un altro (tale personaggio può anche essere esso stesso portatore inconsapevole o consapevole della firma, od essere comunque conscio, ad esempio osservandola, della sua esistenza)<sup>3</sup>.
- Evocare un discorso sovrapposto a quello del soggetto del dipinto su cui stanno: lo fanno ad esempio allegando alla firma un qualche tipo di oggetto, non strettamente (o per nulla) funzionale in quel determinato tipo di contesto<sup>4</sup>.
- Contribuire alle norme compositive: lo fanno attraverso la scelta del supporto, quella del colore, oppure modificando il corpo delle lettere costituenti od ancora posizionando la firma in zone scelte del soggetto con l'intento di bilanciare (o volutamente sbilanciare e

---

1 Cfr. quanto detto *supra*, § II. 1.1.

2 Cfr. *supra*, § II. 2.

3 Queste caratteristiche saranno appunto discusse nei prossimi paragrafi.

4 Cfr. ad esempio *infra*, § II. 4.

direzionare, magari a loro favore) l'equilibrio iconografico del quadro. Per contro: firme di taglia minutissima o poste in ombra, possono essere scelte per annullare l'accensione di questo tipo di dinamiche, pur mettendo in moto, qualora sia nota per altra via la loro presenza in una zona del quadro, un interesse nei loro confronti che, inducendo alla loro ricerca, in altra forma le mette comunque in evidenza come dettaglio di spicco<sup>5</sup>.

Questi quattro tipi di messaggi aggiunti alle firme possono presentarsi isolatamente, oppure parallelamente, ovvero, e ad esempio, una firma dislocata verso un determinato personaggio per motivi devozionali, potrebbe anche dimostrarsi volutamente efficace come elemento attivo per il corretto equilibrio compositivo dell'opera, oltre ad essere scritta in caratteri *all'antica* e infine essere sostenuta da un qualche elemento significativo alieno al soggetto principale, ma importante per un discorso ad esso sovrapposto. Per comodità tali messaggi combinati saranno comunque trattati separatamente nel seguente studio, e discussi in una sezione piuttosto che in un'altra, a seconda della prevalenza, dell'importanza o dell'originalità di un'aggiunta su un'altra comunque non per forza esclusa. Della prima di queste elaborazioni si è già discusso<sup>6</sup>. Ora si punterà l'attenzione sulle tre restanti.

### 3.2. *Dislocazioni di carattere religioso e politico.*

La scelta della dislocazione della firma, intesa come oggetto *in vece* del pittore, all'interno del quadro per motivi di carattere devozionale, in linea di massima indica l'accettazione della verità della scena e una garanzia di contatto e di protezione che ha le sue origini, con altre applicazioni, nel Medioevo<sup>7</sup>.

Un esempio di questa tipologia di firma può già essere individuata in una delle prime opere firmate della pittura veneziana, la *Pala feriale* dipinta da Paolo Veneziano in collaborazione con i figli. Nel primo pannello in basso a sinistra, dove San Pietro consacra San Marco vescovo, si legge la data di consegna della tavola: «M·CCC·XLV·MENSIS·APRILIS·DIE·XXII·», mentre la vera e propria firma<sup>8</sup> si trova invece nel quarto pannello (sempre partendo da sinistra), dove San Marco compie un

<sup>5</sup> Di questo si parlerà *infra*, 3.9. e in § IV. 2.

<sup>6</sup> Cfr. *supra*, § II. 2

<sup>7</sup> Un discorso analogo con protagoniste le immagini dei committenti, prima escluse a margine delle scene religiose dipinte, poi perfettamente inserite in esse si trova in Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà, arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo* (2003), dove in particolare si punta l'attenzione sulla presenza di sue donne contemporanee nel *Compianto sul Cristo morto* di Giotto agli Uffizi (pp. 188-193). Alcune firme posizionate vicino a santi omonimi dell'artista erano già state coniate nel XIII secolo: Maria Monica donato ricorda ad esempio quella di Giovanni Pisano inciso sull'aquila simbolo di Giovanni Evangelista nella fontana di Perugia (cfr. M. M. Donato, *Kunstliteratur...*, cit., 2003, p. 30).

<sup>8</sup> Cfr. *supra*, § II. 1.2.2.

miracolo in mare. La rinuncia alla centralità dell'iscrizione nella tavola (o ad esempio, la sua distribuzione lungo la sua cornice) è significativa perché è indice che alla firma si chiede di assumere un ruolo che travalica quello della semplice indicazione autografa dell'opera tutta. A questo proposito infatti è stato detto che questa firma si pone «come una preghiera per la benedizione dello Stato quanto per i suoi artisti, che la meritavano precisamente perché dipinsero questo lavoro»<sup>9</sup>. La firma è stata posta sul pannello con l'episodio che racconta di San Marco mentre protegge la nave che trasporta il suo corpo da una tempesta, «per segnalare all'osservatore che San Marco protegge i veneziani [*dei quali i pittori, attraverso i loro nomi, in qualche modo si fanno rappresentanti*] sul mare adesso come nel passato»<sup>10</sup>.



Paolo, Luca e Giovanni Veneziano, Pala Feriale.



Lorenzo Veneziano, Consegna..., -schema di ingombro della firma-

Un'altra dislocazione, pur meno evidente, è quella messa in atto da Lorenzo Veneziano nella *Consegna delle chiavi a San Pietro* del Correr. La firma «+M·CCC·LXVIII MENSE IANVARI LAVRECIVS PINXIT»<sup>11</sup> è dipinta in oro in uno spazio del piedistallo; essa è chiusa nello stesso da una serie di decorazioni astratte asimmetriche, più ampie nella parte di sinistra, e ciò per fare in modo che la formula si trovi perfettamente sotto la figura del Cristo in trono.

Una dislocazione significativa, stavolta più attinente alla sfera politica che religiosa, la si trova poi nel *Trittico della Giustizia* che Jacobello del Fiore eseguì nel 1421 per la sede del *Magistrato del*

<sup>9</sup> R. Goffen, *Il Paliotto...*, cit., 1996, p. 314; ancora: «permettendo ai pittori di firmare la pala, il committente concesse loro un grande onore in riconoscimento della loro opera, una distinzione goduta da un certo numero di artisti nel Trecento ma ancora non data per scontata» (*ib.*).

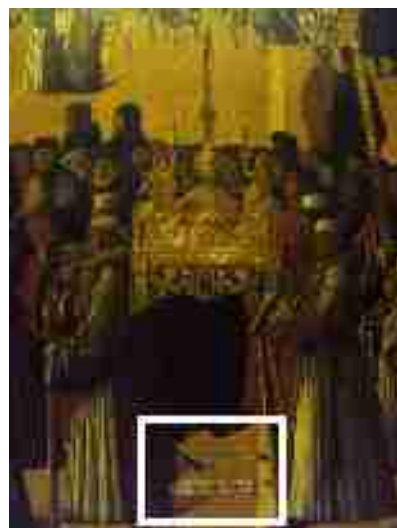
<sup>10</sup> *Ivi*, p. 323.

<sup>11</sup> A questa firma si era già accennato come esempio d'iscrizione con incipit a croce (cfr. *supra*, § II. 4.2.).

*Proprio* a Palazzo Ducale, luogo nel quale veniva gestita la corte civile e penale. Nella tavola, la firma<sup>12</sup>, prende posto alla destra della figura della Giustizia, lato positivo per eccellenza, così presentato anche nei numerosi giudizi universali del periodo.



Jacobello del Fiore, *Trittico della Giustizia*.



Gentile Bellini, *Miracolo... part.*

Un secolo più tardi, questo tipo di dislocazioni continuano a venire praticate, anzi il loro numero si intensifica: nel *Miracolo della reliquia della Croce in Piazza San Marco* del 1496, Gentile Bellini sostiene l'originale discorso di devozione della formula della firma<sup>13</sup>, posizionando il cartellino che la contiene, non nell'esatto centro del quadro, come ci si aspetterebbe, ma poco più a sinistra, sotto l'Arca portata in processione<sup>14</sup>.

Più criptica (ma forse solo per l'occhio critico di oggi) è invece la dislocazione di carattere devozionale che si trova in una delle ultime opere di Giovanni Bellini, la *Pala di San Giovanni Crisostomo*, datata «MDXII»: il cartellino è stato fatto avvicinare all'immagine di San Cristoforo<sup>15</sup>, la quale, com'è noto, preservava dalla morte improvvisa<sup>16</sup>; inoltre, la vicinanza al miracoloso bastone<sup>17</sup>, piuttosto che ginocchio del santo potrebbe a sua volta essere significativa; a proposito del

12 Si è già avuto modo di citarla *supra*, § I. 3.2.

13 Cfr. *supra*, § I. 3.2.; § II. 1.6.

14 La sensazione è che la firma si trovi anche spazialmente sotto l'arca, ma come si dirà non è così (cfr. *infra* § IV. 1.5.).

15 Le indagini su questo dipinto hanno messo in luce che la figura di San Cristoforo ha preso il posto di quella inizialmente prevista di San Giovanni Crisostomo (cfr. Marco Lattanzi, Stefano Coltellacci, *Giovanni Bellini, pala dei santi Girolamo, Ludovico e Cristoforo*, 1985, p. 4).

16 Questa credenza popolare è ad esempio attestata da un mosaico dell'entrata della *Basilica di San Marco* dove, vicino ad un'immagine del Santo, un'iscrizione avverte che chi la guarderà non sarà colpito da male alcuno durante quel giorno (per una traduzione di questa iscrizione cfr. Maria Andaloro, Maria da Villa Urbani, Ivette Florent-Goudouneix, Renato Polacco, Ettore Vico, *Basilica patriarcale in Venezia, San Marco, I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'Oro*, 1991, p. 165).

17 La *legenda aurea* infatti narra che il bastone poteva far fiorire su di sé foglie a comando e che tale espediente poteva essere un incentivo per indurre alla conversione (cfr. Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea* [sec. XIII], ed. it. 1990, vol. I, p. 424).

valore di quest'ultimo infatti, nel Rinascimento era noto che, «secondo una credenza popolare le ginocchia dell'uomo posseggono anche un carattere sacrale. I supplici le toccano, tendono verso di esse la mano e le adorano come altari, forse perché in quelle membra ha sede il principio vitale»<sup>18</sup>. C'è da dire che in questo caso, il cartellino, rappresentando un magnetico punto di attenzione, a suo modo favorisce che anche l'osservatore sposti il proprio sguardo verso Cristoforo consentendogli quindi di riceverne anch'esso i benefici.



Giovanni Bellini, *Pala di S. G. Crisostomo*.

Anche Lorenzo Lotto, nel Cinquecento, sarà autore di significative e devozionali dislocazioni della propria firma<sup>19</sup>. Se ne trovano ad esempio una serie di analoghe in delle sacre conversazioni: qui il nome del pittore si pone in luoghi coperti dall'ombra portata dalle vesti o dei piedi<sup>20</sup> della Vergine

18 Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XI, CIII, ed. 2011, p. 583.

19 Enrico Maria del Pozzolo ad esempio ha sottolineato che nella *Pala di Asolo* Antonio e Ludovico costringono idealmente l'osservatore «a fermarsi per adorare colei che fu l'ingresso del Salvatore nel mondo [...] dopo aver capito e fatto ciò, solo allora potrà proseguire il suo cammino. Che lo porterà nel contempo in due luoghi: Gerusalemme, la meta per eccellenza del pellegrinaggio medioevale [...] ma anche -ed è il punto focale- nella stessa sua città, Asolo. Qui avrà il compito di costruirvi la *Civitas Dei*, con preghiera e fatica. E Lotto è in qualche modo idealmente il primo fra questi viandanti, con quel grande cartiglio adagiato a terra, al centro del centro, con il suo nome in lettere capitali» (*Lorenzo Lotto...*, cit., 1995, p. 80).

20 La firma all'ombra del piede di una figura è anche un motivo che si ritrova, come si vedrà, in scultura e forse proprio

Maria in evidente richiamo ai poteri curativi, ma soprattutto profilattici, che tale posizione aveva assunto nel corso dei decenni precedenti e in particolare in tempi di diffuse pestilenze. L'iconografia della *Madonna della Misericordia*, che sotto il suo mantello protegge i fedeli dalle frecce della peste, era un'immagine diffusissima, e non solo a Venezia. Emblematico è quindi su tutti il caso della tela conservata alla National Gallery di Ottawa (firmata sotto l'ombra del piede scalzo della Vergine «L. Lotus») dove, oltre a Maria sono presenti i due santi più invocati durante i contagi di peste: Rocco e Sebastiano<sup>21</sup>.

*Esempi di dipinti firmati da Lorenzo Lotto all'ombra della Vergine.*



In un'altra opera già citata di Lotto, la *Madonna col Bambino tra i santi Floriano e Onofrio*<sup>22</sup>, la firma si trova leggermente a destra del centro della tavola; da lì Lotto la sposta quel tanto che basta per farle prendere un'esatta posizione sopra la testa della Madonna: egli con ciò manifesta ancora una volta una particolare devozione verso questo personaggio, e contemporaneamente indica Maria come il fulcro della Conversazione e della composizione.

da questo ambito tratto (cfr. *infra*, § V. 4.5.2.).

21 Forse una forma di devozione legata al timore della peste è possibile coglierla anche in una firma di una Pala d'altare con i santi Rocco, Sebastiano e Giobbe dipinta nei primi decenni del Cinquecento da Girolamo Dai Libri e oggi conservata nel Museo veronese di Castelvechio: qui, un cartellino su cui più nulla si legge, è attaccato ad una roccia proprio sotto ad un San Rocco intento a mostrare al pubblico la coscia con i segni della piaga; egli poi regge nel bordone una roccia in assonanza al proprio nome e quindi suggerendo che anche il vettore possa essere stato immesso nella scena per rivestire lo stesso (aggiuntivo) ruolo. Per il culto di questi due santi in merito alla peste cfr. *infra*, V. 5.3.

22 Cfr. *supra*, § II. 2.3.

Dislocazioni favorevoli a Maria o/e al Bambino sono ad ogni modo frequenti tra Quattro e Cinquecento, e un altro nobile esempio è portato dalla *Madonna degli Alberelli* di Giovanni Bellini, oggi all'Accademia: anche qui la firma si scosta dal centro esatto del quadro per porsi verso sinistra, in un'operazione che non avrebbe senso se si escludesse quello di porsi più in diretta corrispondenza con le due figure principali intese come immagini più che dipinte, *vive*<sup>23</sup>.



Lorenzo Lotto, *Madonna col Bambino tra i santi Onofrio e Floriano*.



Giovanni Bellini, *Madonna degli alberelli*.

Dislocazioni significative della firma si trovano anche nel diffuso (a Venezia<sup>24</sup>) tema del *Cristo e l'Adultera*, dove il pittore si sottoscrive con frequenza nella vicinanza della donna accusata dalla folla, ma infine assolta da Gesù, associandosi dunque ad essa col fine di una futura remissione dei peccati.

*Dislocazioni della firma nel tema di Cristo e l'adultera in N. de Barbari, Jacopo Palma Giovane, Padovanino.*



Niccolò de Barbari sposta il cartellino con la propria firma<sup>25</sup> in sua prossimità nel quadro di Palazzo

23 Queste operazioni di dislocazione si incontrano talvolta anche nei ritratti. Si veda ad esempio quello di *Gentiluomo* di Tiziano oggi alla National Gallery, dove la firma in cifra è dislocata sulla sinistra del quadro in corrispondenza del maggior ingombro della figura del personaggio in effigie.

24 Jacob Burkhardt disse che questo era il «venezian[isches] Lieblingssujet» di Marconi, ovvero il soggetto veneziano preferito (J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Malerei Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. III [1855], ed. 2001, p. 197).

25 Cfr. *supra*, § II. 4.2.

Venezia<sup>26</sup>, Jacopo Palma Giovane scrive il proprio nome («JACOBS PALMA FECIT/ 1589») sotto la donna in un quadro oggi alla Galleria di Palazzo Bianco di Genova, e infine continua questa tradizione anche nel secolo successivo Padovanino quando firma («ALEXANDER/ VAROTARI PATAVINI/ OPVS») la propria versione oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (qui per enfatizzare l'associazione, l'andamento delle righe della firma, dipinte su di una colonna, sono state da lui addirittura inclinate in evidente richiamo al capo chino della donna).

### 3.3. Collocazioni allineate al tema del soggetto.

Quando una firma è collocata in un luogo del quadro nel quale essa evoca una scritta che il soggetto (o almeno alcune sue interpretazioni) comunque prevede, si può dire che essa sia *allineata* al tema principale del quadro e che a suo modo lo supporti, ovviamente spingendosi ancora una volta oltre il ruolo di puro indicatore dell'autore dell'opera.

*Due delle versioni del tema di Cristo e l'Adultera di Rocco Marconi.*



*Luca Giordano, Cristo e l'Adultera.*

Un caso singolare si può leggere in quattro versioni del tema di *Cristo e l'adultera* che Rocco

<sup>26</sup> Un'analisi di questo dipinto è stata svolta da Sabine Engel in *Limitare la libertà di una nobile donna e consolidare i valori conservatori veneziani tramite il potere della pittura: Cristo e l'Adultera di Nicolò De' Barbari (c. 1506)* (in *Donne a Venezia, Spazi di libertà e forme di potere -secc. XVI-XVIII-*, Venezia, 8-10 maggio 2008, Atti del convegno on line all'indirizzo: [http://www.storiadivenezia.net/sito/index.php?option=com\\_content&view=article&id=103:donne&catid=39:saggi](http://www.storiadivenezia.net/sito/index.php?option=com_content&view=article&id=103:donne&catid=39:saggi)).



Marconi eseguì nella prima metà del Cinquecento: tutte queste scene sono accomunate da un taglio visivo piuttosto alto, il quale esclude la visione del pavimento dove, secondo il racconto biblico, Gesù, chiamato a giudicare la condotta della donna, si mise a tracciare dei segni misteriosi<sup>27</sup>. Nel fondo di questi soggetti vi è un'architettura in scorcio ed è qui che sempre si trova il cartellino con la firma «ROCHVS/ MARCHONIVS»<sup>28</sup>. Ora, trovare il cartellino in questa zona alta, in un qualsiasi altro dipinto o tema del periodo, è molto raro<sup>29</sup> e quindi esso deve ritenersi significativo: si potrebbe ad esempio tentare di giustificarlo come evocatore del *titulus* di condanna della donna, evidentemente destinata ad essere legata alla colonna per la lapidazione prevista dalla legge. Di quest'idea doveva essere almeno convinto Luca Giordano quando nel 1660 (e quindi all'indomani del suo primo soggiorno a Venezia) esegue una versione del tema oggi al Pio Monte della Misericordia di Napoli e sulla colonna dove si trova legata l'Adultera in attesa della lapidazione, pone anch'esso un "cartellino", non con la firma, ma con l'indicazione del peccato di cui la stessa è accusata<sup>30</sup>.



Tiziano, *Cristo della moneta*.



*Cristo...*, part.

Un'iscrizione allineata si può forse scorgere anche nella firma dipinta in color oro da Tiziano nel

27 Cfr. *Vangelo di Giovanni* 8, 6. Il taglio alto sembra comunque una caratteristica del modo in cui a Venezia questo tema viene affrontato: oltre agli esempi citati nel testo, si consideri anche una variante eseguita in questi stessi anni da Pordenone, già parte della collezione del duca d'Orléans, la quale è nota attraverso una ottocentesca incisione di Jean Baptiste Marchand.

28 Per questi dipinti cfr. AAVV, *I Pittori...Il Cinquecento*, cit. vol. I, p. 348-351. Delle quattro varianti, solo quella conservata nel Museo Municipale di Szekzard, in Ungheria, risulta firmata in caratteri corsivi e con una diversa lezione nella formula, ovvero: «Rochus de Marchionis F.» (non ho avuto modo di vedere questa firma). Questa pratica di firma in Marconi e in questo tema è talmente tipica che anche *Cristo fra Marta e Maria* dell'Hermitage di San Pietroburgo, poiché firmato alla stessa maniera, da alcuni è stato scambiato per un'ennesima versione di *Cristo e l'Adultera* (cfr. *ivi*, p. 350, cat. 7).

29 Per un altro caso di firma (non in cartellino) in questa zona alta, riguardante sempre il tema di *Cristo e l'Adultera*, opera di Lorenzo Lotto, cfr. *infra*, § VI. 2.9.

30 Questi casi di firme che si sostituiscono alle sentenze ben si potrebbero essere fatti rientrare in quei casi discussi *supra*, § III. 2.1.

*Cristo della moneta* oggi alla National Gallery di Londra. In questo quadro, il fariseo del racconto biblico ha appena mostrato la moneta con l'effigie e il nome di Cesare a Gesù, il quale (fintamente ingenuo) chiede «Di chi è questa effigie e questa iscrizione?»<sup>31</sup>. La firma del pittore richiama e sostituisce l'iscrizione invisibile (all'osservatore del quadro) della moneta d'oro, anche perché ad essa conducono le linee direzionali che si ricavano dalla braccia dei due uomini e soprattutto perché ancora essa sembra indicata anche il dito indice del Cristo, quasi come se egli al fariseo stesse in realtà ancora chiedendo, di chi è non la scritta sulla moneta, ma piuttosto quell'iscrizione sul muro e, di conseguenza (poiché di firma si tratta), l'effigie che contiene il tutto, loro compresi.



Jacopo Palma Vecchio, *Madonna col Bambino, santi...*



*Madonna..., part.*

Infine, nei casi di firma funzionale possono essere compresi quelli dove un cartellino funge da segnalibro: come si vede nel *Cristo dodicenne tra di dottori* di Dürer<sup>32</sup>, in una *Madonna col Bambino santi e donatore* di Fra Marco Pensaben<sup>33</sup> e in un dipinto di soggetto analogo firmato da (o assegnato da terzi a) Jacopo Palma Vecchio e oggi conservato presso il Museo Condè di Chantilly<sup>34</sup>.

### 3.4. Oggetti firmati.

Gli artisti che, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, dipingono la propria firma all'interno dello spazio artificiale del quadro<sup>35</sup>, non sempre si limitano a farle occupare una zona anonima o sostanzialmente atona dal punto di vista iconografico (ad esempio un pavimento, oppure una parete); a volte infatti, le firme vengono da loro allegate in maniera esplicita a degli oggetti che, a differenza di quelli importati nell'artificio con l'originaria funzione di vettore<sup>36</sup>, sono invece

31 *Vangelo di Marco*, 12, 16.

32 Cfr *infra*, § VI. 1.3.

33 Bergamo, Accademia Carrara; firma: «Fr. Marcus/ venetus P.».

34 Firma: «IACH/OBVS/ PAL/ [...] M [...]».

35 Per questo passaggio cfr. *infra*, § IV. 1.

36 Cfr. *supra*, § III. 1.2.

all'origine parte del soggetto principale dell'opera. Viene allora stabilito un legame intimo tra il credo personale (e non necessariamente religioso) del pittore nelle veci della firma e quello che un determinato tipo di oggetto costituisce in effetti o come simbolo. Inoltre, a sua volta, la firma aiuta a dare una maggiore importanza all'oggetto in questione, mettendolo in evidenza.

L'associazione della firma agli oggetti può avvenire in due modi: o essa vi si allega per mezzo di un vettore, ad esempio un cartellino; oppure vi viene direttamente inscritta, di norma adattandosi alla conformazione della superficie accogliente, nel senso che se essa ad esempio è curva, anche la firma, per aumentare l'effetto di “sospensione dell'incredulità”, assumerà questo andamento<sup>37</sup>.



Francesco di Simone da Santa Croce, *Trittico di Lepreno*, part.



*Trittico...*, part.



Carpaccio, *Consacrazione dei diaconi*, part.

Per mezzo di un “cartellino”, si trovano in questa scuola di pittura, un paio di firme allegate a dei bastoni che nel dipinto servono ad identificare la figura di un santo o di un più modesto pellegrino. Si tratta di un cartello che Francesco di Simone da Santa Croce attacca al bordone da pellegrino di San Giacomo Maggiore nel *Trittico di Lepreno*<sup>38</sup>, e del cartellino che Carpaccio attacca ad un simile

37 Certo, a questo tipo di adattamento ci si arriva per gradi e non prima della metà del Quattrocento (cfr. *infra*, § IV. 1). Oltre ai casi che verranno poi citati si veda la firma di Andrea Mantegna da poco riemessa nel *Polittico dell'altare di San Luca* (cfr. *supra*, § I. 3.2.) dove essa si trova nella colonna del leggio del Santo, oppure quella dipinta da Palma Giovane nel *Cristo e la Samaritana* della Galleria di Palazzo Bianco di Genova: qui la firma «IACOBVS PALMA F./ 1599» è dipinta sul bordo del pozzo di Giacobbe (tra l'altro, come nel *Cristo della Moneta* di Tiziano, essa sembra casualmente indicata dall'indice della donna),

38 Il dipinto oggi conservato all'Accademia Carrara di Bergamo; la firma (preceduta da una lunga formula dove si citano anche i committenti) è «HIS -sic!-1506 [...] FRANCESCO DE SIMON DE SANTA CROSE FECIT». Il santo con la firma è stato identificato in Giacomo Maggiore dalla maggior parte della critica (cfr. ad es. Francesco Rossi, *Accademia Carrara, Bergamo: catalogo dei dipinti*, 1979, p. 64) ma non è mancato chi abbia voluto riconoscervi Gesù Cristo, tanto che in alcuni elenchi il *Trittico di Lepreno* compare sotto la dicitura di *Trittico del*

bastone di un anonimo pellegrino che assiste alla *Consacrazione dei diaconi* del *Ciclo di Santo Stefano*, oggi alla Gemäldegalerie berlinese<sup>39</sup>; in quest'ultimo dipinto, la via di firma scelta dell'artista è stata da alcuni interpretata come la dichiarazione per immagine di un'«adesione del pittore al percorso spirituale del viandante»<sup>40</sup>, il che fornisce una lettura che ben si adatta anche al primo caso.

In una *Adorazione dei Magi* conservata nella *Chiesa di Santa Maria della Misericordia* a Rontana (Ra) si trova un altro significativo caso di oggetto firmato: la firma è ancora in cartellino e dichiara che «Marchus Palmizanus/ pictor foroliviensis/ fatiebat MCCCCCXIII»; il minuto foglio di carta ora si trova attaccato al cofanetto di Gaspare, il quale per tradizione contiene il dono dell'oro. Con questa associazione il dipinto stesso voleva forse essere suggerito come un omaggio che il pittore fa alla Sacra Famiglia. Forse vi si può addirittura scorgere un eco di quel ragionamento che si incontra sulle pagine dei testi d'arte, dal *De Pictura* di Alberti<sup>41</sup>, al *Dialogo* di Dolce<sup>42</sup> fino alle *Minere* di Boschini<sup>43</sup>, dove questi scrittori, ragionando sui valori dei dipinti, mettevano in vantaggio la simulazione dell'oro che il pittore fa con i colori, piuttosto che il prestigio dato ad un'opera mediante l'uso di oro vero.



Marco Palmezzano, *Adorazione dei magi*.



Jacopo Palma Giovane, *Venere e Amore*.



*Venere...*, part.

Firme simili a queste di Girolamo da Santa Croce, Carpaccio e Palmezzano si trovano anche

*Redentore* (così ad esempio in B. Dalla Chiesa -*I pittori di Santa Croce*, in AAVV, *I pittori...il Cinquecento*, cit., 1980, vol. I, p. 497- che lo dice «derivato dal Redentore giambelliniano di Berlino (distrutto nel 1945)»

39 Firmato «VICTOR CARPATHIVS/ FINXIT M·D·XI».

40 Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio...cit.*, [1996], 2006, pp. 130, 131. A proposito dell'associazione del pittore con il pellegrino religioso tramite la firma cfr. quanto dice E. Maria dal Pozzolo a proposito della *Pala di Asolo* di Lotto (*supra*, n. 19).

41 L. B. Alberti, *De pictura...cit.* [1435], ed. 1547, pp. 35, 36.

42 L. Dolce, *Dialogo...*, cit. [1557], ed. 1975, p. 31.

43 Cfr. *supra*, § I. 3.3.

direttamente inscritte negli oggetti. Sono queste le firme che Antonio Resaliba dipinge lungo i pastorali dei santi *Agostino* e *Bernardo*<sup>44</sup> e quella dipinta in una *Venere e Amore*, già parte delle collezioni della Gemäldegalerie berlinese<sup>45</sup> dove la firma «IACOBVS» si trova simulata in un prezioso rilievo, su di un cofanetto simile a quello dipinto da Palmezzano, dove esso ora funge da ideale portagioie della dea.

Sempre appartenenti a questa categoria di firme, sono particolarmente orgogliose quelle inscritte sui cartigli dei motti o delle profezie di alcuni personaggi sacri dove la nuova scritta viene posta al loro livello d'autorità (oltre al fatto che, tanto quanto il motto o la profezia serve all'identificazione del personaggio sacro, tanto la firma serve all'identificazione dell'artefice del quadro).



Mantegna, *Madonna col Bambino tra i santi*.



*Madonna..., part.*

Una delle prime firme di questo tipo la si trova verso la fine del Quattrocento, in una *Madonna col Bambino tra i santi Maddalena e Giovanni Battista* dipinta da Andrea Mantegna ed oggi conservata alla National Gallery di Londra. La firma del pittore, «Andreas Mantinias C·P·F», è stata dal lui dipinta in maniera piuttosto discreta (e come al solito elegante), nel *verso* del cartiglio del Battista dove si legge, intuendone le parti celate<sup>46</sup>, il motto “[EC]CE AGM[US DEI, EC]CE Q[UI TOLLIT PEC]CATA M[UN]DI”. Se si vuole cercare un senso in questa firma si potrebbe supporre che Mantegna partecipa col Battista, e per mezzo della sua firma, all'identificazione di Gesù come il Messia delle profezie. Inoltre potrebbe non essere frutto del caso neanche che il nome del pittore si trovi in corrispondenza della parte del motto dove si parla di remissione dei peccati.

44 Cfr. *supra*, § II. 1. 11.

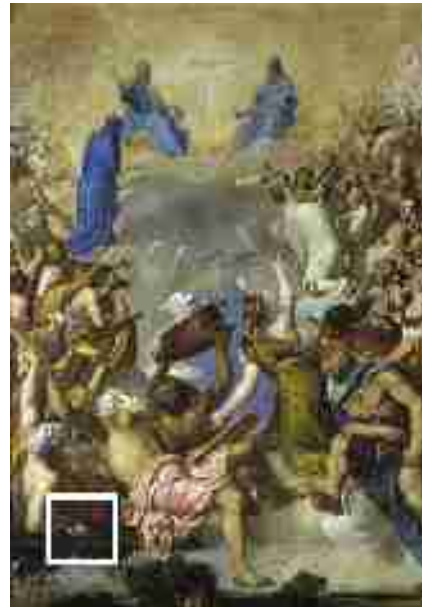
45 L'opera è attribuita a Palma Giovane (cfr. S. Mason, *Palma..., cit.*, 1984, cat. 121, p. 88 -qui non viene segnalata alcuna firma-).

46 La stessa ultima lettera “F” della firma è in parte nascosta dietro il risvolto del cartiglio, facendo rientrare anche questa iscrizione nel gruppo delle firme interrotte su cui si è ragionato in precedenza (cfr. *supra*, § II.1.6.)

Un'altra firma in un cartiglio profetico la si incontra nell'opera di Lorenzo Lotto: la scritta «L. LOTVS F.» è dipinta sul *verso* di un messaggio cartaceo letto da Gesù Bambino in un dipinto oggi alla National Gallery di Edimburgo.



Lorenzo Lotto, *La lettura della profezia*.



Tiziano, *Gloria della Trinità*.



*La lettura..., part.*



*Gloria..., part.*

Mentre il cartiglio dipinto da Mantegna è ancora solo una componente del dipinto, questo del quadro di Lotto è invece il vero protagonista del soggetto e cardine intorno al quale girano e acquistano un senso tutti i personaggi con i loro atteggiamenti e le loro azioni. Considerando il quadro nel suo complesso è facile intuire che il messaggio della profezia sia tutt'altro che lieto, e che anzi nello specifico annunci la futura Passione del Cristo<sup>47</sup>. Il profeta che l'ha scritta è visibilmente dispiaciuto di dover annunciare il suo tragico destino ad un bambino appena nato; d'altro canto può anche darsi che egli sia lì (mostrando quindi umiltà e non rassegnazione) per

<sup>47</sup> Cfr. la lettura di Augusto Gentili in *Lasciando i giardini. Percorsi e pensieri di Lorenzo Lotto*, in *La Bilancia..., cit.*, 2009, p. 120.

chiedere spiegazioni sul senso della propria profezia allo stesso Gesù<sup>48</sup>. Il ruolo della firma in quello specifico luogo potrebbe essere quello di indicare Lotto come un fedele che aderisce a questi misteri, oppure come uno che si elogia in quanto artefice di un'incarnazione di Gesù in colore e vernici (come la profezia lo è per il Gesù di carne e sangue)<sup>49</sup>.

Ancora una firma in un luogo nel quale si contengono scritte delle profezie, si trova nella *Gloria della Trinità* dipinta da Tiziano intorno alla metà del Cinquecento ed oggi conservata al Museo Prado: la firma «Titianus/ p» (con lettere insolitamente allungate, quasi ad accompagnare l'andamento cilindrico del supporto) si legge nel cartiglio arrotolato tenuto in mano da un profeta, il quale, a causa della presenza dell'aquila, stavolta è plausibilmente identificabile in Ezechiele<sup>50</sup>.



Andrea Previtali, *Madonna tra i S. Zaccaria ed Elisabetta*.



Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*.



*Madonna... , part.*

Altri scritti associati a profeti, tra Medioevo e primo Rinascimento, hanno mutato iconograficamente la loro forma e da rotolo sono diventati libro. All'interno della scuola di pittura veneziana anche questi oggetti hanno accolto delle firme e tra queste si veda ad esempio quella di

48 Non è raro infatti che in molte Madonne col Bambino e San Giovannino ( in particolare tosco/umbre) Gesù sia ripreso mentre spiega il senso del motto del proprio cartiglio al futuro Battista.

49 Parlando dell'usanza, da parte di Lotto, di associare le proprie firme a una serie di oggetti appartenenti ai personaggi sacri, ancora Gentili sottolinea che queste collocazioni sono «affidate al dettaglio significativo con maniacale accuratezza semiotica e lucidissima organizzazione concettuale» e che sono da interpretare come il manifesto dell'adesione del pittore ai principi salvifici di cui gli oggetti sono mezzo o, attraverso di essi, della «sua personale vicenda di contemplazione e imitazione» (ivi, pp.120, 121).

50 Un'anonima copia del dipinto, eseguita probabilmente nel XVII secolo, e oggi conservata alla National Gallery di Londra, non riproduce la firma di Tiziano presente invece nella versione del Prado. La cosa curiosa è soprattutto che, il personaggio del profeta che nel quadro di Madrid la sorregge, è l'unico che cambia posizione nella versione di Londra e sembra proprio intento a guardare il proprio cartiglio (oggi?) muto.

un'opera di Andrea Previtali oggi all'Accademia Carrara, dove la firma «ANDREAS·BER·PIN·\*» è dipinta sul fiore a rilievo al centro della copertina del libro di Zaccaria.

Un discorso un po' diverso è quello da farsi per una firma simile, opera del maestro di quasi tutti i pittori appena citati, Giovanni Bellini, dove la firma di costui è dipinta su di un altro libro profetico, quello *della Sapienza*, nel quale per tradizione viene identificato il testo che spesso completa il gruppo iconografico della Madonna col Bambino: questo libro si trova nella *Madonna col Bambino* del Detroit Institute of Art ed è firmato in color oro dalla scritta «IOANNES BELLINVS/·MDVIII»<sup>51</sup>. La posizione nel libro di questa firma è particolare perché risulta che essa, o non si trovi sulla copertina ma, in basso, nella *quarta*; oppure, se si intende la parte visibile del libro come la copertina del libro, essa risulta scritta al rovescio<sup>52</sup>. Questa scelta forse suggerisce che la firma non fa parte della realtà del quadro, ma che essa è semplicemente giustapposta su di una sua superficie accogliente, pur non perdendo per questo le possibili e potenziali simbiosi con l'oggetto in effigie corrispondente<sup>53</sup>.

Un altro significativo oggetto firmato è il vaso di unguento che si trova nella *Maddalena* che Tiziano eseguì per il Duca Federico Gonzaga nel 1531<sup>54</sup> e che oggi si conserva a Palazzo Pitti a Firenze. Il pittore ha dipinto il proprio nome, «TITIANVS», sul bordo dell'attributo della santa, il quale ha tuttavia la particolarità di essere più piccolo rispetto alla tradizione iconografica del Medioevo e anche del primo Rinascimento (si veda, per confronto e ad esempio l'interpretazione di Crivelli oggi al Rijksmuseum di Amsterdam). Il motivo di questa scelta potrebbe essere che, allo stesso tempo, quel vasetto sia da leggere come oggetto del pittore, ovvero come il “ritratto” del contenitore dell'olio usato per dipingere la figura *viva*<sup>55</sup>. Se così fosse, l'oggetto sarebbe quindi da

51 È questa l'unica firma a me nota del pittore dove la “N” e la “V” condividono una delle loro aste. La grafia di questa firma è ritenuta lievemente irregolare da Rona Goffen la quale se ne è dunque valsa come una delle prove a sostegno dell'ipotesi di ampi interventi di bottega (*Giovanni Bellini*, 1990, pp. 62, 63).

52 Il dritto e il rovescio del libro si intuisce per via dei ganci di chiusura che si notano sul lato lungo sinistro, i quali dunque indicano che quello è il lato del libro che si apre.

53 Dei valori di composizione notevoli sono riscontrabili anche in questa firma, verso la quale lo spettatore è attratto a causa della sua corrispondenza con il confine del tendaggio che separa i personaggi dal paesaggio. Ritroviamo il motivo della firma sulla quarta di copertina di un libro in una tela di Palma Giovane, *La Pala della Scuola di San Marco* dove la scritta «IACOB[VS] PAL[MA] F/ 16[...]» si legge nel libro tenuto in mano da San Paolo.

54 Cfr. Celso Fabbro, Clemente Gandini (a cura di), *Tiziano, le lettere*, 1977, p. 25.

55 A proposito della condizione di essere vivente dell'immagine si veda la lettera che accompagnava il dipinto, dove Tiziano si augura che il Duca rimanga soddisfatto del lavoro svolto, ma che se ciò non fosse, «la prefata Madalena mi ha promesso de richiedergelo con le mani al pecto et domandargelo de gratia» (*ib.*). Della *Maddalena* esistono delle versioni di scuola, quasi tutte con la “firma” di Tiziano, dove questa sempre compare nelle vicinanze del vaso d'unguento (il quale assume le più diverse forme, ma mai uguali a questo, su tutti il più minuto e evocativo di un oggetto da pittore -per questi quadri e i dati tecnici cfr. H. E. Whetey, *The paintings...*, *cit.*, 1979, vol. I, pp. 143-151). Recentemente in una di queste varianti non firmate (quella dell'Ambrosiana di Milano) è emersa la scritta “Titianus fecit”, la quale notizia è stata resa pubblica dal Corriere della Sera del 25 giugno 2008, con un articolo di Francesca Bonazzoli dal titolo *è di Tiziano la “Maddalena” dell'Ambrosiana*; eccone un estratto: «pulendo dalle vernici ingiallite una tela della «Maddalena» ritenuta replica di quella autografa conservata alla Galleria Palatina di Firenze, è ricomparsa la firma del grande maestro veneto: Titianus fecit. In stampatello, accanto al vaso di unguento (quello con cui nel Vangelo si dice che la Maddalena ungesse i piedi di Gesù prima della Passione) fino a oggi invisibile, nascosto dalla cornice e dalla sporcizia. Anche la mancanza di quel vaso aveva fatto dubitare gli studiosi



leggersi come vettore di firma *ipso facto*, il quale tuttavia, inglobandosi in maniera armonica con il soggetto del quadro, ne costituisce un parallelo, quanto essenziale elemento iconografico.



Tiziano, *Maddalena penitente*.



*Maddalena...*, part.



Carlo Crivelli, *Maddalena...*, part.

Un serie di oggetti firmati direttamente o per mezzo di cartellino, per via della loro diffusione e per certi versi più esplicita funzione simbolica, meritano infine di essere trattati separatamente: sono gli strumenti del martirio e i cippi e i rami secchi.

#### 3.4.1. *Oggetti firmati: gli strumenti del martirio.*

Della ruota di Santa Caterina come supporto per la propria firma si servono numerosi artisti, tanto che questa pratica è possibile definirla come tema: fecero ad esempio proprio questo motivo Giovanni Boncosiglio Marescalco<sup>56</sup> e Lorenzo Lotto (*Matrimonio mistico di Santa Caterina* dell'Alte Pinakothek di Monaco<sup>57</sup>); esso migra poi anche in un mosaico di San Marco<sup>58</sup> e risulta anche acquisito da un artista bolognese che a Venezia venne per trasportare in incisione i capolavori dei maestri del Cinquecento<sup>59</sup>.

Nella pratica di firma degli strumenti del martirio dei santi o dello stesso Cristo, si può scorgere il riflesso dell'amore/odio dei cristiani verso le reali reliquie di questo genere che numerose erano (e in alcuni casi, tutt'oggi sono) presenti anche a Venezia. La contraddizione della devozione verso uno

riguardo all'autografia» (p. 45).

56 Almeno due i dipinti firmati in cartellino da questo pittore sulla ruota di Santa Caterina: il primo si trova nelle Gallerie dell'Accademia (firma: «Ioanis boni·consili·Dito·/ mareschLcho·»), il secondo all'Accademia dei Concordi di Rovigo (firma: «Ioannes bonichonsiLj/ dito Mareschalcho/ ·p·»).

57 Questa firma già citata per le sue caratteristiche epigrafiche *supra* § II. 2.3.

58 Cfr. *infra*, § VI. 3.5.

59 Si tratta di Agostino Carracci. Per questa firma cfr. *infra* § VI. 2.9.

strumento usato dagli infedeli e che aveva, non salvato, ma ucciso (o tentato di uccidere<sup>60</sup>) il personaggio venerato è un'annosa questione che interessa secoli di storia e le discussioni di vari concili, ufficiali e non. Si può però tentare di riassumerla e giustificarla in un'osservazione fatta nel XIII secolo in Inghilterra dal Vescovo di Norwich, il quale, in elogio alla reliquia del sangue di Cristo appena giunta all'abbazia di Westminster, disse:

È pur vero che la Croce è una santissima reliquia, ma è santa solo perché è stata a contatto del prezioso sangue di Cristo. La santità della Croce deriva dal sangue, mentre la santità del sangue non deriva in alcun modo dalla Croce.<sup>61</sup>

Tale idea trova un certo eco nella giustificazione della santità della preziosa reliquia della Vera Croce, espressa dall'*Opuscolo* cinquecentesco della veneziana Scuola di San Giovanni Evangelista che questo reperto conservava: si tratta, dice, di «una buona particula del legno della Croce, sopra il qual il Redentor del mondo ha patito, et il quale con il suo sacrissimo sangue ha macchiato»<sup>62</sup>.

Mentre la tradizione di firmare la ruota di Caterina pare essere un motivo prettamente veneto, e sembra concentrarsi quasi esclusivamente nei primi anni del Cinquecento, quella di firmare la Croce di Cristo è invece una pratica più diffusa sia a livello geografico che cronologico, trovandosi di questa simbiosi degli esempi, che possono essere considerati dei prototipi, già nelle croci sagomate del Duecento toscano<sup>63</sup>.

La firma nelle croci dei dipinti di Scuola veneziana è sempre posta nella base, dove qui spesso interagisce esplicitamente con il sangue che sgorga dai piedi del Cristo<sup>64</sup>. In questo ambito, il prototipo è rappresentato dal *Crocifisso* che Jacopo Bellini realizzò intorno alla metà del

---

60 Ad esempio Caterina non è morta per il martirio della ruota, né Sebastiano è morto a causa delle frecce. I casi più antichi di firme su oggetti del martirio sembra siano toscano/umbri e risalire ai primi decenni del Trecento (cfr. M. M. Donato, *Nomi nascosti: qualche caso toscano per una ricerca difficile* in *Le opere...*, cit., 2000, p. 51). Un caso molto bello di questo genere di sottoscrizioni è quello portato della firma che Perugino dipinge lungo l'asticella della freccia del *San Sebastiano* dell'Hermitage di San Pietroburgo (firma: «PETRVS·PERVSINVS·PINXIT·»); una freccia di San Sebastiano firmata da Antonio Pirri («ANTONII PYRRHI») si trova anche in un dipinto oggi al Poldi Pozzoli di Milano.

61 L'estratto del sermone è riportato da Jonathan Sumpton in *Pilgrimage: An image of Medieval Religion* [1975], ed. it. Cons. 1981, tr. di Maria Lucioni p. 38.

62 *Miracoli della Croce...*, cit., 1590.

63 La più famosa tra queste croci sagomate e firmate è quella di Berlinghiero Berlinghieri, eseguita nella prima metà del XIII secolo ed oggi conservata alla Pinacoteca Nazionale di Villa Giunigi a Lucca e firmata nel piede in basso «BRUNGERI ME PINXIT».

64 Oltre a quelle di scuola veneziana qui presentate, la diffusione del motivo è attestata anche in altre scuole di pittura: sulla base dello *stipes* della Croce, Raffaello firma la *Crocifissione* oggi agli Uffizi (firma: «RAPHAEL/ VRBIN/ AS/ ·P·»); allo stesso modo, via cartellino Pier Francesco Sacchi firma una *Crocifissione* oggi alla Gemäldegalerie di Berlino (firma: «Petri franci/ sachi de pa/pia opus») e più sotto si legge l'anno, il 1514; quest'ultima firma e il carattere devozionale di contatto con il sangue di Cristo è comparata da Burg alla firma del *Crocifisso* di Jacopo Bellini -*Die Signature*, cit., 2007, p. 355-); Lucas Cranach il Vecchio firma con il suo simbolo a forma di drago la Croce di un Cristo deposto (oggi a Boston -USA-, Museum of Fine Arts): da un evidente foro a suo tempo destinato al chiodo che trafiggeva i piedi di Cristo, sgorga copioso del sangue che va ad inondare il pittogramma dell'artista.

Quattrocento<sup>65</sup>, oggi conservato presso il Museo di Castelvecchio di Verona. La firma «OPVS IACOBI BELLINI» è dipinta in un cartellino (un po' consunto, tanto che appare come una semplice striscia bianca<sup>66</sup>) dietro il quale scorre il sangue che sgorga dalle ferite dei piedi del Cristo<sup>67</sup>, e che dal cartellino sembra sfruttato, per rimanere appeso all'oggetto, come un sostituto della più comune cera lacca. Tra la firma del pittore e il sangue è quindi stabilito un contatto diretto di sapore devozionale<sup>68</sup>, il quale di solito (in quella stessa zona della croce) è ricercato da personaggi adornati, e in particolare da Maria Maddalena. Se questa ipotesi appare discutibile, forse è il caso di ricordare che a Venezia ben si conosceva e si apprezzava il valore salvifico del sangue di Cristo, dato che proprio dalla seconda metà del XV secolo, a San Marco, il giorno dell'Ascensione veniva annualmente organizzata l'ostensione di una sua certa quantità<sup>69</sup>.

*Opere di Jacopo Bellini (dettaglio), Vittore Belliniano ed Andrea Previtali (dettagli)  
dove il sangue del crocifisso interagisce con la firma del pittore.*



Una firma analoga a questa di Jacopo Bellini, si ritrova nella *Trinità* che Andrea Previtali dipinse nel 1512 per la chiesa di Santa Maria della Consolazione, Almanno San Salvatore<sup>70</sup>. Appartengono allo stesso genere, pur non presentando una firma in cartellino applicata (ma una semplice scritta

65 Per le problematiche relative alla datazione dell'opera cfr. *infra* § IV. 2.2.

66 Proprio la firma tuttavia, è considerata una delle parti più integre della tela -perché di tela si tratta-: in uno studio dedicato ai disegni di Bellini, Gustavo Frizzoni così commentò questo stato: «il dipinto sgraziatamente caduto in cattive mani per lo passato, si presenta tutto sciupato da infausta pulitura, sì che non vi rimane d'intatto altro che il cartellino recante la scritta OPVS IACOBI BELLINI da fare deplorare la rovina del rimanente» (*Il libro di disegni di Jacopo Bellini al Louvre*, 1909, p. 58). Proprio per via della presenza della firma, che si trova esplicitamente legata alla croce e non tanto alla scena che la ingloba, Raimond Van Marle afferma che «this picture is not a fragment of a scene of the Crucifixion but a representation of the Crucified» (*The Development..., cit.*, 1934, vol. XVII, p. 116).

67 Tobias Burg mette in relazione, proprio per via del contatto “devozionale” del cartellino con il sangue del Cristo, la firma dipinta da Bellini con quella di Pier Francesco Sacchi (cfr. *supra*, n. 64 e *Die Signature..., cit.*, 2007, p. 355)-

68 La “devozionalità” manifesta di questa firma, per la sua posizione saranno argomento di discussione *infra*, § IV. 2.2.

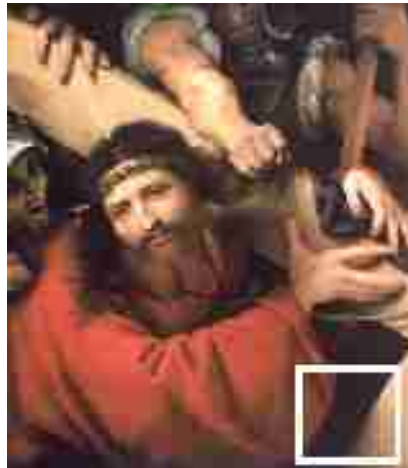
69 Sgorgata a quanto pare da una statua di un Crocifisso, la quale fu colpita al petto con un coltello da un giocatore d'azzardo che aveva perso una puntata (cfr. la storia riportata in Charles Freeman, *Holy bones, Holy Dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe* [2011], ed. cons. 2012 -v. in particolare p. 221-).

70 Firma: «ANDREAS PREVITALIS/ FATIEBAT/ ·M·D·XII·».

direttamente dipinta sullo stesso luogo di firma dei due casi precedenti), due opere sempre del primo Cinquecento, che sono: una *Crocifissione* di Previtali (conservata presso la Sagrestia della chiesa di Sant'Alessandro della Croce a , Bergamo<sup>71</sup>) e un *Ritratto di devoto davanti al Crocifisso* oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, firmato con dei minuti (e praticamente invisibili) caratteri corsivi da Vittore Belliniano<sup>72</sup>.



Marco Palmezzano, *Cristo portacroce*.



Lorenzo Lotto, *Cristo portacroce*.



*Cristo...*, part.



Tiziano, *Cristo portacroce*.



*Cristo...*, part.

Croci firmate in altro luogo, e con altre modalità e quindi, in linea di massima, di significato variato, si ritrovano nell'opera di Marco Palmezzano (si veda ad esempio il *Cristo portacroce* del Museo Correr), in quella di Lotto, e infine in Tiziano. Mentre Palmezzano firma sulla Croce con il solito *polizzino* (a volte sfruttando l'effigie della croce solo come superficie dipinta accogliente<sup>73</sup>), Lotto, nel suo *Cristo portacroce* del Louvre, dipinge la scritta «Laurentius Lotus 1526» sul

71 Firma: «ANDREA/ PRIVITALI/ PINXIT»

72 Firma: «Victror belinianus/ ·[f?]-».

73 Per questo discorso cfr. *infra* § IV.1.5.

*patibulum*, eccezionalmente rivolta verso Gesù<sup>74</sup>, e quindi esplicitamente inglobata nella realtà artificiale del quadro.

Infine Tiziano, come è stato già detto<sup>75</sup>, firma il *Cristo portacroce* oggi al Prado di Madrid, con una scritta («TITIANVS·ÆQ:CAES·F·») che è, in maniera originale, e in questo contesto significativamente, di colore rosso. Viene con ciò instaurato un legame con il sangue che già bagna gli occhi che Cristo rivolge allo spettatore, e che ancora bagnerà la croce, la quale a breve sarà utilizzata per compiere la sua spietata tortura<sup>76</sup>.

### 3.4.2. Oggetti firmati: cippi e rami secchi.

Bartolomeo Montagna allegò con oscura simbologia il proprio cartellino al ramo florido di un'arancia nella *Pala della Chiesa di Santa Maria in Vanzo* di Padova<sup>77</sup> e al fiorellino che spunta da un altro frutto nella *Pala di Santa Maria Maddalena* di Santa Corona di Vicenza<sup>78</sup>.



Bartolomeo Montagna, *Pala di Santa Maria in Vanzo*, part.



Bartolomeo Montagna, *San Girolamo...*, part.

In almeno due delle versioni di *San Girolamo a Betlemme* egli poi allegò il cartellino ad un cardo

74 Nel “cartellino” messo a fianco al quadro nel museo francese si legge che «Fait singuleier, la signature et la date du tabelau sont inscrites à l'envers sur le bois del croix: le peintre veut que seul le Christ puisse lire son nom.».

Purtroppo non sono riuscito a risalire all'autore di questa didascalia.

75 Cfr. *supra*, § II. 2.5.

76 In questo tipo di tema, il legame tra il colore rosso dei pigmenti e quello del sangue emerge anche in una lettera che Aretino indirizza a Tiziano nel 1548 e dove, a proposito di un'immagine di Cristo che egli ha dipinto, egli dice: «Di spine è la corona che lo trafigge, ed è sangue il sangue che le lor punte gli fanno versare; né altrimenti il flagello può enfiare e far livide le carni, che se l'abbia fatte livide ed enfiare il pennello vostro divino nelle immortali membra della divota immagine» (*Lettere dell'Aretino a Tiziano*, in L. Dolce, *L'aretino...*, cit. [1557], ed. 1974, p. 102). Visti i legami che spesso la critica sottolinea tra Caravaggio e la pittura veneziana, mi piace a questo punto ricordare almeno in nota la più celebre delle firme con il sangue della Storia dell'Arte, ovvero quella dipinta nel 1608 nella *Decollazione di San Giovanni Battista* della Cattedrale di San Giovanni alla Valletta di Malta la quale è «f michelangelo» (di norma la “f” è sciolta come “Fra”, ma potrebbe ben trattarsi anche di un “fecit”). Un'altra croce firmata in cartellino (su cui però oggi più nulla si legge) è quella di Sant'Andrea in un dipinto (detto della *Madonna della quercia*) di Girolamo Dai Libri oggi a Castelvechio di Verona.

77 Firma: «Opus bartholomei montagna». Nella *Pietà* del Santuario di Monte Bercio di Vicenza, la vicinanza di un'arancia alla firma in cartellino «OPVS BARTHOLOMEI MONTAGNA/ MCCCC V APRILE» potrebbe indurre a pensare che anche in questo caso i due oggetti siano da collegarsi tematicamente.

78 Firma: «Opus bartholomei montagna».

che spunta dal bordo del dipinto o dal terreno<sup>79</sup>. Queste firme, attaccate ad elementi in fiore sono praticamente casi unici nella scuola di pittura veneziana: risulta infatti più diffusa, da parte di questi pittori, l'usanza di allegare la propria firma a dei tronchi d'albero recisi o secchi, i quali spesso hanno una posizione di primo piano o comunque d'importanza nelle scene.

Sia i cippi che gli alberi secchi (che di norma spuntano da terreni brulli) sono delle presenze che, anche privi di firma, sono comunque frequenti nei quadri religiosi di scuola veneziana (ma non solo). Tali elementi possono presentarsi isolati, ovvero molto più spesso affiancati a dei loro opposti: alberi rigogliosi, floridi ramoscelli e verdi prati. Si tratta degli indici di una simbologia molto indagata e di concordata e ovvia soluzione: ad esempio, se si trovano in dei *compianti* indicano l'imminente Resurrezione del Cristo<sup>80</sup>, mentre in altri casi, una potenziale sanazione, spesso e comunque e di norma miracolosa<sup>81</sup>.

Un'appendice florida può anche nascere con un significato analogo e più riassuntivo dallo stesso cippo morto: così ad esempio nella rassegnata *Pietà Donà delle Rose* di Giovanni Bellini (oggi all'Accademia) o nella profetica *Adorazione dei pastori* di Andrea Mantegna (oggi al Metropolitan di New York), da un tronco reciso spunta un ramo che è indice di una vita che nasce, grazie ad un intervento divino, in un corpo altrimenti esanime<sup>82</sup>. Una variante a tutto ciò si trova nel *San Girolamo* di Piero della Francesca (eseguito intono alla metà del Quattrocento, e oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia), dove sul cippo morto è stato piantato (o ricavato) un *vivo* crocefisso. Il tronco dipinto da Piero è tra l'altro firmato («PETRI DE BV/ GO SCI SEP/ VLCRI OPVS»): esso è uno dei primi esempi di questo nuovo motivo di firma che coinvolgerà, nel corso dei successivi decenni, l'opera di pittori di scuola veneziana (quali Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Giovanni Mansueti, Girolamo da Treviso, Paris Bordon) o che con questa scuola furono in contatto (quali Boccaccio Boccaccino, Marco Palmezzano e Francesco Zaganelli), i quali tuttavia si differenziano dal modo di firma di Piero perché quasi tutti, non dipingono direttamente la firma

---

79 Bergamo, Accademia Carrara; firma: «opus bartholomei/ montagna». Roma, Colle Cherubini-Mencetti; firma: «opus bartholomei/ montagna». Va almeno in nota ricordato il modo di firmare del coevo Benvenuto Tisi da Garofalo, pittore ferrarese, ma per certi versi visino alla cultura figurativa veneta, il quale siglava i propri quadri attaccando un cartellino ad un emblematico garofano con in quale a volte egli firmava pittograficamente le proprie opere.

80 Così, nella *Pietà* di Antonello da Messina (oggi al Prado), si scorgono sulla destra dei tronchi d'albero spezzati (la cui apatia è anche sottolineata dalle ossa umane sottostanti) i quali si contrappongono alle ben vive e verdi fronde che invece affondano le proprie radici poco più in là nel terreno. Il cippo reciso è anche attributo tipico di Giovanni Battista per il riferimento ai brani dei vangeli di *Matteo* (3: 10) e *Luca* (3: 9). Per la simbologia del tronco tagliato cfr. Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, 1977, pp. 386-388.

81 Una variante a questo discorso si trova poi nell'affresco della *Scuola del Santo* a Padova dove Tiziano ha dipinto il *Miracolo del piede risanato*: davanti e dietro i personaggi si trovano un cippo e un albero intero in evidente associazione con il prima e il dopo l'intervento di Sant'Antonio per sanare il moncone della gamba.

82 Simile è quanto si nota nell'*Allegoria della Virtù e del Vizio* di Lotto (National Gallery, Washington), dove, «dal tronco spezzato al centro della scena spunta, quasi a indicare la via della virtù un unico ramo verdeggianti» (Bernard Aikema in B. Aikema, B. L. Brown – a cura di-, *Il Rinascimento a Venezia...*, cit., 1999, cat. 99, p. 400).

sul cippo, ma là la attaccano servendosi di un cartellino o di una sua variante<sup>83</sup>.



Piero della Francesca, *San Girolamo e devoto*.



*San Girolamo..., part.*

Ora, l'associazione della firma a questa natura temporaneamente morta dalla carica simbolica molto forte e tradizionalmente stabilizzata, può indicare la dichiarata accettazione, da parte dell'artista, dello straordinario nella vita di Cristo e dei santi. Parallelamente a questa, sono tuttavia possibili altre interpretazioni che partono dal presupposto che, in questo periodo, gli artisti venivano elogiati come coloro che con il marmo, il bronzo e il colore imitano e vincono la natura<sup>84</sup>, e arrivano a «fa[r] che un legno [*morto*] un corpo vivo pare»<sup>85</sup>. Attraverso questo motivo di firma quindi il pittore potrebbe aver voluto dichiarare che il punto di partenza per la creazione della propria immagine *viva*, è una materia inerme a cui egli, con la sua arte, riesce a dare vita; i cartellini che egli attacca a questi cippi o rami morti sono quindi da leggersi come degli equivalenti delle appendici floride che spesso vi si vedono nascere indicando una *resurrezione*.

Un caso particolare di questa tipologia di firma si trova nella *Crocifissione* di Antonello da Messina oggi al Koninklijk Museum di Anversa: un largo foglio arricciato dove si legge «1475/ Antonellus/ messaneus/ me pinxit» spunta dalla trave spezzata dello *stipes* di una croce<sup>86</sup>. Quest'ultima potrebbe essere stata usata per un precedente martirio<sup>87</sup>, oppure essere il simbolo dello stesso strumento di tortura sul quale si trova ancora il Cristo, il quale verrà, per così dire, metaforicamente spezzato

83 Uno schema riassuntivo dei dipinti firmati con questo motivo dai vari artisti costituisce l'*Appendice* n. 4 alla quale si rimanda.

84 Così ad esempio Gaspara Stampa: «Voi, che 'n marmi, in colori, in bronzo, in cera/ imitate e vincete la natura,/ formando questa e quell'altra figura,/ che poi somigli a la sua forma vera....» (cfr. L. Bolzoni -a cura di-, *Poesia e ritratto...*, cit., 2008, p. 98).

85 Così Girolama Corsi Ramo (cfr. *ib.* pp. 139-141).

86 Il legame tra questa Croce spezzata e i rami spezzati degli alberi presenti nella *Pietà* del Prado sono stati evidenziati (ma senza alcuna interpretazione) da Giovanni Previtali in *Da Antonello da Messina a Jacopo d'Antonello*, in «Prospettiva», n. 21, 1980, p. 52.

87 In linea con questa ipotesi, e quindi con la presentazione del luogo del soggetto come normalmente adibito a questo genere di torture, arrivano anche gli analoghi *stipes* tronchi che si notano poco più a valle. Nello stesso dipinto si nota anche la presenza di un cippo d'albero da cui spunta un florido ramo.

dalla sua prossima resurrezione. In questo caso l'associazione tra Cristo (e il suo essere vivo in un corpo morto) e il pittore (e la sua capacità di dare vita agli altrimenti apatici pigmenti) è soprattutto suggerita dal fatto che la trave di legno sulla quale è appeso l'Uno, e alla quale si appoggia la firma dell'altro, sono analoghe, ma soprattutto diverse da quelle sulle quali sono stati torturati i due ladroni, i quali infatti sono appesi a degli alberi non lavorati. Una *Crocifissione* dipinta dal fiorentino Mariotto Albertinelli nel 1506 per la Certosa del Galluzzo (FI), mostra una croce spezzata molto simile a quella di Antonello; anche in questo caso in cima vi è un inserto simbolico: un cardellino, emblema ricorrente della passione di Cristo, per via della macchia rossa che lo contraddistingue e che gli sarebbe stata impressa proprio dal sangue versato dal Crocifisso.



Antonello da Messina, *Crocifissione*.



*Crocifissione, part.*



Mariotto Albertinelli, *Crocifissione, part.*

Inseribile nell'insieme di queste firme è il caso presentato dalla *Madonna dell'Arancio* dipinta da Giovanni Battista Cima da Conegliano. La firma, già citata per il suo carattere "interrotto"<sup>88</sup>, è appesa ad una pianticella selvaggia che spunta dal trono di roccia e terra sul quale siede la Vergine col Bambino<sup>89</sup>. Il terreno in primo piano è brullo e secco a tratti, mentre sullo sfondo la natura cresce rigogliosa per merito degli eccezionali poteri dei personaggi colti in sacra conversazione. Anche dal terreno arido cominciano a crescere in maniera sparsa delle pianticelle, quasi annunciando un'imminente primavera; proprio a queste piante appartiene quella che sorregge la firma del pittore, la quale tuttavia denota, osservandola attentamente, un'intenzionale particolarità: il rametto dal quale pende è secco (si notino le foglie marroni in contrasto con quelle verdi dei rami

<sup>88</sup> Cfr. *supra*, § II. 1.6.

<sup>89</sup> Una firma molto simile a questa (strisciolina arricciata appesa ad un rametto) compare anche nell'*Adorazione dei Magi* della Chiesa dei Carmini a Venezia (firma: «Joannes Coneglianensis/ opus»). Il rametto in questo caso non è selvaggio, ma esce, e probabilmente è inteso come parte, della culla del Bambino.



gemelli), ha perso una delle foglie, e anche la sua punta è tronca<sup>90</sup>.



G.B. Cima, *Madonna dell'Arancio*.



*Madonna..., part.*

Questa scelta iconografica potrebbe suggerire la volontà di instaurare un messaggio parallelo tra l'*opus* del pittore e l'azione salvifica e rigeneratrice che la Madonna col Bambino hanno verso il terreno arido davanti a loro: così come quella terra è in via di fioritura, così l'unica foglia verde che ancora si trova nel rametto della firma, non va intesa come l'ultimo baluardo di una natura in deperimento, ma come il presagio della nascita della vita *in fieri*, e quindi come “frutto” dell'azione rivelatrice della pittura, che dal morto supporto della tavola ha il potere di creare immagini piene di vita<sup>91</sup>.

Infine non può non essere almeno accennato il fatto che molte statue antiche erano proprio firmate sul cippo di sostegno<sup>92</sup> e forse la diffusione delle firme su questo tipo di supporto in pittura potrebbe anche essere l'ennesimo eco di un contemporaneo dibattito sul paragone tra le arti.

90 È un bel gioco notare come l'unica foglia mancante al suddetto ramo venga sostituita dalla strisciolina della firma che tra l'altro si arriccia in maniera molto simile: il *fòlium* (cioè la foglia) è quindi stata ragionevolmente sostituita da un *fòlium* (cioè il “foglio”, la strisciolina). La parola latina *fòlium* è poi curiosamente all'origine della parola “foglio” (da *fòlia*, plurale di *fòlium*) e di “foglio” (dall'uso di impiegare come carta da scrivere le foglie del papiro, le quali, tra l'altro, nella loro prima fase di lavorazione hanno proprio l'aspetto di “strisciole”).

91 A proposito di una pianticella molto simile dipinta da Carpaccio in *San Giorgio battezza i Seleniti* (Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, firma: «VICTOR. CARPA[TIVS]/ MDII[I]») Augusto Gentili dice che «rinvia all'immensa tradizione testuale che assegna a foglie, fiori e frutti il significato di buone parole, intenzioni e opere, a contrasto con le piante sterili e disseccate, i terreni aridi e sassosi, che denotano i cuori induriti e le improduttive menti di tutte le categorie di infedeli» (Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio...*, cit. [1996], 2006, pp. 55, 63, 64).

92 A questa pratica si è accennato *supra*, *Seconda Introduzione*, 5 n. 55 e § I. 1.2.2.

### 3.5. Portatori inconsapevoli di firma.

In alcuni casi il pittore si spinse fino ad eleggere, non un oggetto, ma uno dei personaggi principali del proprio quadro in un portatore di firma. Nell'artificio della scena in atto, tali personaggi eletti possono apparire come perfettamente consapevoli di questa loro azione (se ne parlerà nel prossimo paragrafo), mentre in altri casi l'ignorano (o sembrano ignorarla) subendone senza coscienza le conseguenze<sup>93</sup>. Quest'ultimo tipo di portatore resta in bilico tra la tendenza ad apparire *vivo* e la diretta condanna al ruolo di immagine in cui di fatto lo imprigiona il pittore attraverso la sua firma.



Pietro De Saliba, *Madonna col Bambino benedicenti*.



*Madonna...., part.*

Un caso curioso ed originale di questa tipologia di firme si trova in una *Madonna col Bambino benedicenti* di Pietro De Saliba, la quale fu venduta da Sotheby's nel 1975 ed è oggi in qualche ignota collezione privata. Nel quadro, lo sconosciuto committente prega il Bambino che dispensa la sua benedizione, mentre la Madonna, nonostante poggi la propria mano destra sul capo dell'uomo con la stessa funzione benedicente, volge il proprio sguardo “alla Cima da Conegliano” verso l'osservatore. Ella appare inconsapevole che su di una piega della sua veste, proprio a filo del bordo della superficie dipinta, il pittore ha “cucito” un cartellino con la scritta «PETRVS MESSANEVS». La cucitura non è con ago e filo, ma solo con un ago (o una specie) che passa da parte a parte la stoffa della veste e la carta del cartellino<sup>94</sup>: è un motivo unico che a quanto risulta non si ritrova, non solo nella scuola di pittura veneziana (o messinese), ma neanche in quelle altre. La firma rivela i

<sup>93</sup> Rientrano in questa categoria di firma anche alcuni dipinti già citati in precedenza, ad esempio il *Ritratto di veneziana* di Albrecht Dürer (cfr. *supra*, § III 2.1.)

<sup>94</sup> Si potrebbe anche ipotizzare che la cucitura avvenga nella tela stessa del dipinto se si fosse sicuri (cosa che non è) sulla natura del supporto dell'oggetto/quadro.

suoi scopi devozionali e si pone come la prova di un'interazione avvenuta tra il pittore e la sacra figura, analoga a quella svolta dall'orante in effigie.



Marco Marziale, *Cristo e l'Adultera*.



*Cristo...., part.*



G.B. Cavalcaselle, disegno della firma del Cristo e l'Adultera di Marziale.

Un altro personaggio che si mostra inconsapevole di portare una firma è l'*Adultera* dipinta da Marco Marziale in una tela oggi all'Institut for Art History di Groningen (DK)<sup>95</sup>. La firma «MARCHVS/MARCIALIS/ -V·F-»<sup>96</sup> si trova nella, anzi, con il suo supporto essa è la fibbia della cintura della veste della donna. La scena presentata dal quadro è quella più comune tra i dipinti di questo tipo: racconta il momento in cui Gesù pronuncia la frase disarmante che salverà la donna (e se già non fosse chiaro che di tale istante si tratta, a confermarlo sta la tavola che pende sopra la testa del Salvatore dove si legge lo stesso monito in lingua latina<sup>97</sup>). Lo spettatore è invitato a far parte del gruppo dei calunniatori e a riflettere sui propri peccati<sup>98</sup>, mentre il pittore invece si identifica (come

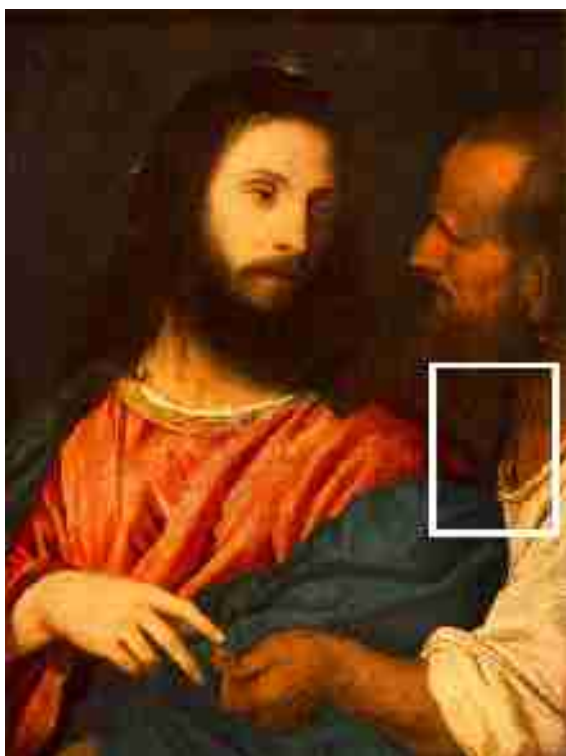
95 Questo dipinto da alcuni è stato ritenuto una delle due, a volte anche tre, versioni sul tema eseguite dall'artista, quando invece una di queste (oggi all'Accademia Carrara di Bergamo e non firmata) è stata più plausibilmente avvicinata alla cerchia di Palma Vecchio (per questa documentazione F. Heinemann, *Bellini...., cit.*, 1960, vol. I, pp. 126, scheda S. 249 e F. Rossi, *Accademia Carrara...., cit.*, 1979, p. 46), mentre l'altra è probabilmente inesistente e criticamente clonata dallo stesso esemplare firmato (annotata da Heinemann -Vol I. SS. 236, 237, pp. 124, 125- che in realtà queste due versioni siano lo stesso quadro viene annotato nella scheda n. 26 di H. W. Van Os e C. De Jong Janssen in AAVVV, *The Early Venetian Paintings in Holland*, 1978,, pp. 110, 111).

96 Secondo Benno Geiger la firma dell'*Adultera* è «MARCHVS/ MARCIALIS/ V.E.» (*Marco Marziale und der sogenannte nordische Einfluss in seinen Bildern* [1912], ed. 1941, pp. 5,6. Tra l'altro la fibbia con la firma è isolata e fa bella mostra di sé sulla copertina del libro). La critica si è piuttosto accanita su questo dipinto e in particolare Raimond Van Marle ha detto che, dopo alcuni lavori a loro modo meritevoli, nel dipingere *Cristo e l'Adultera* «the painter has fallen far below the level of Duia, da Valenza or Dalle Destre but the signature Marcus Marcialis V. f. leaves us in no doubt of its authenticity» (*The Development...., cit.*, 1935, vol. XVIII, p. 510).

97 Sottolineando in questo quadro l'eccezionalità della trascrizione del monito («is the only one of these scenes with a clear moralistic and didactic message» -in realtà ne esiste almeno un'altra: quella di Palma Vecchio oggi all'Hermitage di San Pietroburgo-) H. W. Van Os e C. De Jong Janssen suggerirono che «it is possible that our painting originally served as a visual motif when preparing for the confessional, since this particular text is repeatedly cited in connection with that sacrament, by St. Bernardino, among others, in his sermon “De vera confessione”» (*The Early...., cit.*, 1978, cat. 26, pp. 110, 111).

98 Sabine Engel aveva proposto una lettura simile da riservare allo spettatore del *Cristo e l'Adultera* di Marconi, già nel monastero di San Giorgio e oggi all'Accademia: «lo sguardo dell'adultera era diretto sul penitente che si trovava al centro della sala, in questo modo esortava i monaci ad identificarsi con lei e a confessare i loro peccati, proprio come faceva lei» (*Limitare la libertà...., cit.*, 2008, p. 8).

altri suoi colleghi fecero, sempre tramite al firma, ma in maniera diversa<sup>99</sup>) con la donna.



Tiziano, *Cristo della moneta*.



*Cristo..., part.*

È invece un personaggio non redento l'inconsapevole portatore di firma in un'altra versione del *Cristo della moneta* dipinta da Tiziano, la quale rappresenta, rispetto a quella della National Gallery prima citato<sup>100</sup>, un momento precedente dell'interazione tra i due personaggi protagonisti. Il quadro, oggi alla Gemäldegalerie di Dresda, venne dipinto mentre l'artista era al lavoro sui teleri per il Camerino di Alfonso d'Este a Ferrara e, a detta di Vasari, era destinato ad un armadio dello stesso Castello<sup>101</sup>. La «signature imprèvue»<sup>102</sup>, «TICIANVS F·», è disposta lungo il colletto della veste del Fariseo, il quale si dimostra all'unisono portatore (consapevole) della scritta sulla moneta che deve essere letta da Gesù e portatore (inconsapevole) della firma del pittore che deve essere letta da chi osserva il quadro. Entrambe le scritte sono in un primo tempo ignorate dai loro lettori: Gesù, lo si vede, guarda negli occhi il Fariseo e solo in un secondo momento che è facile anticipare, leggerà (facendo finta di ignorarne il contenuto) il nome e l'effigie di Cesare incisi sulla moneta; allo stesso modo lo spettatore è attirato subito dal volto luminoso del Cristo e solo in un secondo momento leggerà il nome di Tiziano dipinto in ombra. Da questa lettura sembra quindi emergere un nuovo

99 Cfr. *supra*, 3.3.

100Cfr. *supra*, 3.3.

101G. Vasari, *Descrizione delle opere di Tiziano...*, cit. in *Le Vite* [1568], ed. 1881, vol. VII, pp. 435, 436.

102Così definita da Françoise Perrot in un breve saggio che puntualizza l'attenzione su tutte quelle firme, dipinte tra XV e XIX secolo, che si distinguono per essere particolarmente originali e poste in luoghi, per l'appunto, imprevedibili (*La signature imprèvue*, in «Revue de l'Art», n. 26, 1974, p. 34).

senso del portatore inconsapevole di firma: non la devozione e nemmeno l'identificazione, ma il fatto di essere un *portatore di scritte da leggere* è il motivo che sembra stavolta aver condotto l'artista ad eleggere un personaggio del quadro per questo specifico ruolo. Forse qualcuno poi, davanti a quest'opera, avrà chiesto: “di chi è questa effigie e questa iscrizione?”.

### 3.6. *Portatori consapevoli di firma.*

Sono *portatori consapevoli di firma* i personaggi dipinti che hanno un contatto diretto e conscio con essa, ovvero la toccano o la trasportano. Queste firme sono ancor più prestigiose delle precedenti e come tali risultano indici di una notevole autostima da parte dell'artista, anche perché raramente si tratta di *portatori* che sono solo semplici coprotagonisti della scena.

I *portatori consapevoli di firma* mostrano di aver accolto la natura di artificio propria, e del quadro di cui fanno parte; allo stesso modo, date le pretese del quadro di dimostrarsi *vivo*, essi possono anche essere visti come dei testimoni del contrario: i *portatori consapevoli* infatti sono prova “vivente” di un avvenuto contatto fisico avvenuto a tergo con una persona reale, il pittore; se l'osservatore accetta questo, per estensione dovrà tenere conto che anche gli altri personaggi del quadro godono di un'analoga possibilità d'interazione; e in quadri a soggetto religioso e destinati alla devozione privata, ciò potrebbe essere stato particolarmente confortante. In questo senso i *portatori consapevoli di firma* sono quindi interpretabili come delle entità di tramite che contribuiscono ad stemperare i confini tra il mondo reale e quello dell'opera. Essi fanno le veci del pittore che, entrato nel proprio *tableau vivant*, vi ha abbandonato il cartellino o inciso la firma su uno degli oggetti.

Un bell'esempio di questa categoria di firme si trova in un dipinto di Vincenzo Catena, oggi conservato alla Galleria Nazionale Ungherese di Budapest, dove a mezzo busto compaiono la Sacra Famiglia ed un'anonima figura femminile<sup>103</sup>. La donna misteriosa porta i capelli biondi raccolti e due trecce culminanti in dei riccioli che le incorniciano il volto idealizzato e assorto; un vaporoso mantello verde copre la veste rossa che si chiude in un colletto bordato in oro; la donna porta la mano sinistra sotto il braccio destro chiudendolo in un lembo del mantello<sup>104</sup>, mentre con la mano destra regge con grazia e delicatezza una strisciolina di carta arricciata dove, dipinta in caratteri rossicci, si legge la firma «VIZENZO·C·P». I gesti delle mani sono senza dubbio i più peculiari, ma non sembrano rimandare ad alcuna santa nello specifico. Bisogna a questo punto ammettere che

---

<sup>103</sup>Non è il solo personaggio sacro privo di attributi che si incontra nell'opera di Catena (cfr. G. Robertosn, *Vincenzo Catena*, cit., 1954, cat. 1, 3, 9, 10, 11, 16) o tra i dipinti di scuola veneziana dei secoli XV e XVI.

<sup>104</sup>Da notare che il piede destro del Bambino finisce sotto il mantello della Vergine creando un'iterazione speculare del motivo della mano sinistra della santa.

l'unico attributo per l'identificazione di questo personaggio rimane la firma del pittore<sup>105</sup>.



Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia con portatrice consapevole firma*.



*Sacra..., part.*

Stagliata sul fondo rosso della veste della santa, la strisciolina arricciata (vagamente simile a quelle con cui era solito firmarsi Cima da Conegliano) risulta subito evidente; inoltre, in un ridotto raggruppamento di personaggi come questi, che nel contesto veneziano del periodo vengono iterati partendo da modelli belliniani, con posizioni analoghe e in maniera seriale, c'è da credere che la presenza di un elemento fuori norma come questo, attirasse l'attenzione fin dal primo sguardo di chi l'osservava o rivolgeva ad esso le proprie preghiere private. La firma, e la donna che pare esista solo grazie ad essa, sono indici di un esplicito orgoglio da parte di Catena: il motivo occupa un terzo dello spazio della tela e dà vita ad una sorta di tema nel tema, stabilendo un punto d'attenzione terminale, al quale l'osservatore giunge accompagnato anche dallo sguardo di San Giuseppe. La lezione "VIZENZO" nel catalogo dell'artista risulta presente solo in questo quadro, ma si ritrova in dei documenti autografi, tra i quali il suo testamento del 1530 e infine in un documento datato 3 febbraio 1514, dove Catena dona un cospicuo lascito in denaro all'antica scuola *dei depentori* che, proprio grazie a quello, viene eretta a Santa Sofia<sup>106</sup>. Si tratta quindi di una lezione di firma più

<sup>105</sup>La Controriforma riterrà un grave errore il dipingere «li martiri, o confessori senza le sue insegne solite e approvate della santa chiesa: come s. Lorenzo senza graticola; santa Caterina senza la ruota et rasori; santo Sebastiano senza le saette» (G. Paleotti, *Discorso..., cit.*, 1882, II, p. 188v.). L'aggiunta dell'attributo infatti serve «non solo per discernerlo da gli altri santi, ma come istromento della gloria e trionfo, onde egli ha vinto il mondo, & che però debbe sempre accompagnarlo» (ivi, p. 189r).

<sup>106</sup>«1514 adi 3 fevrer in Venecia io Vizenzo chadena depento fo de Ser biasio [...] laso ala schola dei depentori da Venexia duchati duzento e de questi denari voio chel sia maridade zinke donzele fiole dei poveri dea dita schola et che le sia persone di bona vita et abia per una duchati vinti zoe ducati 20 er li altri zento voio chel sia despensadi ai pueri della ditta schola in remission de lanema mia [...] El residuo de tuti mie beni [...] laso ala schola dei depentori da Venexia [...]» (cfr. i documenti raccolti da Agostino Sagredo in *Sulle consorterie della arti edificative in Venezia*, 1861, p. 349). Come ricordato da Ridolfi, i membri di questa scuola dimostrarono la riconoscenza a Catena ponendo nel 1532 per sua memoria una targa commemorativa nella stanza dov'erano soliti fare le loro riunioni (C. Ridolfi, *Vita di Gio. Battista Cima..., cit.* in *Le meraviglie..., cit.*, 1648, vol. I, pp. 64, 65). La scritta

intima ed è soprattutto per questo che essa può ben voler rappresentare un *memento* suggerito dalla portatrice alla Sacra Famiglia affinché essa porti la propria benedizione al devoto *Vizenzo*<sup>107</sup>.

Altri portatori consapevoli di firme si trovano in dei quadri di Giovanni Mansueti appartenenti ai cicli delle scuole di *San Giovanni Evangelista* e di *San Marco*<sup>108</sup>. In particolare, l'autoritratto del *Miracolo della Reliquia della Vera Croce a San Lio*<sup>109</sup>, potrebbe essere stato la fonte d'ispirazione per quello inserito da Dürer nella *Pala della Festa del Rosario* da lui eseguita nel 1506, per conto della comunità tedesca, per la *Chiesa di San Bartolomeo* e oggi conservata presso la Národní Galerie di Praga. Di questo dipinto si disse che «Dürer, includendo per la prima volta [nella sua carriera] un autentico autoritratto in una monumentale pala d'altare, firmò il dipinto con l'orgogliosa iscrizione: Exegit quinquemestri spatium Albertus Dürer Germanus»<sup>110</sup> a cui segue poi la data in numeri romani e il fermo del consueto monogramma<sup>111</sup>.

Esistono poi una serie di quadri dove i portatori consapevoli sono dei ritratti: in un *Doppio ritratto* di scuola belliniana, già nella collezione inglese di Lord Kinnard, e a volte catalogato come opera di Giovanni Bellini in persona<sup>112</sup>, si vedono due uomini d'età diversa, posti dietro ad una balaustra; il più giovane appoggia la mano su di essa e regge un cartellino che si sporge dalla parte opposta; la scritta è scomparsa, ma sembra quasi scontato che esso in origine contenesse il nome del pittore.

Un altro esempio di reale portatore consapevole di firma è dato da un dipinto attribuito a Marco Basaiti, oggi al Philadelphia Museum of Art, il quale è firmato in una strisciolina tenuta in mano da un uomo dove si legge la falsa firma «IOHANNES BELLI/ NVS 1488·»<sup>113</sup>.

intera è la seguente: «PICTORES/ ET SOLVM EMERVNT/ ET HAS CONSTRVXERVNT/ AEDES BONIS/ A VINCENTIO CATENA/ PICTORE/ SVO COLLEGIO RELICTIS/ MDXXXII» (oggi si trova nel Seminario Arcivescovile). Sarebbe stimolante, ma difficile da stabilire con certezza, che proprio Sofia, trasversalmente patrona dei *deponitori* di Venezia, sia la santa che regge (e protegge) il nome di Catena nel quadro di Budapest. Infine, non è probabilmente privo d'importanza il fatto che la lezione *vizenzo* compare anche nella scritta sul retro della *Laura* di Giorgione, oggi al Kunsthistorisches di Vienna (cfr. *supra*, § II. 1.10.).

107Cito ancora da Bacci per un confronto con le immagini dei donatori dipinti insieme ai personaggi sacri: «Dal punto di vista funzionale, l'immagine che suggerisce la prossimità dei supplicanti ai personaggi sacri è completata da quel tipo di composizione che riesce a farli interagire tra loro. Come potrà avvenire la comunicazione tra interlocutori che appartengono a diverse categorie di esistenza? Innanzitutto per gradi, secondo un ordine gerarchico: la petizione pronunciata dal singolo viene raccolta dai santi, che a loro volta la presentano alla Vergine, la quale fa da mediatrice presso Cristo, il Bambino che le siede in grembo e che deciderà se accordare o meno la salvezza» (*Investimenti...*, cit., 2003, p. 193).

108Cfr. *supra*, § II. 1.8. Nello stesso ciclo della Scuola di San Marco, la firma «IOANNES DE/ MANSVETIS/ FECIT» è portata consapevolmente da uno dei personaggi in primo piano nel telerico con *San Marco che risana Aniano*.

109Cfr. *supra*, § II. 3.4.

110E. Panofsky, *The life...*, cit. [1943], ed. it. 1979, p. 145. La citazione continua: «Questa affermazione è tuttavia parzialmente in disaccordo con quanto risulta dalle sue lettere, in cui si dice che egli cominciò il lavoro il 7 febbraio 1506 e lo finì in un'epoca compresa fra il 18 agosto e l'8 settembre dello stesso anno. Poiché questo presuppone un lasso di tempo di almeno sei mesi e mezzo, dobbiamo ritenere che Dürer non abbia tenuto conto del tempo speso per gli studi preparatori e anche per il disegno di base della tavola stessa; evidentemente contò solo i giorni dedicati al vero e proprio lavoro con il pennello» (*ib.*). Dürer userà questa via di firma in altre occasioni (per una loro analisi, anche in relazione con Giovanni Mansueti cfr. T. Burg, *Die Signature...*, cit., 1984, pp. 501-508).

111Cfr. *supra*, § II. 4.5.

112B. Berenson, *Italian Pictures...*, cit., 1957, vol. I., cat. 254.

113Analogo a questo si trova un caso anche nella scuola filoleonardesca: un ritratto di autore ignoto -forse Ambrogio Preda- (oggi alla National Gallery di Londra) ha tra le mani una *strisciolina* arricciata in maniera tortuosa che dice

Ritratto consapevole è anche il cosiddetto *Amico di Tiziano* (oggi al San Francisco Art Museum): qui però il motivo presenta connotati particolari dato che la firma «D' Titiano Vecellio/ singolare amico» assume, nel foglio piegato che gli fa da supporto, l'identità di un indirizzo di lettera<sup>114</sup> (di fatto, la prima parte della scritta, non sta per “Di”, come a volte si è detto<sup>115</sup>, ma per “Dominus”<sup>116</sup>). È quindi l'effigiato a chiamare Tiziano come amico e non tanto il contrario. Significativo in questo senso è allora lo sguardo della figura il quale è rivolto (accompagnato dalla lettera), non tanto al moderno osservatore (e neanche a quello antico), ma alla prima persona che ha posato lo sguardo su questa tela, il pittore.



Scuola di Gi. Bellini, *Doppio ritratto*.



Tiziano, *Ritratto dell'amico*.



Marco Basaiti, *Ritratto virile*.



*Ritratto... , part.*

Non solo uomini e donne furono eletti portatori consapevoli di firma, ma anche qualche animale. In una *Cena in Emmaus* dipinta e firmata («MARCVS MARCIALIS/ VENETVS·P/ ·M·D·VII·») da Marco Marziale, oggi nella Gemäldegalerie di Berlino, un gatto antropomorfo guarda verso lo

«1494·AMR [F? -in monogramma-]·ETAS·AÑO·20·»

114Si veda l'analoga posizione nel foglio piegato si questa scritta con quella del *Ritratto di Jacopo Strada* del Kunsthistorisches di Vienna.

115Cf. ad esempio Michael Hochmann, *Peintres et Commanditaires à Venise (1540-1628)*, 1992, p. 194.

116Già di quest'opinione Charles Davis, *Titian, a singular friend*, in «Kunst und Humanismus», 60, 2007, p. 263.



spazio dell'osservatore e intanto regge con la zampa un cartellino con la firma<sup>117</sup>. Animali più celebri si trovano poi nell'opera di Carpaccio, dove, quelli con un più diretto contatto con i vettori cartacei di firma, sono il cane della tavola con le *Due dame* del Museo Correr<sup>118</sup>, e la piccola lucertola (o simile), dei *Funerali di San Girolamo* della Scuola di San Giorgio<sup>119</sup>.



Marco Marziale, *Cena in Emmaus*, part.



Carpaccio, *Due dame*, part.



John Ruskin, disegno da "*I funerali di San Girolamo*".

Quest'ultima firma in particolare venne giudicata da John Ruskin «Carpaccio's lovely signature»<sup>120</sup> e nel 1870 venne da lui riprodotta in un delizioso acquerello (oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford), il quale era destinato ad essere usato nelle sue lezioni di pittura. Lo studioso vi annotava che il disegno rispettava le reali dimensioni del dettaglio, ma che rispettarne anche la delicatezza era invece impossibile<sup>121</sup>.

### 3.7. *Personaggi consapevoli della presenza della firma.*

Una categoria a parte di personaggi *consapevoli* sono quelli che nel quadro la firma si limitano ad

117 Nell'iconografia cristiana, il gatto è una presenza dal valore negativo e, soprattutto nelle "ultime cene" (dove spesso prende posto accanto a Giuda), trova un opposto figurativo nel cane che invece è positivo. Forse che Marziale, firmandosi in questo modo, voleva chiedere perdono di aver *tradito* Gesù rappresentandolo in maniera poco fedele?

118 Firma (quasi illeggibile): «Opus Vjcorjs Carpatjo Venetj/ [...]».

119 L'animaletto è stato interpretato da Augusto Gentili come una «metafora della rigenerazione di Cristo [...] quasi Gerolamo se la fosse portata appresso come monito dall'eremo al monastero, a invecchiare e a rinascere insieme a lui» (*Le storie...*, cit., [1996], ed. 2006, p. 63).

120 John Ruskin, *St. Mark's Rest* [1884], ed. it. cons. 2010, p. 23.

121 Il disegno e le annotazioni in esso sono comodamente consultabili nel sito del museo alla pagina web: <http://ruskin.ashmolean.org/collection/8995/object/13854>. Per un altro *portatore consapevole* di firma cfr. *infra* §

osservarla, facendo comunque percepire a chi si trova di fronte al quadro, che loro sono consci (e quindi prova) della sua effettiva presenza. Una di queste firme la si incontra nelle già citate *Storie di San Sebastiano* di Semitecolo<sup>122</sup>, dove un cagnolino sembra proprio incuriosito, come detta il suo istinto, da una presenza estranea nel quadro, la firma appunto. Forse si può giudicare conscio della firma anche uno degli angioletti scolpiti in effigie nel fregio del trono della *Madonna col Bambino* di Antonio Di Negroponte<sup>123</sup>.



Semitecolo, *Storie di San Sebastiano*, part.



Antonio Di Negroponte, *Madonna...*, part.



Carlo Crivelli, *Polittico*, pannello centrale.

Un altro esempio di questo tipo di assetti si trova in un *Polittico* di Carlo Crivelli oggi alla National Gallery di Londra. La firma simula un'incisione<sup>124</sup>, si trova nel pannello centrale con la Madonna col Bambino, ed è «\*OPVS·KAROLI·CRIVELLI·VENETI·1476\*». Qui si nota come il Bambino

VI. 2.8.4. Un altro bel caso appartenete a questa categorie di firme è quello di un orafo di scuola toscana, Andrea Pucci, operante nella prima metà del XIV secolo: le firme «ANDREASP/ VCCI SARDI/ D'EMPOLI-/ AVRIFEX·» e «FECITHOC/ OPVSINCI/ VITATIS·F/ LORENTIE» sono poste lungo i cartigli tenuti in mano da due anonimi profeti alle estremità di un *Fregio con santi e profeti* del Museo del Bargello a Firenze

122Cfr. *supra*, § II. 1.7.

123A questa firma si era fatto cenno *supra*, § I. 5.1.

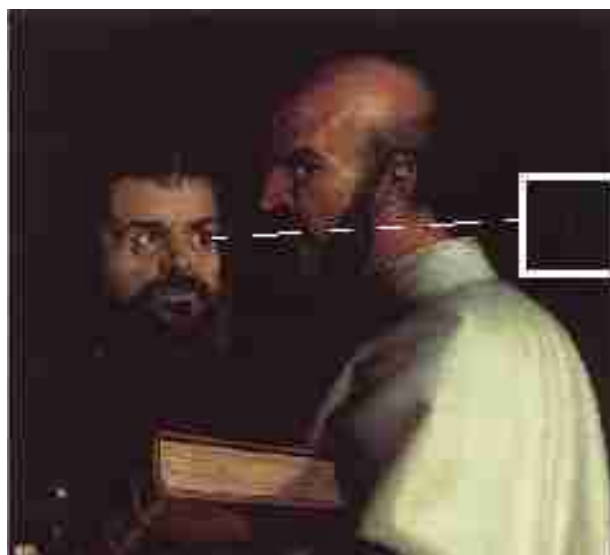
124Si trova quindi esplicitamente dentro lo spazio artificiale e non è giustapposta alla superficie dipinta come sembrano altre sue firme in cartellino, le quali rientrano nel motivo di firma che si analizzerà *infra* § IV. 1.5.

si sporga in maniera inconsueta dal grembo della madre, in un'azione che potrebbe essere giustificata solo dalla sua curiosità verso la firma del pittore che infatti si trova sotto, proprio nella direzione del suo sguardo.

Nel *Trittico dei Frari* di Giovanni Bellini, lo sguardo di San Marco si differenzia da quelli degli altri tre uomini presenti alla Sacra Conversazione<sup>125</sup> e sembra puntare<sup>126</sup>, in accordo con le linee direzionali della prospettiva di base<sup>127</sup>, verso la firma<sup>128</sup>. Questo particolare assetto messo in opera da Bellini sembra sia stato colto dal un suo estimatore straniero, Albrecht Dürer, il quale infatti lo ripropone in una variante costituita dal *Dittico* con i cosiddetti *Quattro apostoli* (oggi conservati presso l'Alte Pinakothek di Monaco), le cui figure sono state da tempo messe in dipendenza da quelle dei pannelli laterali del *Trittico*<sup>129</sup>.



Albrecht Dürer, *Quattro apostoli*.



*Quattro... , part.*

Nella tavola di destra del *Dittico* di Monaco, la figura di Paolo itera lo sguardo del Benedetto del *Trittico* rivolto verso l'osservatore; Marco invece gira la testa verso un luogo apparentemente indefinito dello spazio, ma dove in realtà, e in maniera sapiente e calibrata, Dürer ha posizionato la

125Lo sguardo di San Benedetto spazia al di fuori dell'opera; San Nicola ha invece la testa sollevata e pare incrociare gli occhi con quelli del Bambino; Pietro, se ad una superficiale analisi sembra seguire anch'egli la direzione di Marco, è invece concentrato nella lettura del libro chiaramente aperto, dato che la parte superiore del bordo delle pagine non ha la copertina arancione che si nota invece sotto (Rona Goffen aveva accomunato la direzione degli sguardi di Pietro e Marco, evidentemente non accorgendosi del particolare del libro -cfr. *Piety and Patronage...*, cit., pp. 39-40).

126Certo, se in effigie non fosse impossibilitato dalla sua posizione arretrata rispetto al lato frontale del podio.

127Cfr. *infra* § IV 2.4.

128Attivando quindi una forma di contatto devozionale, ma potenzialmente a doppio senso: infatti, tanto quanto il pittore potrebbe dimostrare la propria devozione a San Marco, tanto questi, guardando la firma, potrebbe provarla verso il pittore che l'ha ri-creato in immagine.

129Cfr. E. Panofsky, *The Life...*, cit. [1943], 1979, p. 301.

propria firma in monogramma (e la data, il 1526)<sup>130</sup>.

### 3.8. Un simbolico fermo di firma nella *Deposizione di Marco Basaiti conservata all'Hermitage*.

Mentre, come si è visto, è comune per una firma sovrapporsi ad un oggetto, è invece raro che un oggetto (che non sia una mosca<sup>131</sup>) si sovrapponga ad essa con la funzione di fermo. Uno di questi casi si trova in una *Sacra conversazione* oggi nella Collezione Gambier-Parry di Highman Court, la quale «recava un'iscrizione -Op. Bartholomei/ Montagna/ 1497- ritenuta autentica dagli studiosi»<sup>132</sup>. Il cartellino con l'iscrizione è aggettante in un effetto *trompe-l'œil* verso lo spazio dell'osservatore, dove la sua caduta è bloccata da un frutto (che pare una mela) intento a fermarlo.



*Bartolomeo Montagna?, Sacra Conversazione.*



*Sacra..., part.*

Una *Deposizione di Cristo* dipinta da Marco Basaiti negli anni '20 del Cinquecento presenta, all'interno di quest'insieme circoscritto di firme, un fermo di firma ancora più interessante e indubbiamente simbolico.

Il tema della “deposizione” venne più volte affrontato dall'artista; un dipinto «in una tavola» con questo soggetto è ad esempio ricordato da Giorgio Vasari nella chiesa veneziana di San Francesco della Vigna<sup>133</sup>, mentre un altro «deposto in Croce con le Marie, in un delicato paese» venne visto da

<sup>130</sup>Per un esempio di personaggio *consapevole* in scultura e in incisione cfr. *infra*, § V. 5.3. e § VI. 2.8.1.; 2.9. (in quest'ultimo paragrafo si cita il caso del *Cristo e l'Adultera* di Marc Duval e, in relazione a questo, anche quello, recentissimamente scoperto, di Lorenzo Lotto).

<sup>131</sup>Cfr. *supra*, § III. 1.3.1. e *infra*, § IV. 1.5.

<sup>132</sup>Lionello Puppi, *Bartolomeo Montagna*, 1962, p. 166. Qui assegnato a Giovanni Speranza.

<sup>133</sup>*Vittore Scarpaccia...*, *cit.*, [1550], 1878, vol. III, p. 646.

Carlo Ridolfi a Villa di Sesto nel Friuli<sup>134</sup>. Oggi appartengono al catalogo dell'artista cinque opere con questo tema, le quali sono conservate al Museum of Fine Arts di Boston, all'Alte Pinacothek di Monaco, all'Hermitage di San Pietroburgo e infine due si trovano a Milano: una nella chiesa di San Giorgio in Palazzo e l'altra nella Pinacoteca di Brera. Tra tutte queste, le deposizioni di Brera e dell'Hermitage appaiono simili e probabilmente sono eseguite negli stessi anni<sup>135</sup>; oltre a delle analogie i due quadri comunque presentano anche delle significative differenze<sup>136</sup>. In entrambi compare una firma: nella *Deposizione* di Brera parte del contenuto è andato perduto ma è ancora chiaramente leggibile la scritta «[...] BAXAITI/ .F.» che probabilmente in origine era preceduta dall'iniziale del nome del pittore<sup>137</sup>. Meglio conservata la firma nel quadro russo che presenta anche una data ed è la seguente: «MDXXVII/ M. BAXAITI F.». Entrambe le firme compaiono nel consueto carattere lapidario abitualmente usato da Basaiti e sono poste su di un cartellino che nella *Deposizione* dell'Hermitage presenta una superficie più ampia.

*Le deposizioni di Brera e dell'Hermitage a confronto.*



La firma della *Deposizione* dell'Hermitage si trova nella parte sinistra del quadro, vicino al piede sinistro di San Giovanni, mentre è praticamente centrale nel dipinto di Brera; lì sembra quasi essere indicata con la mano sinistra dall'uomo (Nicodemo o Giuseppe d'Arimatea) che in secondo piano ancora tiene in mano i chiodi del crocifisso. Entrambi i cartellini si trovano fisicamente collocati

<sup>134</sup>*Vita di Guariento...*, cit. in *Le Meraviglie...*, cit., 1648, vol. I, p. 25.

<sup>135</sup>Cfr. le considerazioni di Bernard Bonario sull'argomento in *Marco Basaiti...*, cit. [1974], ed. 1983, pp. 139-145.

<sup>136</sup>Anzitutto, gli attori della scena, pur rimanendo invariati nel numero, indossano abiti diversi e/o sono colti in atteggiamenti ora più pacati, ora più drammatici, o con una diversa postura del corpo o della testa; il paesaggio di fondo è più ricco (e «delicato»...?) nella variante russa, mentre in quella milanese non presenta grosse sorprese; alcuni oggetti sono presenti in una, ma non nell'altra opera: nella sola tavola di Brera si vede una scala che è servita per staccare il Cristo dalla croce, mentre a terra nella *Deposizione* dell'Hermitage è abbandonata la corona di spine che non compare nella tavola milanese. Diverso è anche il supporto che per la *Deposizione* di Brera è la tavola, mentre per quella dell'Hermitage è la tela.

<sup>137</sup>Si è molto discusso a proposito di questa mancanza, soprattutto perché alcuni avevano ipotizzato la presenza in quella posizione di una data o addirittura dell'articolo "il" (cfr. a questo proposito la scheda riassuntiva di Peter Humfrey in *Pinacoteca di Brera, Scuola Veneta*, 1980, p. 22).

all'interno dello spazio pittorico e ciò è evidente per via dell'ombra che proiettano sul terreno, ma soprattutto perché sono state fissate su quel suolo sacro con un sistema piuttosto originale dal punto iconografico, quanto pratico, consueto e perfino ovvio in una normale situazione di vita, ovvero: essendo il cartellino un oggetto molto leggero, per impedire che venga portata via dal vento lo si è fissato a terra mettendoci sopra un oggetto più pesante, dove nella *Deposizione* di Brera è un semplice sasso, mentre nella *Deposizione* dell'Hermitage assume un'identità più specifica e forte dal punto di vista simbolico; si tratta infatti di una conchiglia<sup>138</sup>. Nel primo quadro l'identità del sasso viene confermata dal confronto con gli altri sassi che si trovano sulla scena: due in particolare hanno forma e dimensione simili; immaginando il lamento del corpo del crocifisso come *vivo* si potrebbe quasi dire che il pittore presente sulla scena e sprovvisto di un mezzo più consono, si sia servito di uno di quei pesi di fortuna per fissare nel dipinto la propria firma in cartellino. La “perturbante” identità della conchiglia della *Deposizione* dell'Hermitage è dal canto suo confermata dallo stesso confronto con i sassi che anche in quella scena si trovano sul terreno, i quali sono tutti molto più piccoli (e quindi esplicitamente di natura diversa) rispetto alla conchiglia che ferma la firma<sup>139</sup>.



*Deposizione (Brera.), part.*



*Deposizione (Hermitage.), part.*

Se anche questa *historia* viene immaginata come *viva* emerge che l'operazione di firma è stata compiuta da Basaiti in modo decisamente più elaborato rispetto all'opera di Brera, perché la conchiglia non è più un fermo di fortuna trovato dal pittore, nel suo ideale viaggio all'interno del soggetto, sul posto, ma un oggetto che, al pari dello stesso cartellino, Basaiti ha portato con sé

<sup>138</sup>Si ricorderà che la pratica di firmare con una specie di conchiglia si ritrova nell'opera di Paolo Farinati (cfr. *supra*, § II. 4.2.)

<sup>139</sup>La natura della conchiglia non venne notata da Maria Scierbasciova che a questo dipinto ha dedicato uno studio in dettaglio; ella infatti minimizza il particolare dicendo che la firma del pittore si trova «su un foglio fermato da una pietra» (*La Pietà di Marco Basaiti nell'Ermitage*, in *Arte Veneta*, 1961, p. 228). L'identità della conchiglia è stata invece rivelata più recentemente da Irina Artemieva nel catalogo di una mostra svoltasi nel 2001 presso il museo civico di Bassano del Grappa: a cappello della scheda di analisi del dipinto si segnala che l'iscrizione con la firma del pittore si trova in «un cartellino fermato da una conchiglia»; tuttavia, nessuna interpretazione viene azzardata (cfr. I. Artemieva - a cura di-, *Cinquecento veneto. Dipinti dall'Ermitage*, 2001, cat. 3., p. 52).

affinché svolga quella precisa funzione di fermo<sup>140</sup>. Nei primi anni del Cristianesimo delle conchiglie venivano usate per segnalare delle tombe e in seguito esse vennero anche associate alla resurrezione del Cristo<sup>141</sup>: entrambe queste letture ben si adattano al soggetto del dipinto dell'Hermitage; tuttavia, il legame simbiotico della conchiglia dipinta da Basaiti con la propria firma (più che con l'intero dipinto) porta a circoscrivere le sue valenze ad una sfera privata, e quindi essa deve essere interpretata come un'intima professione e dichiarazione di fede del pittore, il quale, pur dipingendo una *Deposizione* di Gesù morto, forse si dichiara consapevole e credente nella sua prossima risurrezione come Cristo.

### 3.9. *Dislocazioni funzionali all'equilibrio compositivo o condizionanti la lettura di un'opera.*

Tutte le firme leggibili o individuabili in un'opera, per quanto siano piccole le scritte che la formano, o il vettore che le trasporta, siano esse delle presenze interne al quadro, oppure intese come giustapposte alla sua superficie<sup>142</sup>, contribuiscono, in quanto presenza, a creare equilibrio o disequilibrio nel bilanciamento degli elementi del quadro.

Collocata nel centro ad esempio la firma stabilizza la composizione. Tuttavia, non è la stessa cosa (e sembra superfluo affermarlo) se, in questo centro, essa si trovi in basso, nel mezzo oppure in alto nel quadrangolo del quadro, dove quest'ultima posizione le fa assumere una valenza estremamente autoritaria che grava come un intero edificio sulle teste dei personaggi sottostanti e dove essa non è messa lì per essere punto di arrivo della lettura al quale si arriva ascendendo, bensì punto di partenza dal quale lo sguardo dell'osservatore discende<sup>143</sup>. Ancora a proposito di firme di centro, in un prossimo capitolo si vedrà come molte firme di matrice belliniana, pur non essendo nel centro materiale del quadro che le contiene, risultano essere il centro della *piramide visiva* della sua prospettiva e quindi punto principale dell'assetto di tutto ciò che iconograficamente le circonda<sup>144</sup>.

Firme più discrete sono forse quelle d'angolo, dove qui possono comunque agire come (e quindi essere sapientemente collocate con la funzione di) contrappunto ad un elemento iconico che si trova

---

140La conchiglia dipinta da Basaiti è di colore giallognolo e iconograficamente sembra appartenere alla famiglia delle *arcidae* e nello specifico (per via delle evidenti costole radiali del bordo, per le ridotte dimensioni e per via dell'accentuata convessità) alla specie detta *scapharca*, la quale ancora oggi s'incontra con molta frequenza nelle spiagge del Lido di Venezia così come in altre coste del Mediterraneo orientale. Si tratta quindi di un tipo di conchiglia diverso rispetto a quella che è tipico attributo del pellegrino (la piatta e larga "capasanta"), la quale compare con una certa frequenza nei dipinti coevi a questo, ad esempio legata ai santi Giacomo e Rocco, ma anche ad alcune immagini della Vergine.

141Sui significati della conchiglia nella simbologia cristiana cfr. ad esempio Luis Charbonneau- Lassay, *Le bestiaire du Christ* [1940], ed. it., 1994, p. 605 e segg.

142Per questo concetto cfr. *infra*, § IV. 1.5.

143Si veda a questo proposito il dipinto di Lotto oggi alla Galleria Borghese prima citato (*supra*, 3.2.), oppure i ritratti di Vincenzo Catena citati *supra*, § III. 2.4.

144Cfr. *infra*, § IV 2./3.

al suo lato opposto. Anche in dipinti come la *Madonna degli alberetti*, dove si è visto che la firma è stata dislocata per scopo devozionale e di indicatore verso sinistra, per essere sotto al Madonna col Bambino intesi come unità<sup>145</sup>, la firma è un elemento che slitta la centralità delle linee verticali dell'opera e ne smussa la rigidità.

Svincolano questi valori e queste problematiche le firme segrete che vengono nascoste alla visione diretta, come ad esempio quelle che amava dipingere Girolamo Savoldo<sup>146</sup>, oppure quelle *in ombra*, ad esempio dipinte da Lorenzo Lotto<sup>147</sup>, Tintoretto<sup>148</sup>, o Tiziano<sup>149</sup>. Apporre il proprio nome in ombra, in maniera quindi poco o quasi per nulla visibile, impedisce a questo elemento di gravare sul peso compositivo dell'opera (e ovviamente di compromettere la visione dell'opera rivelandola, attraverso la firma, un artificio); vien comunque da fantasticare che la sua ricerca, da parte dell'osservatore curioso, nella planimetria tridimensionale del quadro induca a soffermandosi su particolari che altrimenti non sarebbero notati. Non è dunque solo una questione di equilibrio: la firma e il suo messaggio spesso offrono la chiave di lettura per la corretta lettura dell'opera (ad esempio come opera parlante e viva<sup>150</sup>, come opera di pura pittura<sup>151</sup>, fatta o finta<sup>152</sup>), e quindi posizionarla in modo che essa venga letta prima, durante, o dopo la visione del soggetto possono determinare, o un'anticipazione, o una rivelazione finale del suo significato vero o intrinseco<sup>153</sup>.

---

145Cfr. *supra*, 3.2.

146Per queste cfr. C. Gilbert, *Lo stile...*, cit., 1984, pp. 21-28, e, dello stesso, *The works...*, cit., [1955], ed. 1986, pp. 46-49.

147Cfr. *supra*, 3.2.

148È quella del *Miracolo dello schiavo* di cui parla Boschini nella *Carta...* (cfr. *supra*, § I. 3.2.).

149Cfr. *supra*, § I. 2.4.

150Mi riferisco alle opere che presentano delle firme con la formula *me pinxit* o *me fecit* (cfr. *supra* § II.1.1.)

151Cfr. *infra* § IV. 1.5.

152Mi riferisco alle opere firmate con il *fecit* piuttosto che con il *pinxit* oppure a quelle firmate da Carpaccio con il *finxit* (cfr. *supra* § II. 1.4.; 1.5.).

153La Storia dell'Arte insegna che con il tempo la firma andrà prediligendo la collocazione nell'angolo in basso a destra del quadro. Questo perché quella è la zona con cui di norma si conclude la lettura di un dipinto: è questo un luogo che deve avere un elemento iconografico forte che decreti il fermo nella lettura ed insieme stabilizzi tutti i passi che si sono appena letti. Se quella zona rimane vuota la sensazione è che il quadro ben continui oltre la cornice e che tutto quello che si trova altrove ne sia come risucchiato causando una sensazione di caduta. La firma del pittore si è ben prestata ad assumere il ruolo di *guardiano* di questa zona, e nelle sue svariate migrazioni per scopi compositivi, la firma di scuola veneziana sembra in molti casi, già visti o che ancora si vedranno, rappresentare uno dei primi tentativi di usare l'icona della firma in questo senso (si veda anche quello che a questo proposito è già stato detto nella *Seconda Introduzione* 2, n.20).



### III. 4. La *bacchetta poggiamano* come firma e sostegno della firma del pittore.

#### 4.1. *Uno strumento di “grande e quasi necessario comodo”.*

Tra gli strumenti ancora oggi in uso tra i pittori tradizionali, la *bacchetta poggiamano* è senza dubbio uno dei più curiosi; inoltre, dato che è anche uno dei meno conosciuti<sup>1</sup>, è forse il caso di ricordare che si tratta di un lungo e sottile bastone di legno, caratterizzato da un'estremità avvolta e chiusa in una stoffa a formare un tampone; questo tampone è fatto per essere appoggiato ad uno degli angoli alti del quadro che si sta dipingendo, o ad una superficie ferma ed esterna ad esso, mentre l'altro capo del bastone viene sostenuto dal pittore con una mano libera; la mano che dipinge viene appoggiata lungo l'asta e il tutto ha lo scopo di tenere questa mano lontana dalla superficie del quadro, evitandole di essere faticosamente sospesa e al tempo stesso aiutandola ad essere più precisa nel tocco, il che è utile soprattutto in dipinti che richiedono una certa minuzia nei particolari.

*L'inutilità e l'uso della bacchetta nella prima e nell'ultima fase finale del dipinto secondo il pittore cinquecentesco Maarten van Heemskerck.*



La pratica porta ad usare la bacchetta in una fase avanzata e finale dell'opera, dove il suo principale scopo è in realtà, e soprattutto, quello di impedire che il dorso della mano che dipinge entri in contatto con la superficie ancora fresca del colore<sup>2</sup>; forse per tale motivo è allora plausibile

- 1 Curioso il sito francese del *Centre de recherche sur la canne et le bâton* (creato nel 2010 da Frédéric Morin), nel quale una pagina è dedicata proprio alla bacchetta poggiamano (chiamata *canne d'appui*): qui si accusa la poca storiografia e possibilità di reperire informazioni sullo strumento; in particolare, Laurent Bastard confessa che «Nous n'avons pas trouvé de documentation sur ce sujet, y compris sur d'anciens catalogues de fournitures pour peintres» (*Une canne d'appui pour le peintre* in <http://www.crcb.org/une-canne-dappui-pour-le-peintre/.html>); lo stesso, in un articolo successivo si chiede, affidandosi ai lettori del sito: «Mais quel nom portait donc ce bâton-outil?» (*Bâton d'appui de peintre (encore!)*, in <http://www.crcb.org/baton-dappui-de-peintre-encore/.html>).
- 2 Nell'*Allegoria della pittura* di Vermeer, il pittore fa uso di una bacchetta poggiamano nonostante il quadro sia ancora in una fase iniziale; il dettaglio è stato giudicato anomalo da parte di alcuni suoi osservatori quali Pietro Bianconi (*L'opera completa di Vermeer*, 1967, p. 94) e Daniel Arasse (*L'ambition de Vermeer* [1993], ed. it. cons. 2006, p. 59 e *Vermeer fin et flou* in *Histoires de peintures*, 2004, p. 215).

ipotizzare che la comparsa della bacchetta tra gli strumenti dell'artista sia dovuta alla (o perlomeno si sia intensificata o resa più necessaria con la) diffusione della tecnica della pittura ad olio, considerando che un dipinto realizzato con questo metodo asciuga molto più lentamente rispetto ad uno fatto a tempera<sup>3</sup>.

A conferma di questo suo approssimativo e del tutto ipotetico periodo di nascita, possono essere chiamate in causa le prime immagini che la rappresentano, le quali cominciano a diffondersi tra la fine del XV secolo e l'inizio del secolo successivo, ovvero negli stessi anni in cui prima nelle Fiandre e poi in Italia, diventa pratica comune quella di dipingere ad olio<sup>4</sup>. Proprio queste immagini tuttavia, tendono a contraddire tale opinione, in quanto esse non sempre, e non solo, mostrano pittori contemporanei mentre se ne servono, ma anche quelli *antichi*.

Nelle sue prime (e comunque più consuete) apparizioni figurate la bacchetta poggiavano viene mostrata in uso: numerose miniature, e successivamente anche dei quadri, tutti realizzati a partire dalla seconda metà del Quattrocento, e sparsi un po' ovunque nelle collezioni private e dei musei del mondo, colgono mitici pittori quali San Luca, Zeusi o Apelle mentre già se ne servono per dare vita ai loro altrettanto mitici dipinti. Nel secolo successivo lo strumento diventa d'uso tanto comune che, nei frontespizi incisi da Cristoforo Coriolano per alcune delle *Vite* scritte da Vasari, si serve della bacchetta la stessa *Allegoria della Pittura*<sup>5</sup>. Ancora nel Cinquecento, i numerosi autoritratti che in

---

3 Che la bacchetta non sia estremamente necessaria nella pittura a tempera venne detto anche da Francisco Pacheco secondo il quale «los mas de los pintores no usan de tiento [*questo il termine spagnolo di bacchetta*] en la pintura a temple» (*Arte de la pintura su antiguedad, y grandezas*, 1649, vol. III, pp. 351, 352).

4 A quanto pare, nei codici miniati medievali, le immagini di pittori al lavoro mai li mostrano far uso di bacchetta. Questo non vuol dire che rappresentazioni del genere non esistano affatto, ma che almeno sono rare. Un caso particolare, e apparentemente unico nel suo genere, è dato dal celebre autoritratto del capolettera “R” dipinto da Frate Rufillus in un manoscritto miniato del XII secolo, oggi conservato alla Biblioteca Bodmeriana di Ginevra (ms. 127, c. 244 r.); in quest'immagine una bacchetta in effetti compare, ma essa non ha funzione di sostenere la mano che dipinge, bensì quella che regge la ciotola con il colore. Nell'*Allegoria della Pittura* scolpita da Andrea Pisano nella prima metà del XIV secolo per il Campanile di Santa Maria del Fiore a Firenze, il pittore (tradizionalmente considerato Apelle), per tenere ferma la mano che dipinge non usa uno strumento, bensì il dorso della mano sinistra; tale mano è appoggiata sulla superficie del quadro e quindi il suo scopo è solo quello di tenere ferma la mano esecutrice, e non tanto di evitarle di entrare in contatto con la superficie dipinta (o da dipingere). Della bacchetta poggiavano non v'è traccia neanche nelle due immagini di pittrici rinvenute a Pompei e oggi conservate al Museo Archeologico di Napoli; Agostino Gallo, in un saggio dedicato a Zeusi, a proposito di questi due affreschi nota che «non vi si scorge bensì la bacchetta, su cui i pittori moderni sogliono appoggiar la destra, dalla quale bacchetta facevano uso gli antichi per dar più fermezza alla mano» -*Estetica sulle opere di Zeusi* in *Giornale Araldico di Scienze, Lettere ed Arti*, t. CLXXV, 1863, p. 136).

5 Nel corso della Storia dell'Arte, dal Rinascimento in poi, diverse sono le “allegorie della pittura” che mostrano una bella pittrice all'opera munita di bacchetta poggiavano (a proposito di allegorie della pittura con bacchetta, vedi anche quella già citata *supra*, n. 2 e quella che sarà citata *infra*, n. 9). Dato che l'*Iconologia* esigeva che l'*Allegoria della pittura* fosse donna (cfr. C. RIPA, *Iconologia* [1593], ed. cons. 1992) particolari sono quelle immagini dove ad impersonarla era la stessa artista: è il caso di Sofonisba Anguissuola (cfr ad esempio l'*Autoritratto* oggi allo Zamek Museum di Lancut) o Artemisia Gentileschi (cfr. l'*Autoritratto* di Palazzo Barberini a Roma): in entrambi questi quadri le donne mostrano di far uso della bacchetta. Recentemente poi la bacchetta è stata avvistata addirittura in mano al ritratto scultoreo di Isabella d'Este, eseguito nei primi anni del Cinquecento da Gian Cristoforo Romano in uno dei clipei della porta della Grotta della marchesa, nel Palazzo Ducale di Mantova, dove in questo contesto essa «potrebbe rinviare al ruolo di protettrice delle arti figurative» che Isabella si era in più occasioni proposta di rivestire: quest'interpretazione è stata fatta da Leandro Ventura, dove essa si pone in contrasto con la precedente lettura del bastone, visto come un flauto a becco o traverso (cfr. L. VENTURA, *Lorenzo Leonbruno, un pittore a*

questo periodo cominciano a diffondersi, mostreranno gli stessi artisti al lavoro mentre con la bacchetta portano a termine un quadro, dove parallelamente (e metaforicamente) anche suggeriscono che lo strumento è stato usato, al pari e in maniera meno scontata del pennello, per eseguire l'autoritratto stesso<sup>6</sup>. Inoltre, anche nei casi dove l'artista non è in attività, ma il ritratto comunque lo cattura nel proprio terreno di gioco, la bacchetta poggiamano è quasi sempre tenuta insieme ai pennelli<sup>7</sup> o giace, pronta all'uso, o appena smessa, tra gli arnesi dello studio<sup>8</sup>.



Antonio Moro, *Autoritratto*.



Hendrick Goltzius, *Ritratto di un pittore nei panni di Hermes*.



*Ritratto..., part.*

Un'apparizione decisamente originale della bacchetta venne elaborata dal pittore ed incisore olandese Hendrick Goltzius, della cui biografia è noto che nel 1590-'91 compì un viaggio in Italia, soggiornando nelle città di Roma, Firenze e Venezia, dove studiò (e più avanti citò) artisti come Michelangelo, Raffaello, nonché i pittori del veneziani del tardo Cinquecento e in particolare Tintoretto e Jacopo Palma il Giovane. Nel 1611 Goltzius rappresenta Hermes/Mercurio nell'inedito ruolo di un pittore, dove con la mano sinistra regge tavolozza e pennelli, mentre nella destra tiene una curiosa fusione di un caduceo e di una bacchetta poggiamano<sup>9</sup>.

*corte nella Mantova di primo Cinquecento*, 1995, p. 109).

6 Cfr. i casi citati alla nota precedente.

7 Su tutti si veda *l'Autoritratto* di Antonio Moro del 1558, oggi agli Uffizi a Firenze.

8 Interessante a questo proposito ricordare non un autoritratto, ma ancora un'*Allegoria della Pittura*: quella che Francesco Lorenzi dipinse, tra il 1779 e il 1781, nel Palazzo Municipale Gozzani di Casale Monferrato; qui la donna è intenta a dare gli ultimi ritocchi ad una tela; al collo porta una piccola maschera simbolo di *imitazione* e nella mano sinistra tiene la tavolozza ed alcuni pennelli; la bacchetta poggiamano giace a terra, tenuta ferma da piede destro della donna, probabilmente a citare ancora una volta Ripa quando indicava che «a' piedi di essa [Pittura] si potranno fare alcuni istromenti della pittura, per mostrare che la pittura è esseccito nobile» (*Iconologia, cit.*, p. 357).

9 Il dipinto è oggi conservato ad Haarlem, presso il Frans Hals Museum. Si tratta quasi sicuramente di un ritratto, ma data la giovane età dell'uomo rappresentato non può essere quello dello stesso Goltzius, dato nel 1611 egli già aveva

Per quanto riguarda la letteratura artistica, una delle prime, se non la prima, esplicite menzioni dello strumento risale al 1548 e si trova in un passo del *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino dove uno degli interlocutori, *Fabio*, giudica l'aiuto dato dalla bacchetta al pittore «cosa vituperosa, dica chi vuole»<sup>10</sup>. Di poco più tardi il ricordo di quest'attrezzo da parte di Giorgio Vasari, che la chiama «mazza da poggiare»<sup>11</sup>, dove con questo termine egli la associa alle armi chiamate *mazze* per il fatto che la bacchetta è dotata come quelle di una capocchia.

Un ragionamento intorno alla bacchetta di più largo respiro venne scritto nel secolo successivo, e precisamente nel 1667, da Carlo Dati all'interno delle sue *Vite De Pittori Antichi*. Qui si discute a proposito del soprannome di *habrodiaitos* che, secondo Plinio il Vecchio, Parrasio si sarebbe dato da sé<sup>12</sup>. Dati suggerisce che quest'appellazione potrebbe essere traslitterazione del greco «ράβδοδιαίτος, la quale verrebbe a significare *un che vive di verga*, detta dai Greci *ράβδος*»<sup>13</sup>. Detto questo, egli opina che il soprannome di Parrasio non alluderebbe alle asticcioline dei pennelli (come altri prima di lui hanno creduto), quanto piuttosto

a quella bacchetta, che adoperano i nostri pittori per appoggiare, e tener salda la mano, della quale è molto verisimilmente che si velessero anche gli antichi, stante il grande, e quasi necessario comodo che ne risulta. E ciò mi persuade un luogo singolarissimo di Plutarco nel fine del Discorso sopra coloro, che tardi sono castigati da Dio: *καί τι ῥάβδιον, ὥσπερ οἱ ζωγράφοι, διάπυρον προσάγειν*. *Egli porse una bacchetta da pittori infocata*: le quali parole malamente possono intendersi de' pennelli.<sup>14</sup>

---

53 anni. Potrebbe forse riconoscersi l'evocazione del mitico autoritratto di Parrasio citato da Temistio (cfr. *surpa*, § I. 1.2.); tanto più, la presenza della bacchetta per certi versi lo confermerebbe: tra poco infatti si dirà come questo strumento sia stato associato proprio a Parrasio; tanto più, la presenza della bacchetta per certi versi lo confermerebbe: tra poco infatti si dirà come questo strumento sia stato associato proprio a Parrasio. Secondo i pittori del Rinascimento, Mercurio tra l'altro non è il solo dio che si serve di bacchetta: già nel secondo decennio del Cinquecento infatti, Dosso Dossi fa usare la bacchetta poggiavano a Giove mentre dipinge le farfalle, nel celebre quadro oggi al Castello di Wawel di Cracovia.

10 P. Pino, *Dialogo...*, cit. [1548], 1946, p. 111. L'affermazione arriva subito dopo l'evocazione della celebre gara delle linee tra Apelle e Protogene, i quali con quella prova dimostrarono l'insita fermezza e stabilità della loro mano. Pino ritiene la bacchetta uno strumento da pittori alle prime armi, come dimostra quando afferma che «vero è che gli uomini s'assicurano la mano operando» (*ib.*).

11 G. Vasari la nomina nella sua patetica descrizione della vecchiaia di *Piero di Cosimo, pittore fiorentino*: «non voleva che i garzoni gli stessino intorno, di maniera che ogni aiuto per la sua bestialità gli era venuto meno. Venivagli voglia di lavorare, e per il parletico non poteva, et entrava in tanta collera che voleva sgarare le mani che stessino ferme; e mentre che e' borbotava, o gli cadeva la mazza da poggiare, o veramente i pennelli, che era una compassione» [1550/1568] ed. 1879, vol. IV, p. 143.

12 «Fecundus artifex sed quo nemo insolentius usus gloria artis, namque et cognomina usurpavit habrodiaetum se appellando aliisque versibus principem artis» (*N. H.*, XXXV, 71).

13 C. Dati, *Vite...*, cit. [1667], 1806, p. 118.

14 *Ivi*, pp. 118, 119. L'anonimo scrittore del trattato ottocentesco *Dei vasi greci comunemente chiamati etruschi delle lor forme e dipinture dei nomi ed usi loro in generale* (1823), a proposito dello stesso passo citato da Dati, dice invece quanto segue: «al primo aspetto sembra potersi ricavare qualche lume da questo strumento famigliare ai pittori, ma io stimo che altro non fosse che una stecca abbrustolita nella sua estremità, colla quale pur oggi sogliono disegnarsi i cartoni, cioèchè per certo non produce una pittura all'encausto» (p. 76).

L'opinione che la bacchetta fosse uno strumento dagli *antichi* natali, usato tanto dagli dèi che da mitici pittori, trovò d'accordo, come si è detto, oltre che Dati, anche i pittori delle sue prime immagini; per contro, ancora il *Fabio* del *Dialogo* di Pino sostiene che «quello di assicurarsi sopra la bacchetta non fu mai usato dagli antichi»<sup>15</sup>. A favore dell'antichità del suo uso si espresse invece nel Settecento, Winkelmann; in particolare, nel *Saggio sull'Allegoria particolarmente per le Arti* egli afferma che «la bacchetta sulla quale il pittore appoggia la mano nel lavorare, era usata anche dagli antichi, e si chiamava *ράβδιον*»<sup>16</sup>.

Nel Seicento, il termine italiano *bacchetta* per nominare lo strumento venne accettato e classificato da Filippo Baldinucci e quindi inserito come voce nel suo *Vocabolario dell'Arte del Disegno*: egli definisce *Bacchetta* (o *Mazza*)

una verghetta o bastoncino di legno sottile, con in cima un bottone di panno, o altra materia morbida, che appoggiato alla tavola, o tela, è sostenuto dalla mano dove stà la tavolozza, serve a' Pittori per appoggio della mano che dipinge.<sup>17</sup>

Divenuto comune nel secolo successivo, il termine *bacchetta* compare nel *Dizionario portatile delle Belle Arti* compilato da Jacques Lacombe e stampato a Venezia nel 1758, dove (forse ufficialmente per la prima volta, almeno tra i testi in lingua italiana) lo strumento viene ribattezzato con un altro nome (destinato ad avere da allora in poi maggior seguito) «a cagione del suo ufizio»:

gli istrumenti più ordinarj al Pittore sono, una Bacchetta, la quale a cagione del suo ufizio, dicesi *Appoggiamano*, e serve in fatti ad appoggiar la mano. Quando si lavora in quadri sopra la tela ella è vestita in punta d'una pezzetta di lino in forma di bottone: ma se si dipinge in un corpo solido, come legno, o muro, si pone in punta alla bacchetta una punteruola, affinché non sdruciolli.<sup>18</sup>

Nel 1856, Carlo Malaspina ne documenta una variante vernacolare nel suo *Vocabolario Parmigiano-Italiano* dove la bacchetta è definita *portapòls*<sup>19</sup>.

Un gustoso aneddoto che coinvolge questo strumento e il suo possessore di turno, il pittore Antonio Moro, è raccontato alla fine del XVIII secolo da François-Thomas-Marie de Baculard d' Arnaud:

15 P. PINO, *Dialogo...*, cit. [1548], 1946, p. 111.

16 J. J. WINKELMANN, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* [1766], tr. it. *Saggio sull'allegoria particolarmente per le arti*, in *Opere*, 1831, vol. VII, p. 531. Per un'altra opinione favorevole all'antichità dello strumento si veda anche la citazione di Agostino Gallo riportata *supra*, n. 4.

17 F. BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, 1681, p. 18.

18 J. LACOMBE, *Dizionario portatile delle Belle Arti*, 1758, p. 195, 196. Il termine di appoggiamano (*appui-main*) viene fatto proprio da Roger de Piles che nei suoi *Éléments de peinture pratique* (1767) ne dà una esaustiva spiegazione (pp. 84, 85).

19 C. MALASPINA, *Vocabolario Parmigiano-italiano*, 1856, vol. I, p. 133.

Filippo II spinse così avanti la sua familiarità con Moro, pittore Olandese, che poco mancò non riuscisse a Moro stesso funesta. Avvenne un giorno che il Re battè per ischerzo sulla spalla del Pittore; Moro ebbe l'indiscrezione di fare altrettanto colla sua bacchetta d'appoggio sulla spalla del Re.<sup>20</sup>

Un altro aneddoto con protagonista la bacchetta è invece raccontato nell'Ottocento da Stefano Ticozzi e riguarda Daniello Seyter, pittore secentesco nativo di Vienna, ma di formazione veneta (almeno secondo alcuni<sup>21</sup>), il quale

giunto a Torino [...] era dichiarato pittore di quella ducal corte. Raccontasi che facendo un giorno il ritratto del suo principe, questi si accorse che gli mancava la bacchetta di appoggio, e gli offrì la sua canna ricca di grossi brillanti; che volendogliela rendere, dopo terminata la seduta, ne fu impedito da uno dei ciambellani che accompagnavano il principe.<sup>22</sup>

Sempre nell'Ottocento la bacchetta poi divenne la protagonista di altri fantasiosi aneddoti delle biografie dei pittori, dove si racconta che, oltre a servire al suo scopo principale, essa era anche usata per ammaestrare animali<sup>23</sup> e addirittura come una lancia<sup>24</sup>.

Scorrendo le varie immagini che la rappresentano, per giungere a visitare dal vivo gli studi dei pittori “tradizionali” di oggi, si nota come nel corso dei secoli la bacchetta poggiavano abbia mantenuto invariata la sua funzione e pressoché inalterata la sua inconfondibile forma ed

---

20 La storiella poi continua: «Certamente fu questa per parte del Pittore una mancanza di rispetto al Sovrano, ma una tal colpa non meritava certo che gliene fosse fatto un reato segno di volerlo incarcerare. Ebben sariagli avvenuto, se una pronta fuga non lo avesse involato alle ricerche di un rigorosissimo tribunale, che pretendeva di formare il giudizio» (F. de baculard d' arnaud, *Ricreazioni dell'uomo sensibile, ovvero aneddoti diversi del sig. D'Arnaud*, vol. X, 1793, pp. 11, 12).

21 Così ad esempio Luigi Lanzi ne parla nel volume della sua *Storia* dedicato alla Scuola Piemontese: «Ma sopra tutti que' ch'erano stati e furon di poi al servizio della R. Casa [*di Torino*], è rimasto celebre Daniele Saiter anzi Seiter viennese. Di lui scrissi, come del Miel, nella scuola romana, e non ne tacqui nella veneta; ove apprese l'arte» (*Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 1816, vol. V, p. 373).

22 S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori*, vol. II, 1818, p. 264. L'aneddoto era comunque già stato raccontato nel 1760 da Jean Baptiste Descamps ne *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois*, vol. 3, p. 216. Altrove nel suo *Dizionario* Ticozzi fa di una bacchetta lo strumento usato da papa Giulio II per percuotere un vescovo in difesa di Michelangelo (*Storia della pittura italiana di E. T. Huard*, 1835, p. 143), in un'evocazione di un episodio che si trova in Vasari, dove però egli aveva raccontato che lo strumento usato da Giulio II era significativamente una mazza (*Vita di Michelagnolo Buonarroti fiorentino, pittore, scultore et architetto -1568-*, 1881, vol. VII, p. 170).

23 Charles Jacques François Lecarpentier ad esempio racconta di David Teniers che «il en avait accoutumé un à lui servir de modèle, et d'un signe d'appui-main il lui faisait prendre telle attitude qu'il lui plaisait» (*Galerie des peintres célèbres, avec des remarques sur le genre de chaque maître*, vol. 1, 1821, p. 261), mentre C. H. Balkema racconta che il pittore secentesco Melchion de Hondokoeter «avait dressé un coq à se tenir près de son chevalet et à obéir au moindre mouvement de l'appui-main.» (*Biographie des peintres flamands et hollandais qui ont existé depuis Jean de Hubert Van Eyck jusqu'à nos jours pour servir de guide aux peintres et aux amateurs de tableaux*, 1844, p. 142).

24 Étienne Huard racconta che il pittore Estève March des Batailles «un jour où il narrait à plusieurs personnes le récit de la bataille où il avait été blessé, sa tête s'exalta, et pour mieux exprimer l'action, il s'arma d'un appui-main en forme de lance et se mit à pourfendre le mur» (*Vie complète des peintres espagnols, et histoire de la peinture espagnole*, 1839, p. 99).

iconografia; nonostante ciò, non è comunque raro che questo pratico attrezzo venga ignorato, oppure scambiato per un'inutile bastone (o addirittura per un lungo pennello) da coloro che si sono accinti a descrivere l'opera che lo ospita. L'identità figurativa della bacchetta poggiamano risulta poco chiara (e spesso per nulla acclarata) soprattutto nei casi è trova emancipata da chi di solito la manovra (e l'ha costruita), oppure isolata dal suo contesto pratico, come in alcuni dipinti realizzati a Venezia tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo<sup>25</sup>, dove essa, in alcuni casi significativi, svolge la funzione di allegato, di supporto e in sostanza di vettore *ipso facto* della firma del pittore.

#### 4.2. Una presenza maschile nella Pala di Santa Veneranda di Lazzaro Bastiani.

Una bacchetta poggiamano è dipinta all'interno della *Sacra Conversazione* retta da Santa Veneranda, realizzata da Lazzaro Bastiani verso la fine del XV secolo per la Chiesa delle monache del Corpus Domini<sup>26</sup>.



Lazzaro Bastiani, *Pala di Santa Veneranda*.



*Pala...*, part. 1



*Pala...*, part. 2

L'edificio, originariamente sito in Cannaregio, venne soppresso durante il XIX secolo e il grande

<sup>25</sup> Una delle immagini più antiche in questo senso si trova probabilmente nel celebre *Fregio di Castelfranco*: tre bacchette poggiamano legate da un nastro svolazzante compaiono tra gli strumenti del pittore, accanto alla misteriosa tavola ansata priva di scritte, nella parte finale dell'affresco orientale della stanza decorata al primo piano della cosiddetta "Casa di Giorgione". Le tre lunghe bacchette del fregio di Castelfranco prima citate sono state identificate da Augusto Gentili come «tre lunghi pennelli legati in mezzo da un nastro» (cfr. *Giorgione*, in «Art & Dossier», n. 148, 1999, p. 16 e G. N. Scirè, S. Rossi (a cura di), *Giorgione, le Meraviglie dell'Arte*, 2004, cat. I, p. 111). Secondo Silvio D'Amicone «è assai più probabile che vi si debbano invece riconoscere tre lunghi tamponi per la preparazione delle sinopie» (*Le Arti dell'Oracolo*, in AAVV, *Giorgione*, 2009, p. 105). Per confermare la sua lettura, D'Amicone pone a confronto un'analogia asta che si trova sulla parete ovest del fregio stesso, dove si vede «un ben riconoscibile tampone di spugna in cima a una lunga asta» (*ivi*, p. 112, n. 75). Si tratta tuttavia, a mio avviso, di due strumenti diversi.

<sup>26</sup> Di questo dipinto si è già avuto modo di parlare *supra*, § I. 4.1.; § III. 1.1. Cfr anche *infra*, § IV. 2.5.

quadro (forse il capolavoro di Bastiani) venne provvisoriamente collocato nel deposito demaniale di San Giovanni Evangelista, per poi viaggiare a Vienna e quindi ritornare a Venezia dove infine venne condotto presso il luogo dove tutt'oggi si trova: le Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>27</sup>.

La bacchetta poggiamento dipinta questo quadro risulta estranea ai personaggi del soggetto (intese come presenze *vive* e non in figura) ed è piuttosto in diretto contatto con la dichiarata esistenza di un pittore artefice dell'opera che la firma già attesta. Lo strumento giace abbandonato con il tampone all'insù, nel lato destro del trono della santa, mentre la parte bassa si allunga fino al bordo inferiore della tavola, dando l'impressione che gli manchi poco per scivolare oltre il confine che separa la realtà artificiale del creato e dell'osservato da quella concreta dell'artefice e dell'osservatore<sup>28</sup>.

*Particolari della bacchetta nella Pala di Santa Veneranda.*



Merita almeno una breve considerazione l'andamento da destra a sinistra della bacchetta, in quanto tale inclinazione mal servirebbe una mano destra che dipinge. L'opposta stazione indurrebbe quindi a pensarla come evocativa di una mano pittrice mancina. Il modo in cui Santa Veneranda regge la base di una lunga croce con la mano destra tra l'altro suggerisce proprio quello che avrebbe assunto un pittore, qualora si fosse accinto a dipingere servendosi della bacchetta per favorire la stabilità

27 Cfr. S. M. Marconi, *Gallerie...., XIV e XV secolo, cit.*, 1955, scheda 53, p. 53-54.

28 Il primo avvistamento di quest'attrezzo nel dipinto di Bastiani si deve a Gustaw Ludwig e Pompeo Molmenti che ne accennano come ad una curiosità nella loro monografia dedicata a Carpaccio (cfr. *Vittore Carpaccio, la vita e le opere*, 1906, p. 18). La sua esistenza è invece ignorata da Daniel Arasse il quale, in un discorso sul "dettaglio" della firma del pittore rinascimentale, individua in un dipinto di Pietro Grammoseo, datato 1523, una delle sue prime apparizioni (il dipinto è oggi conservato nella Galleria Sabauda di Torino e la sua firma, «PETRVS GRAMORSEO/PINGEBAT/ MDXXIII», è dipinta su di un cartello che insieme a bacchetta, tavolozza e pennelli del pittore, giace abbandonato ed in ombra sulla destra del quadro). Per Arasse, messa in questo contesto, la bacchetta marca l'uso dell'imperfetto *pingebat* della firma: «adagiato sul ceppo, il poggia mano di Grammoseo suggerisce, nel quadro, l'assenza dell'artista (del quadro), come se questi si fosse assentato, si fosse interrotto per qualche ragione sconosciuta» (*Le Détail..., cit.* [1996], 2007, p. 290). Quest'oggetto colpì evidentemente anche Dario De Tuoni che lo evoca nella sua romanzata monografia su Carpaccio: qui il pittore sogna Lazzaro Bastiani che, al lavoro sulla *Pala di Santa Veranda*, lo insegue brandendo il bastone poggiamento (*Carpaccio*, 1931, p. 85).



dell'operativa mano sinistra.

Insieme e ancora più della firma, la bacchetta suggerisce (e a suo modo certifica) la presenza del pittore come partecipante invisibile, ma presente, alla Sacra Conversazione da lui dipinta: la valenza di questo suo *essere* risulta senza dubbio accentuata e decisamente “fuori luogo” qualora si consideri che si tratterebbe dell'unico maschio in una scena tutta al femminile (scelta quest'ultima, che facilmente si giustifica con una committenza legata -o senza perlomeno calibrata- dalle monache del Corpus Domini<sup>29</sup>). Nella *Pala* la bacchetta diventa quindi attributo e reliquia del pittore e suo elemento identificativo ed evocativo al pari dei vari oggetti tenuti in mano dalle sante, i quali aiutano ad identificare senza troppi sforzi Caterina (che regge la ruota dentata), Agnese (con un piccolo agnello) e Maria Maddalena (con il vasetto d'unguento).

Qualora si consideri che la bacchetta è stata utilizzata per portare a termine la *Pala* che la contiene (firma compresa), essa diventa l'unico oggetto veramente reale della scena, e rivela inoltre che tutto ciò che la circonda è stato dipinto con il suo ausilio, ed è frutto della bravura dell'artista. La silenziosa confessione viene inoltre sostenuta dal messaggio della firma che esplicitamente afferma che Lazzaro Bastiani «PINCXIT» questa scena. Il fatto che la firma sia poi dipinta come se fosse incisa e quindi simuli l'intervento scultoreo<sup>30</sup>, insieme contraddice la dichiarata azione del pennello e l'uso stesso della bacchetta, e orgogliosamente decreta la superiorità della pittura (che è in grado di simulare la scultura) nell'annoso paragone tra le arti che tanto affliggerà gli artisti e la critica d'arte nel corso del Cinquecento.

#### 4.3. Il “bastoncello” del Ritorno degli Ambasciatori di Carpaccio.

La contraddizione tra la sequenza narrativa e quella della loro esecuzione, dichiarata nei nove teleri del *Ciclo di Sant'Orsola* dipinto da Carpaccio alla fine del XV secolo<sup>31</sup> è un fatto incontestabile perché posto in evidenza da alcune delle firme con le date contenute nei cartelli e cartellini e nella tavola ansata con il *Martirio e i funerali*<sup>32</sup>. La data più antica si trova nel telero con *L'arrivo dei*

29 Forse da due di loro in particolare, se nelle due donne ai lati della tavola si individuano due ritratti. Senza che si sia giunti ad una soluzione definitiva e comunque senza mai considerare con la dovuta importanza questa dominante iconografia femminile, da tempo si è acceso un piccolo dibattito a proposito della committenza della *Pala* (cfr. quanto viene riassunto in proposito da S. M. Marconi -in *Gallerie...., secc. XIV e XV, cit.*, 1955, scheda n. 53, pp. 53, 54- e più recentemente da Lucia Sartor in *Lazzaro Bastiani e i suoi committenti*, 1997, pp. 39-53)

30 Cfr. *supra*, § III. 1.1.

31 Si è già avuto modo di citare le firme del ciclo *supra*, § I. 3.2.; 4.1.; § III. 1.2.; 1.3.3.

32 La scelta di questo modo di procedere è frutto di ipotesi da parte di chi si è accinto a studiare il ciclo; secondo G. Ludwig e P. Molmenti sarebbe stata dettata da delle questioni pratiche, ovvero di spazio di volta in volta disponibile tra le pareti della cappella della Confraternita: «Lungo le mura di essa [*la cappella della Scuola di Sant'Orsola*] erano le tombe della famiglia Loredan; e soltanto nel 1492 la tomba di Marco Loredan fu tolta via, per essere sostituita dalle tele del nostro pittore. Possiamo dunque supporre che si uno dei muri di trovasse un piccolo spazio libero dalle tombe: e che il Carpaccio, stabilito già il piano del suo ciclo, cominciasse ad eseguirlo da quella scena che nella disposizione definitiva doveva occupar questo spazio» (*Carpaccio, cit.*, 1906, p. 145).

*pellegrini a Colonia* dove nel cartellino è dipinta la seguente formula: «OP VICTORIS CHARPATIO/ VENETI·MCCCC.LXXXX M./ SEPTEMBRIS». In ordine cronologico seguono poi l'*Apoteosi di Sant'Orsola*, datata 1491, il telero con i funerali, datato 1493, e i teleri con il *Sogno* e *L'incontro dei fidanzati*, entrambi datati 1495. Rimane incerta la datazione taciuta dalla firma del telero con *L'incontro dei pellegrini con il papa*, mentre per un diffuso e pressoché unanime consenso, gli altri tre teleri senza data, rappresentanti le ambascerie e ideale *incipit* della storia di Orsola, vengono considerati gli impegni finali del lavoro di Carpaccio, verosimilmente portati a termine dopo il 1495.



Carpaccio, *Il ritorno degli ambasciatori*.



La firma oggi



La firma con integrazioni

Tra questi tre “primi” e insieme “ultimi” episodi, il telero con *Il ritorno degli ambasciatori in Inghilterra* (narrativamente parlando, il terzo della serie) è l'unico del Ciclo a non essere stato vittima delle menomazioni che invece hanno danneggiato gli altri<sup>33</sup>. Vi sono illustrati i momenti nei quali gli emissari del re d'Inghilterra fanno ritorno in patria con la missiva data loro in Bretagna (e quindi tema del telero precedente), nella quale stanno scritte le condizioni dettate da Orsola per consentire al suo matrimonio con il principe pagano inglese<sup>34</sup>. La firma di questo telero è dipinta su di una lettera spiegata, posta in primo piano, frontale allo spettatore, in modo da agevolare la lettura e in questo evocando il filo conduttore della storia di Orsola raccontata in questo specifico telero, la quale è tutta incentrata su una missiva da leggere. Pur riportando ampie perdite di colore, il testo e la disposizione a *colophon* della firma rimangono facilmente intuibili e per questo in passato se n'è

33 Tutti i dipinti subirono delle menomazioni in seguito ai vari interventi nell'edificio della Scuola o nel trasporto alle Gallerie (cfr. anche *infra*, n. 37). L'aspetto originario delle tele è in parte ricostruibile attraverso una serie di incisioni eseguite da Giovanni del Pian nel 1785 (cfr. S. M. Marconi, *Gallerie...XIV e XV, cit.* 1955, schede 99-103, pp. 98-99 e G. Ludwig, P. Molmenti, *Carpaccio, cit.*, 1906, p. 126).

34 Nel libro della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, attraverso il quale, per lo più si è diffusa, ed è divenuta celebre l'intera vicenda, manca una particolare descrizione di quest'anfratto della storia (cfr. *Legenda..., cit.* [1260 c.], ed. cons. 1990, vol. II, pp. 712-718).

operata un'integrazione che poi è stata nuovamente eliminata nel corso degli ultimi restauri<sup>35</sup>.

L'ampio e rigido foglio si differenzia dalle altre firme del ciclo non tanto per sé stesso, ma perché si trova attaccato ad una bacchetta poggiamano che spunta verticale dal basso<sup>36</sup>, nella parte sinistra del telero e la cui identità è inequivocabile a causa del tampone di color rosso che ne chiude l'estremità.



*Il ritorno..., part.*



*Part. del tampone della bacchetta.*

A quanto sembra, nessuno di quelli che hanno indagato il quadro dal punto di vista storico, iconografico o iconologico, da Vasari fino ad oggi, hanno mai prestato attenzione a questo significativo dettaglio, o lo hanno identificato<sup>37</sup>: non ne accenna ad esempio neanche un ammiratore di firme del pittore come John Ruskin, nonostante proprio a questo telero del ciclo egli dedichi una minuziosa descrizione nella sua *Guida ai principali dipinti dell'Accademia*<sup>38</sup>. Per Sandra Moschini

35 Questa integrazione è documentata da una foto riportata in Guido Pedrocco, *L'opera completa di Carpaccio*, 1967, p. 84.

36 La verticalità dello strumento è oggi compromessa da un cedimento della tela.

37 Per un certo periodo di tempo pare che la sola bacchetta, e non il cartello con la firma, fosse visibile a coloro che ebbero la fortuna d'osservare il dipinto ancora *in loco* dopo i lavori svoltisi nell'Oratorio della Scuola nel 1647: questi consistettero principalmente nell'aprire delle «mezze Lune» lungo il limite superiore delle pareti, al fine di rendere l'ambiente «assai più lucido di prima» (in questo modo ricorda i lavori Giustiniano Martinioni nelle sue «aggiunte» a Francesco Sansovino, *Venetia..., cit.* [1581], 1663, p. 72). Per consentire le modifiche secentesche, alcuni dipinti del ciclo vennero tagliati nella parte superiore, ma ciò non avvenne nel *Ritorno degli ambasciatori* forse perché, come ricordano Ludwig e Molmenti, «i begli edifizî che vi sono dipinti ne avrebbero ricevuto troppo danno. Per rimediare, si pensò di abbassare e di nascondere la parte eccessiva -vale a dire uno spazio di circa 17 centimetri- dietro il dossale dei banchi. Così, si coprì il cartello col nome del Carpaccio e lo si sostituì con un'altra iscrizione» (G. Ludwig, P. Molmenti, *Carpaccio, cit.* 1906, pp. 125, 126. L'altra iscrizione compariva, ed è tutt'ora visibile, sul cippo di sostegno dello stendardo a sinistra del dipinto).

38 Cfr. *Guide to the principal Picture in the Academy of Fine Arts at Venice* [1877], ed. it cons. 2014, pp. 110-113. Come è noto, Ruskin esaminerà i dipinti del ciclo in più occasioni fornendo anche delle originali interpretazioni di alcuni dettagli (cfr. ad esempio quella della «freccia» del *Sogno di Orsola* -ivi, pp. 29, 56-). Lo stesso Ruskin in

Marconi, la firma è attaccata ad anonimo «bastoncello»<sup>39</sup>; per Francesco Valcanover ciò che regge la firma è un «piccolo bastone»<sup>40</sup>; per Vittorio Sgarbi un «paletto»<sup>41</sup>.

Considerando che l'utilizzo della bacchetta riguarda l'ultima fase della dipintura, si potrebbe ora ipotizzare che la sua simbolica immissione nel quadro da parte di Carpaccio decreta il suo “deporre le armi” e quindi la conclusione del suo esercizio. *Il ritorno degli ambasciatori in Inghilterra* può quindi ben ritenersi anche per questo dettaglio, uno degli ultimi, e forse proprio l'ultimo dipinto eseguito del Ciclo di Orsola, perché dopo di esso la bacchetta, usata specificatamente per dare l'ideale tocco finale al quadro (anzi all'intera serie), smette la sua utilità: essa dichiara quindi, per mezzo del linguaggio iconografico, assolta la commessa (anzi, per estensione, e per assurdo, l'attività pittorica *in toto*), e insieme attesta che l'opera è il prodotto di un'azione irreversibile ed esente da ulteriori aggiunte o modifiche.

#### 4.4. Altre bacchette reggicartello: Andrea Busati e Giovanni Mansueti.

Delle bacchette poggiamano con funzione di reggicartello, in tutto simili a quella del *Ritorno degli ambasciatori* di Carpaccio, compaiono in un dipinto di un seguace di Cima da Conegliano, Andrea Busati<sup>42</sup> e in due del discepolo dei fratelli Bellini, Giovanni Mansueti<sup>43</sup>.

Il dipinto di Andrea Busati firmato per mezzo della (e con la) bacchetta poggiamano è un *Sant'Antonio da Padova* che probabilmente all'origine era parte di un polittico oggi perduto<sup>44</sup>. La bacchetta spunta come in Carpaccio dal lato sinistro della tavola (oggi trasferita su tela) e regge un cartello con la seguente firma in caratteri minuscoli: «Andrea Bussatis/ Invenecia pinxit», la quale, oltre al nome del pittore, eccezionalmente segnala, non tanto la sua cittadinanza, quanto il luogo nel quale questo specifico dipinto (ovvero l'intero polittico di cui era parte) venne dipinto.

Mansueti iterò il motivo della firma con bacchetta almeno due volte: la prima (ma sulla cronologia non c'è certezza) compare in una *Sacra Conversazione* dove, ai lati della Madonna col Bambino benedicente, compaiono Maria Maddalena, una santa martire non bene identificabile (forse Caterina) e i due committenti dell'opera. In questo quadro, già parte della collezione parigina di

---

un'altra occasione ancora ammette che nel ciclo «the accessories are perfectly painted» (J. Ruskin, *St. Mark's...*, cit. [1884], 2010, p. 43).

39 S. M. Marconi, *Gallerie... XIV e XV, cit.*, 1955, scheda 97, p. 101.

40 Francesco Valcanover, *Carpaccio, la leggenda di Sant'Orsola*, 1963, cat. IV.

41 Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, 1979, cat. 9. Più recentemente, Tobias Burg si limita semplicemente a definirlo *Stab* e non *Malstock* che è invece il termine tedesco per definire la bacchetta poggiamano (*Die Signature, cit.*, 2007, p. 350).

42 Come seguace di Cima da Conegliano viene classificato da R. Van Marle in *The Development...*, cit., 1934, vol. XVII, pp. 471-474.

43 Cfr. *supra*, § III. 3.4.

44 Il dipinto si trova oggi presso la Pinacoteca Civica di Vicenza.

Wildenstein, e oggi perduto<sup>45</sup>, la firma «IOANNES·DE MANSVE/TIS· PINXIT·» è stata dipinta da Mansueti in un cartellino attaccato ad una bacchetta poggiamento che spunta di poco dal bordo inferiore. Un particolare riflesso si nota sulla punta, dando quasi l'idea che si tratti uno strumento metallico.



Andrea Busati, *S. Antonio*.



*S. Antonio, part.*



Giovanni Mansueti, *Sacra Conversazione con donatori*.



*Sacra Conversazione..., part.*



Giovanni Mansueti, *Assunzione*.



*Assunzione, part.*

L'altra firma con bacchetta spunta dal bordo inferiore della grande Pala con l'*Assunzione di Maria* oggi conservata al Museo degli Eremitani di Padova. Dello strumento purtroppo oggi non rimane che un pallido fantasma (e scomparsa del tutto è la firma che si trovava dipinta sul cartellino), ma

45 Riprodotto in R. Van Marle, *The Development..., cit.*, 1934, vol. XVII, pp. 114, 115

sulla sua identità non possono esserci dubbi dato che si nota perfettamente la sua tradizionale terminazione a palla formata dal tampone.

#### 4.5. Conclusioni: lo scettro del pittore come perfecti titolo.

Le ragioni per le quali la bacchetta poggiamano, e non ad esempio il pennello, sia diventata l'attributo del pittore in questi quadri, è probabilmente suggerito dagli aneddoti riportati nel primo paragrafo, i quali insistevano sulla somiglianza tra lo strumento del pittore e lo scettro reale; tra l'altro, non solo i re della Terra definiscono il loro *status* attraverso l'esibizione di uno scettro, ma anche il Cristo, certi angeli annunciati a Maria e perfino l'Allegoria di Venezia lo sfoggiano in molte immagini dipinte proprio mentre anche la bacchetta comincia a maturare una propria tradizione iconografica. In questo senso, se già la firma ha in sé un forte valore di autopromozione dell'artista, la lettura della bacchetta come distintivo regale, non può che contribuire ad accrescerne ulteriormente il prestigio<sup>46</sup>.

Emblematica e ugualmente prestigiosa è poi la fusione con il caduceo operata da Hendrick Goltzius all'indomani del suo viaggio a Venezia, la quale potrebbe far sospettare che anche la firma pittografica ripetuta con frequenza da Jacopo De Barbari nei suoi dipinti e nelle incisioni, contenga un richiamo alla bacchetta poggiamano del pittore<sup>47</sup>.

La tesi che emerge dai dipinti presi in esame è che lo "scettro del pittore" in effigie, e come parte integrante della firma, venga aggiunto per sancire la definitiva e "perfetta" conclusione dell'opera; per estensione, lo strumento viene consapevolmente dismesso quasi a decretare che, non solo il quadro che lo contiene, ma l'intera attività pittorica che con la bacchetta si svolge, non verrà più perseguita, e tramite questo identifica il dipinto dove la si è posata come l'ideale ultimo atto della carriera dell'artista, insomma il suo lavoro di coda, o meglio, il suo capo-lavoro.

Tale ragionamento sembra essere figlio di un tempo che ancora non indugiava nel dichiarare perfettamente conclusa l'opera; il suo senso è quindi da leggersi non in enfasi, ma piuttosto in opposizione a quello delle firme caratterizzate dall'uso del *pendenti titolo* pliniano<sup>48</sup>, il quale, come si è già detto in più occasioni<sup>49</sup>, influenzò i testi delle firme dei quadri solo a partire dai primi anni del Cinquecento (ivi compresi quelli dagli stessi Carpaccio e Giovanni Mansueti).

---

46 La stessa etimologia del termine *scettro* viene in aiuto della simbiosi dei due bastoni: *scettro* deriva infatti dal greco *σκήπτρον*, il quale propriamente significa "bastone per appoggiarsi".

47 Si noti la figura di Mercurio nella *Pianta di Venezia* dove il dio appoggia il caduceo sulla gamba come si fa con la bacchetta poggiamano. Il caduceo è con frequenza descritto come una *bacchetta* in alcuni testi come ad esempio quello di Ortensio Lando, ovvero i *Quattro Libri de Dubbi con le soluzioni a ciascun dubbio accomodate*, stampato a Venezia nel 1556: «Dal caduceo di Mercurio, che è quella bacchetta ch'ei tiene in mano» (p. 198)

48 Cfr. la tesi di Arasse citata *supra*, n. 28.

49 Cfr. in particolare *supra*, § II. 1.3.

## PARTE QUARTA

*Firme e prospettiva.*





#### IV. 1. La firma *nel* quadro, la firma *sul* quadro: l'evoluzione dei luoghi della firma come indicatore del mutare dei concetti applicati di spazio, in pittura, tra i secoli XIV e XVI.

##### 1.1. *La conquista dello spazio.*

Tra i secoli XIV e XVI in pittura si assiste ad una lenta ma progressiva conquista di un nuovo spazio, scoperto dov'era da sempre sotto agli occhi di tutti: all'interno dei confini bidimensionali dell'effettiva superficie dipinta. Lo sviluppo e il perfezionamento della prospettiva è la scintilla di questa scoperta e quindi il motore di un nuovo modo di concepire (e rappresentare) le cose: quando la tecnica si diffonde e viene acquisita e tramandata nelle scuole di pittura italiana, saranno pochissimi gli artisti che, nella svolta tra la prima e la seconda metà del Quattrocento, ancora si arretrarono rappresentando i troni delle madonne (tanto per fare un esempio) in assonometria piuttosto che in scorcio. L'adattamento del soggetto alla superficie che lo dovrà contenere in effigie comincia quindi ad essere sviluppata non più solo in due dimensioni, ma anche in una terza che simula le regole dell'ottica (e quindi della realtà), le quali impongono che un oggetto diminuisca gradualmente in dimensione, mano a mano che si allontana dal *punto di vista*<sup>1</sup> dal quale è osservato e, di conseguenza, mano a mano che si più si avvicina all'unico punto di convergenza delle linee dello spazio, situato nell'orizzonte, o meglio, sulla *linea d'orizzonte*.

Nonostante già esistessero nel Trecento e nel primo Quattrocento delle immagini che (pur se rese con una “piattezza” riconosciuta loro a posteriori) venivano considerate *vive*, è soprattutto con l'applicazione della prospettiva che questo loro stato viene enfatizzato e reso per così dire più plausibile, e ciò soprattutto per venire incontro alla sempre più diffusa e scontata esigenza che voleva attualizzate e presenti le varie sacre conversazioni, crocifissioni, ultime cene o amanti lontane o perdute, in modo da permettere al fruitore di interagire con esse in maniera più plausibile e, per quanto possibile, appagante. La *linea d'orizzonte* dipinta, in altezza fatta coincidere così spesso con il *punto di vista* dello spettatore nello spazio reale, serviva proprio a sottolineare e a mettere in moto in maniera efficace le prime sperimentazioni dell'artificio, ovvero per far in modo che l'opera osservata si presentasse come un *continuum spatii et temporis* della realtà tangibile.

---

1 Com'è noto, è all'interno del “libretto” su *La pittura* scritto da Leon Battista Alberti nel 1435, che si conia una prima vera e propria terminologia per la disciplina della prospettiva. Tale glossario è stato, con pochissime eccezioni o varianti, assunto anche da coloro che ne hanno scritto in seguito, come ad esempio Leonardo da Vinci (*Trattato...*, cit., [1500c.; 1890] ed. 2006) o Daniele Barbaro (*La pratica della prospettiva di monsignor Daniel Barbaro, eletto patriarca di Aquileia, opera molto utile a Pittori, Scultori, & Architetti*, 1569). Albertiani sono ad esempio i termini di *punto di centro*, *raggio centrico*, *raggi visivi e mezzani*, *linea d'orizzonte*, *piramide visiva*, *finestra*... Anche nella Tesi, quando si parlerà di prospettiva, si ricorrerà a questi termini e in particolare a quelli usati nella traduzione che del trattato fece Lodovico Domenichi, il quale fu stampato a Venezia nel 1547 e venne citato e celebrato da Ludovico Dolce (*Dialogo...*, cit. [1557], 1974, p. 46) e Giorgio Vasari (*Leon Battista Alberti, architetto fiorentino* [1568], in *Le Vite...*, cit., 1878, vol. II, p. 537).

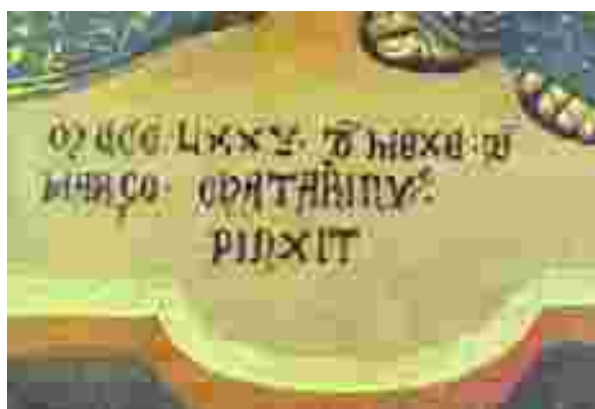
All'interno di questa evoluzione/rivoluzione anche le firme delle opere sono iconograficamente mutate, ed anzi spesso rappresentano un valido indizio per capire il modo in cui l'artista di volta in volta concepì l'immagine che *la contiene o sulla quale* è posta. Di questa evoluzione si possono identificare quattro stadi, il primo dei quali grosso modo caratterizza il Trecento e l'inizio del Quattrocento, mentre gli altri si sviluppano più o meno parallelamente a partire dalla seconda metà del XV secolo.

### 1.2. *Firme di superficie sull'immagine in effigie.*

Quando nel corso del Trecento, la firma del pittore abbandona la cornice dell'opera per essere posta all'interno della superficie dipinta, un supporto iconografico esclusivo ancora le viene raramente costruito, e il nome scritto dell'artista viene quindi costretto ad adattarsi a quanto nell'immagine già esiste ed è abbastanza spazioso da accoglierlo anche qualora si presenti in formula. Tale luogo può essere lo sfondo della figura oppure, e ad esempio, in dipinti aventi per soggetto una *Maestà*, la firma viene spesso accolta dalla pedana del trono sul quale la Vergine siede<sup>2</sup>.



Catarino, *Incoronazione della Vergine*.



*Incoronazione..., part.*

Nell'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Marco Catarino (oggi alla Gallerie dell'Accademia) la firma «MCCC LXXV · D MEXE · D / MARCO · CHATATINVS · / · PINXIT» si trova appunto sulla pedana del trono su cui siedono Gesù e la madre. Un'idea di profondità lineare qui è ingenuamente tentata nella resa delle spalliere del trono stesso, mentre nella scritta un qualsiasi accenno di scorcio

<sup>2</sup> Si è visto in precedenza come questo luogo a volte fosse anche organizzato con questa specifica funzione (cfr. *supra*, *Seconda Introduzione* 4).

manca e di conseguenza essa si presenta come apposta sul supporto verticale dettato dalla superficie effettiva della tavola, piuttosto che su di uno orizzontale dettato dalla superficie in effigie della pedana, la quale al massimo concede alla scritta lo spazio chiaro sul quale mettersi in evidenza<sup>3</sup>. La firma così apposta (anzi sovrapposta) sembra in sunto volere comunicare, oltre il nome dell'autore e la data dell'esecuzione dell'opera, la natura di immagine dipinta dell'opera e ciò, non solo mediante il verbo in formula, ma anche attraverso la sua grafia “parallela”<sup>4</sup> alla superficie dipinta.

Dello stesso tenore sono alcune firme coeve di Lorenzo Veneziano, ed anzi, per via di un confronto con delle altre scritte presenti nelle stesse tavole che le contengono, esse possono servire a provare che, di questa resa di stesura in superficie della firma, e soprattutto del suo carattere rivelatore, questi autori paiono consapevoli. Ancora nelle Gallerie dell'Accademia si conservano ad esempio le due già citate tavole con le figure di *San Pietro* e *San Marco*<sup>5</sup>. Anche in questo caso la firma si presenta frontale, senza che il supporto iconico che idealmente la sostiene giustifichi o asseondi questo loro modo di porsi. Tale scelta risulta oltremodo evidente qualora si consideri che nel testo del libro mostrato da *San Marco*, le lettere risultano invece elaborate con un andamento curvo in modo da adattarle più razionalmente al supporto iconico che le sorregge.



Lorenzo Veneziano, Santi Paolo e Marco.



San Paolo e San Marco, partt.

Simili contrasti si notano anche nel Polittico con *L'Annunciazione*, opera dello stesso Veneziano e sempre conservato all'Accademia. La firma frontale<sup>6</sup>, che anche in questo caso ha preso posto nella

3 L'operazione è analoga in un'altra *Incoronazione* di Catarino sempre conservata all'Accademia. Qui la firma è scissa: «+CHATA» si legge sotto la Vergine, mentre «PINXIT» sotto Gesù.

4 Riprendo qui una terminologia sfruttata in uno studio analogo a questo, che Alessandro Della Seta aveva fatto a proposito de *La genesi dello scorcio dell'arte greca* (1906).

5 Cfr. *supra*, § II. 2.5.

6 «M·CCC·LXXI·LAURENCI·PINSIT:».

pedana del trono della Vergine, si differenzia dalle scritte adattate del libro che la stessa tiene in grembo e da quelle, sempre adattate, del cartiglio srotolato da San Giovanni Battista.

Questi esempi costituiscono solo un campione di una pratica comunque molto diffusa nella quale la firma del pittore, posta sulla superficie della tavola e quindi non del tutto inglobata al suo interno iconico, sembra definitivamente dichiarare che quella che viene presentata è (se non bastasse il verbo della firma a ribadirlo) un *opus pictum*.

### 1.3. Firme di superficie giustificate.

A partire dalla prima metà del Quattrocento, la firma del pittore comincia a trovar posto in un luogo che, pur consentendogli di mantenere il suo porsi frontalmente alla superficie, gli permette anche di essere giustificata dal punto di vista iconico. Questa evoluzione si nota ad esempio nelle firme che non sono più dipinte sulle superfici orizzontali delle pedane dei troni, ma sugli alzati di questi<sup>7</sup>, oppure in quelle posizionate lungo i precipizi dei terreni dove i santi appoggiano i piedi. È questo accorgimento a costituire la prima semina di un modo nuovo di concepire l'immagine dipinta, il quale contribuisce ad aumentare la plausibilità e quindi la verosimiglianza dell'insieme.



Michele Giambono, *Polittico di San Giacomo Maggiore*.



*Polittico...*, part.

Un esempio di questa tipologia di firma può ancora una volta essere fornito da un'opera delle Gallerie dell'Accademia veneziane, opera di Michele Giambono. La firma sul pannello centrale di un *Polittico* a cinque tavole, recita «·MICHAEL·GANBONO·PIXIT·» ed è posta sulla faccia frontale della sfaccettata pedana sulla quale sta San Giacomo Maggiore. Rispetto ai dipinti di Lorenzo

<sup>7</sup> L'opera di Lorenzo Veneziano, assunta come esempio della categoria di dipinti precedenti, contiene anche lavori che possono rientrare in quest'altra. La firma «+·M·CCC·LXVIII·MENSE·IANVARI·LAVRENCIVS·PINXIT·» ad esempio si trova sulla faccia frontale della base del trono con *Cristo che consegna le chiavi a San Pietro* del Museo Correr di Venezia. È quindi tempo di precisare che i confini delle fasi considerate da questo intervento sono affatto marcati in maniera precisa e che si tratta dell'individuazione di un percorso di massima che contiene delle ovvie eccezioni, anche all'interno delle carriere dei singoli pittori.

Veneziano e Catalino precedentemente considerati, questo presenta una soluzione di firma con una certa coerenza tra il modo in cui la scritta si presenta (ovvero frontale allo spettatore) e la superficie che la contiene; quindi stavolta il dettaglio non contraddice o rivela l'artificio del soggetto, ma piuttosto sostiene il tentativo della sua tridimensionalità.

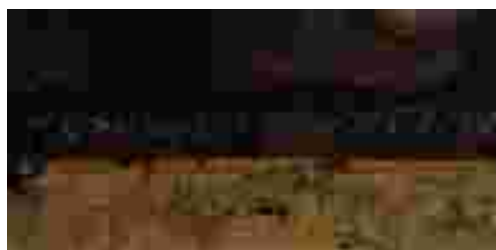
Lo stesso Giambono dà prova di questa volontà in maniera più ricercata in un'altra opera, oggi conservata a Palazzo Barberini a Roma: si tratta di una *Madonna col Bambino che guarda un cardellino*, firmata «:MICHAEL·IOHANNIS·BONO·VENETVS·PINX[IT·]». La firma è stata dipinta lungo una fascia nella parte bassa della tavola e non avrebbe nulla di speciale (a parte la sua eccezionale messa in evidenza nell'ingombro totale dell'opera) se non fosse che un lembo della veste della Vergine ha oltrepassato il bordo del supporto della scritta, finendo con l'occultarne il finale. Con questa semplice operazione Giambono accompagna quindi lo spettatore ad intendere la firma, non come giustapposta alla superficie della tavola, ma come parte integrante di un'ideale realtà fisica che si trova oltre essa e che con essa interagisce<sup>8</sup>.



Michele Giambono, *Madonna col Bambino*.



Michele Giambono, *Madonna...*, part.



*Trittico*, part.



Andrea da Murano, *Trittico*, pannello centrale.

Sempre all'Accademia, in un *Trittico* dipinto da Andrea da Murano nella seconda metà del Quattrocento, la firma «OPVS·ANDREAE·DE·MVRANO» prende posto lungo il bordo frontale della piana dove i personaggi sacri e i committenti dell'opera appoggiano i loro piedi e ginocchia. Anche in questo caso, pur se la verosimiglianza della scena è contraddetta dalle ridotte proporzioni dei devoti rispetto ai santi che adorano, il concetto di dipinto come pura immagine e non come realtà viva non trova un complice nella firma, perché questa, posta in quel luogo, si presenta come

<sup>8</sup> Il discorso che qui viene suggerito è analogo a quello discusso a proposito del *Trittico della Carità* di Antonio Vivarini e Giovanni D'Alemagna (cfr. *supra*, § II. 1.6.).

perfettamente aderente alle regole fisiche dell'oggetto in effigie su cui viene fatta poggiare.

Tutti questi casi sono dunque accomunati dal fatto che la firma si trova su di un supporto il cui fronte è concepito ed organizzato come idealmente tangente alla superficie del dipinto, dove questo supporto è qui assunto al ruolo di ministro del confine di separazione tra il concreto e l'artificio<sup>9</sup>. È pur vero che (iconograficamente) tale ruolo è da esso rivestito anche senza firma, ma con la firma è senza dubbio (concettualmente) enfatizzato<sup>10</sup>.



Giovanni Bellini, *Ritratto di giovane*.



*Ritratto..., part.*



*Madonna..., part.*



Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*.

A partire dalla seconda metà del Quattrocento rientrano nella natura di queste elaborazioni (anzi ne sono l'ideale sviluppo) anche i moltissimi ritratti e immagini di devozione ravvicinate che presentano nella parte bassa un parapetto dietro il quale il soggetto è posto. Si veda a mo' di esempio, tra gli innumerevoli che si possono fare, il *Ritratto di giovane* di Giovanni Bellini, oggi conservato alla National Gallery di Washington, dove la firma «Joannes·bellinus·» è stata dipinta sul fronte di un finto parapetto marmoreo. Concluso il dipinto, si può in un certo senso dire che il pittore ha potuto aggiungervi il proprio nome con un'azione che, mossa dal mondo reale, trova la sua plausibile applicazione anche nel fittizio: infatti, se il parapetto fosse un oggetto concreto e non dipinto è in questo stesso modo che Bellini avrebbe posto il proprio nome. Tale armonia tra ciò che è vero e ciò che è finto, è dovuta al fatto che, nel quadro, il parapetto non è dipinto in scorcio e quindi la piattezza della tavola di supporto alla pasta pittorica non necessita di essere contraddetta o

9 Tutto ciò che travalica *in qua* questo confine, scatenando un effetto *trompe-l'œil*, invade la realtà dello spettatore. Nella *Madonna Barberini* è il lembo della veste della Vergine; in altri dipinti sarà la punta del piede di un personaggio, un libro, un fiore... (Carlo Crivelli, com'è evidente, ebbe particolarmente a cuore questi "speciali" effetti).

10 Sul valore della balaustra come elemento portatore allegato alla firma, o come elemento a cui la firma si allega cfr. *supra*, § III. 1.2.

dissimulata, anzi si rivela adatta ad esso<sup>11</sup>. Poiché la sottoscrizione reale è svolta su di un supporto simulato, esso per quest'azione diventa concreto, e non solo, permette poi di estendere questa ideale trasformazione a tutto ciò che vi sta dietro.

In queste superfici frontali e piatte, sempre a partire dalla metà del Quattrocento, i pittori di scuola veneta (e squarcionesca *in primis*) cominciarono a non limitarsi a scrivere il proprio nome, ma vi aggiunsero un mezzo di trasporto della firma, il cartellino, che su tale superfici veniva idealmente incollato<sup>12</sup>. Il discorso tuttavia non cambia: questa ideale applicazione è praticamente sempre in armonia con quella che in un concreto supporto, posto frontale all'osservatore, era possibile fare, dove analoga è sia la modalità d'azione che il suo risultato finale.

Rappresenta un'eccezione/evoluzione di questa modalità di firma la *Madonna col Bambino* di Castel Ashby di Giovanni Bellini. Il cartellino con la scritta «IOANNES BELL/INVS · P ·» è stato “attaccato” dal pittore sul bordo del coperchio del sarcofago nel quale stanno le due figure<sup>13</sup>. Tale bordo è iconograficamente particolare perché (insieme ai personaggi sacri che gli stanno dietro) non viene presentato frontalmente alla superficie del quadro, ma di sbieco<sup>14</sup>; ne consegue che chi guarda la scena del dipinto è come se la guardasse da una quinta e non fosse il vero destinatario della benedizione del Bambino e dello sguardo della Vergine. Questi sembra piuttosto essere lo stesso pittore che, in quanto creatore della scena, ha avuto la possibilità di entrarvi ed attaccarvi il proprio cartellino secondo le solite plausibili modalità.

#### 1.4. *Firme interne allo spazio vivo.*

Lontana dal perimetro del supporto dell'opera, e oltre i parapetti (sempre a partire dalla seconda metà del Quattrocento) la firma andò a prendere posto in dei luoghi più interni ed intimi dello spazio simulato, assumendo di volta in volta la forma di una scritta dipinta o di un'incisione su di un elemento preesistente, oppure di una scritta su cartellino. Nei luoghi dello spazio artificiale, abitando la realtà del dipinto, la firma obbedisce alle regole di scorcio che definiscono ciò che la circonda e in un certo senso determina la consacrazione del concetto di quadro come luogo vero

---

11 Il discorso vale anche all'opposto, ovvero: il supporto della pittura è piatto e questa sua natura è sostenuta dalla scelta di presentare in visione frontale anche il parapetto. Se questi fosse stato rappresentato in scorcio ci sarebbe al contrario stata una disarmonia di superficie tra il suo essere (come pura immagine dipinta) e il suo apparire (come immagine che simula la realtà).

12 Cfr. *supra*, § III. 1.3.

13 Per le interpretazioni iconografiche di quest'opera si rimanda alla bibliografia citata *supra*, § II. 3.1., nn. 9, 10.

14 Peter Humfrey azzardò l'idea che l'opera fosse stata pensata per servire «un punto di vista ideale molto a sinistra del dipinto»; poi aveva immediatamente ritenuto «improbabile che il quadro fosse stato realizzato per una collocazione fissa» e più plausibile che Bellini qui avesse «sperimentato diverse angolazioni di visione» (in M. Lucco e G. F. Villa -a cura di-, *Giovanni Bellini, cit.*, 2008, scheda 40, p. 264).

creato dal pittore, il quale più che altro sembra aver assunto il ruolo di un coreografo che ha allestito un *tableau vivant*.

Rientra in questa categoria di firme quella del *Beato Gabriele Ferretti in estasi* dipinto verso la fine del Quattrocento da Carlo Crivelli e oggi conservato alla National Gallery di Londra. La firma presenta dei caratteri in scorcio che sono in linea con la prospettiva del dipinto, il cui *punto di centro* coincide con il centro della tavola e iconograficamente con le mani in preghiera del Beato. La firma è ben inserita nell'artificio del quadro ed obbediente alle regole della sua prospettiva<sup>15</sup>. C'è comunque da sottolineare che qui la natura di immagine *viva* è solo apparente; si tratta infatti di un'opera che ad una più attenta lettura si vuole rivelare come palesemente dipinta, e ciò per mezzo di festoni della parte superiore, i quali svelano l'artificio della scena per via di delle ombre che essi proiettano sulla superficie nella quale essi non risultano coinvolti.



Carlo Crivelli, *Beato Gabriele Ferreri in estasi* -schema prospettico-..



*Beato...*, part.



*S. Sebastiano*, part. del cartellino in un'ipotetica ricostruzione e all'interno del tracciato prospettico.



Antonello Da Messina, *San Sebastiano*.

Nei dipinti di scuola veneziana del tardo Quattrocento, i cartellini abbandonati sulla scena artificiale del dipinto risultano sempre scorciati secondo le regole della prospettiva del quadro stesso<sup>16</sup>. Tale

15 Firme del genere si incontrano precocemente in Toscana: cfr. ad esempio quella dipinta da Benozzo Gozzoli in una *Sacra Conversazione* datata 1466, oggi al Museo Civico di San Gimignano.

16 La concordanza della prospettiva del "cartellino" con quella dell'intera composizione, nell'incisione con *San Girolamo nello studio* di Dürer, venne così commentata da E. Panofsky: «Eppure tutto in questa stanza così poco cerimoniale e senza pretese è soggetto a un principio matematico. L'irriducibile espressione di ordine e sicurezza che è come la firma del San Gerolamo di Dürer può essere motivata, almeno in parte, dal fatto che la posizione degli oggetti liberamente distribuiti per tutta la stanza è determinata dalla costruzione elementare prospettica non meno rigorosamente che se fossero appesi alle pareti. Essi sono o posti frontalmente come lo scrittoio di San Gerolamo, gli



attenzione emerge con forza nell'opera di Antonello da Messina i cui cartellini rettangolari di noma sono caratterizzati da una serie costante di pieghe, tre lungo il lato lungo e una lungo il lato corto. La piega del lato corto, porta in aggetto la metà inferiore del cartellino, facendo in modo che la sua resa venga allineata con la prospettiva del dipinto. Si considerino per questo, quello del *Polittico di San Gregorio* del Museo Regionale di Messina<sup>17</sup>, oppure quello da poco rivelato dal restauro del *San Sebastiano* di Antonello da Messina oggi a Dresda<sup>18</sup>.



Alvise Vivarini (?), *Madonna col Bambino*.



Andrea Bellunello, *Polittico di San Floriano*.



*Polittico...*, -schema prospettico- part.

Una ricostruzione simile è poi possibile tentarla anche in un *Madonna col Bambino* della National Gallery di Londra, data ad Alvise Vivarini, o pittore a lui vicino, il quale la firmò in un cartellino appoggiato sul parapetto (ma oggi di questa firma più nulla si legge): i lati corti del foglio (gli unici dai quali si possano ricavare dei raggi visivi) se allungati convergono in maniera razionale sullo sfondo con il paesaggio all'altezza di un'ideale e possibile *linea dell'orizzonte*.

Stesso discorso propone anche il *Polittico di San Floriano*, opera di un modesto pittore di scuola mantegnesca/vivarinesca quale fu Andrea Bellunello<sup>19</sup>: qui, «sull'obliquo pavimento damascato, un

animali, i libri e il teschio sotto la finestra, o ortogonalmente come il cartellino con la firma di Dürer, o a un angolo di 45 gradi esatti come la panca alla sinistra del santo» (*The Life...*, cit. [1943], 1979, p. 203).

17 Firma: «Año dñi mº ccccº sectuagesimo tercio/ antonellus messañesis me pinxit».

18 Il cartellino del *San Sebastiano* è stato (letteralmente) svelato solo nel corso di un recente restauro, svoltosi tra il 1999 e il 2004 presso il laboratorio della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, dove la tavola si conserva a partire dal 1873. Per una panoramica delle vicende del quadro cfr. la scheda di Mauro Lucco in M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina*, cit., 2006, scheda n. 46, pp. 274-276; per il suo restauro cfr. nello stesso catalogo il saggio di A. Henning, *Il San Sebastiano...*, cit. (ivi, pp. 75-89). La formula della firma è quasi illeggibile; dagli indizi di ciò che è rimasto e per questione di ingombro delle lettere, ritengo che essa potrebbe essere stata «Antonellus messineus/ pinxit». Sul suggerimento della gabbia prospettica da parte del cartellino anche A. Vincens-Villepreux: «Toujours le cartellino fait des plis et des ombres, toujours il désigne l'entrée de la lumière, les directives de la perspective» (*Écritures...*, cit., 1994, p. 59).

19 Cfr. Elisabetta Farisco, *Andrea Bellunello da San Vito (1435c.-1494c.)*, *l'opera del maestro e della scuola*, 1993, passim.

naturalistico cartiglio spiegazzato recita: OPERA DE ANDREA BELUNEO SE SAN VIDO MCCCCLXXX»<sup>20</sup>; non solo i bordi della carta, ma anche le lettere di questa firma sono scorciate in maniera coerente e conducono alla *linea dell'orizzonte* data (confermandone l'esattezza) e stabilendone lo scarto tra superficie orizzontale e superficie verticale, altrimenti ben poco percepibile.



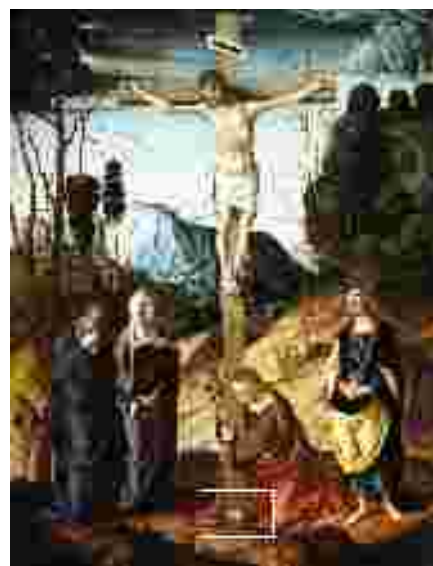
Lazzaro Bastiani, *Sant'Antonio sul noce*.



*Sant'Antonio...*, part.



*Crocifissione...*, part.



Marco Palmezzano, *Crocifissione*.

Infine, a volte la firma penetra così a fondo nella realtà dell'opera che, quella che dovrebbe essere la sua funzione primaria, la leggibilità da parte di terzi, appare intenzionalmente compromessa. Una scelta di questo tipo è stata fatta da Lazzaro Bastiani per la pala, già nella chiesa dei Frari, e oggi conservata nei depositi delle Gallerie dell'Accademia, con *Sant'Antonio sul noce tra san Bonaventura e il Beato Luca Belludi*. Un minuscolo cartellino, attaccato sulla base del tronco del noce, in posizione centrale, recita: «LAZARVS·BASTIANVS/ P». Date le grandi dimensioni dell'opera (cm 240x140) un cartellino delle misure di 2 centimetri per 10 circa come questo, assolve molto male al compito di rendere immediatamente noto il nome del pittore. Bastiani ha dunque preferito renderlo plausibile per la realtà artificiale della scena, piuttosto che per quella dello spettatore: infatti si noterà che la grandezza delle lettere della firma, se piccole risultano dall'esterno, potrebbero invece benissimo essere della stessa stazza di quelle miniate all'interno dei libri che i personaggi sacri tengono nelle loro mani.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 100.

Un altro tra i tanti esempi che si possono fare della firma intesa in questo senso, si trova in un quadro di Marco Palmezzano: la *Crocifissione*, oggi conservata presso gli Uffizi di Firenze. Il quadro ha un piccolissimo cartellino attaccato alla base della croce che recita «Marchus Palmi/zanus foroliven/sis fatiebat», e come in Bastiani, anche in questo caso le dimensioni delle lettere rispetto all'opera lo fanno intendere come perfettamente integrato nella scena, piuttosto che come un oggetto alieno ad essa.

#### 1.4. *Firme tridimensionali sull'immagine di superficie.*

Mentre tra il tardo Quattrocento e il secolo successivo la sostanziale totalità dei pittori inserivano la propria firma nella realtà del quadro, legandola in maniera coerente agli oggetti in essa presenti in effigie, piuttosto che alla prospettiva di base che quegli stessi oggetti definivano, ed insistendo dunque con ciò sulla concezione dell'artificio non come opera, ma come scena *viva*, nello stesso tempo vennero anche eseguiti dei dipinti che, proprio tramite la firma, testimoniano un ritorno alla considerazione trecentesca del quadro come pura superficie e non come luogo *vivo*<sup>21</sup>.

In pochi casi isolati, dei dipinti che nel soggetto mostrano del tutto applicate le regole della prospettiva e della verosimiglianza, le vedono da un certo punto di vista annullate dalla presenza di una firma slegata da qualsivoglia vettore iconografico; sono cioè pura scritta. Nella maggior parte dei casi queste firme prendono posto con discrezione in uno degli angoli dell'area dipinta<sup>22</sup>, anticipando di fatto quella che sarà la pratica di firma vincente e dominante nei secoli a seguire<sup>23</sup>. Firme così siglate, pur facendo parte dell'opera, dunque rimangono nella sua area l'unico dettaglio autentico, e sembrano affermare che tutto il resto è palesemente un artificio legato e dovuto a quella persona che la firma indica.

Decisamente più diffuso (e complesso) è l'uso per queste firme dell'espressione tramite cartellino,

---

21 Mi pare pertinente in questa sede la citazione di un'osservazione di J. Derrida sulla verità in pittura: «Se io pongo il cartiglio fuori-opera, come se fosse la verità metalinguistica o metaoperativa dell'opera, la sua verità inafferrabile si dissolve: diventa esterna e io posso, prendendo in considerazione l'interno dell'opera, spostare o rovesciare l'ordine della serie, reinserire tranquillamente il paradigma in un posto qualsiasi. E anche distruggerlo come avviene per i due nati-morti, come le due false copie escluse. Se al contrario do al cartiglio un posto all'interno o sull'orlo interno della cornice, quello diventa soltanto un pezzo della performance generale, non ha più il valore di una verità che lo sovrasta» (*La vérité...., cit.* [1978], 1981, p. 212).

22 Così firma ad esempio alcune volte Lorenzo Lotto (cfr. la *Pietà* di Brera; firma: «Laurentis Loto»), Jacopo Tintoretto (*Cristo in casa di Marta e Maria*; Monaco, Alte Pinacothek; firma: «IACOBVS TINTORETVS»), oppure con più frequenza, Pieter Brughel (cfr. ad esempio *L'Adorazione dei magi* del Museo Correr; firma in basso a sinistra: «P·BRVGHEL·»).

23 Le firme più diffuse siglate nei dipinti contemporanei (dal XIX ai giorni nostri) con pochissime eccezioni, non vengono iconograficamente inserite all'interno dello spazio simulato del quadro, ma poste sulla superficie del supporto piano rivelando esplicitamente (e chi meglio del suo stesso creatore è in grado di dirlo con certezza?) che l'immagine dipinta su di essa è, per l'appunto, solo un'immagine (sulla questione dell'evoluzione e del contrasto tra la «signature incorporée» e la «signature surpimposée» ha ragionato anche A. Chastel in *Signature et signe*, in *L'art...., cit.*, 1974, p. 11. Altre osservazioni si trovano in R. Goffen, *Signatures...., cit.*, 2001, pp. 309-311).

dove esso viene presentato come se fosse attaccato su di una superficie dipinta che, solo non considerandolo insieme alla firma di cui è vettore, mantiene le caratteristiche di scena *viva*. In questo tipo di opere, la sola firma è quindi da intendersi come “reale”, mentre la scena che sigla lo è solo in apparenza e in una misura tale da esaltare proporzionalmente la bravura dell'artista. Dipinto in questi termini, si può dire che il cartellino proponga un'ontologica insistenza della scena dipinta che gli fa da sfondo, in un discorso per certi versi analogo a quello che negli stessi tempi veniva illustrato in vari codici miniati<sup>24</sup>. Forse il prototipo di questa tipologia di firme è da fissarsi in opere quali la già citata *Madonna litta* di Catarino del Worcester Museum del Massachusetts<sup>25</sup>. Qui, la firma in strisciolina non risulta infatti in linea con lo spazio iconografico retrostante e piuttosto la si legge come un foglio appiccicato in malo modo alla superficie.

Un altro precoce esempio di questa pratica ragionata è possibile scorgerlo nei cartelli appesi in effigie da Andrea Del Castagno e Francesco da Faenza nella Cappella di San Tarasio a San Zaccaria: qui, l'arrotondamento della “carta” si sviluppa maggiormente nel basso, tanto che la punta inferiore di quel lato sfiora la costa della volta, mentre l'altra se ne distanzia di più; la sua visione sembra assecondare la fruizione da *sotto in su* e quindi presentarlo come attaccato alla superficie curva, piuttosto che in immagine oltre essa. A conferma di ciò, dietro il cartello con le firme non compare alcun supporto iconografico di supporto, ma ancora l'azzurro monocromo del *cielo* che si trova (ma stavolta come effettivo cielo atmosferico) anche dietro alle figure<sup>26</sup>; nel cartello con la data, l'effetto è anche più insistito per il fatto di essere appeso in effigie al muro mediante un nastro legato ad una specie di chiodo.

Ancora più studiato appare lo stesso concetto messo in atto da Gentile Bellini nella celebre *Processione in Piazza san Marco* dipinta per la scuola di San Giovanni Evangelista<sup>27</sup>. Nella firma in cartellino si nota subito che le lettere che ne formano l'elaborata formula non sono scorciate come ci si aspetterebbe in un dipinto dalla prospettiva così insistita, ma per contro sono formate come se fossero frontali alla superficie. Esse sono tuttavia coerenti con il cartellino che le contiene il quale risulta anch'esso dissociato dalle regole prospettive della scena: i lati di questo foglio di carta sono infatti verticali e non inclinati come dovrebbero essere se il cartellino si trovasse effettivamente (e

---

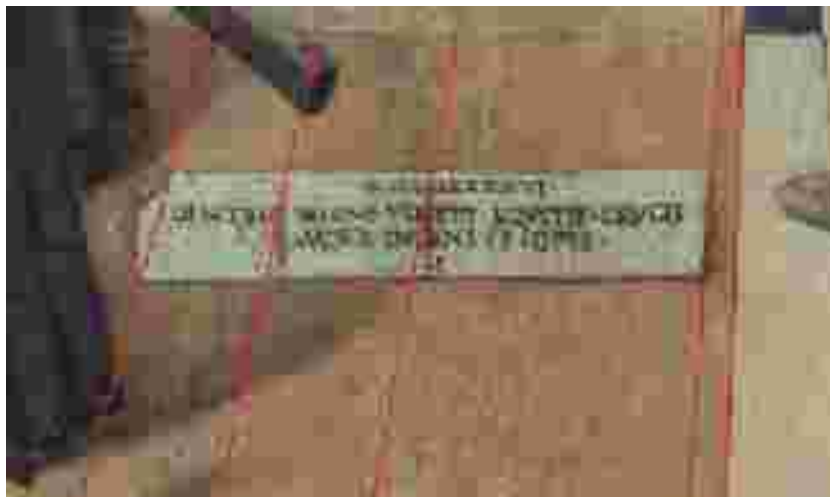
24 Delle finte pagine strappate o logorate, che lasciano intravedere dei dipinti nello sfondo, sono particolarmente diffuse nei codici miniati rinascimentali prodotti a Venezia (per una panoramica cfr. Giordana Marinai Canova, *La miniatura veneta del Rinascimento*, 1969).

25 Cfr. *supra*, § III.1.3. Simile anche la firma del *Trittico* di Rieti di Zanino di Pietro (cfr. *supra*, § II. 1.2.1., n. 45).

26 Pertinente a questo punto, credo sia la citazione di un altro brano del capitolo sugli ornamenti dei cieli contenuto nel libro delle *Regole generali di architettura* di Sebastiano Serlio: «sarà tollerabile che le forme sfondate li suoi campi sian si azzuro come cosa trasparente, et che si veggia l'aere: ma che le rose [ovvero le decorazioni interne] siano ricinte [ovvero legate alla cornice] da qualche fogliami, o grottesche, acciò non paia che siano sospese in aria» (*Regole generali di architettura*, 1537, cap. XII, pp. 192, 193).

27 La firma di questa tela è già stata citata alcune volte nel corso di questo studio (cfr. ad esempio *supra*, § II. 1.7.).

in effigie) appoggiato al pavimento della Piazza<sup>28</sup>. Il cartellino ha un solo angolo (quello in basso a destra) che apparentemente si trova in accordo con la prospettiva del quadro, ma appunto si tratta di un falso accordo, di un inganno: esso infatti non ha quella direzione perché appoggiato sul terreno, ma perché è si è staccato dalla superficie verticale della tela; questa piega si rivela tale grazie all'ombra che proietta e da una punta di colore rosso che indica la cera lacca con la quale era stato attaccato alla superficie; il lato inclinato quindi non contraddice le linee verticali del resto del foglio, ma per contro ne rafforza la natura.



*Gentile Bellini, Processione..., part della firma con le linee del tracciato prospettico del quadro.*



*Processione..., part. della firma con le linee ortogonali che rappresentano il suo disegno di base.*

Negli stessi anni, o poco dopo, il motivo del cartellino attaccato sulla superficie dipinta si incontra

<sup>28</sup> Il fatto che questa firma sia dipinta come se fosse attaccata alla superficie della tela era comunque già stato notato da T. Burg (*Die Signature..., cit.*, 2007, p. 348). Il “fantasma” della firma del *Miracolo della Reliquia della Vera Croce al Ponte di San Lorenzo* fa ragionevolmente supporre che anche quella presentasse delle analoghe caratteristiche.

in almeno quattro dipinti di Giovanni Battista Cima a cominciare dalla *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia<sup>29</sup>, dove per via di questa caratteristica, la firma dell'artista era già stata notata<sup>30</sup>.



G.B. Cima, *Pietà*.



*Pietà*, part.



G.B. Cima, *Madonna col Bambino tra i santi...* (Petit Palace).



C.B. Cima, *Madonna col Bambino e donatore*, part.

Simili a questa sono le firme («Joannes baptista coneglanensis/ opus») delle due repliche della *Madonna col Bambino tra i santi Battista e Francesco* del Kunstmuseum di Düsseldorf e del Petit Palais di Avignone. Nella prima il cartellino tocca il bordo della superficie dipinta, mentre nel secondo esso se ne stacca leggermente, finendo per posizionarsi sulla veste, anzi, *sull'immagine* della veste del San Francesco. L'aspetto della presenza del cartellino sulla superficie è ancora, ed infine, percepibile nello sbiadito cartellino verticale della *Madonna col Bambino e donatore* della Gemäldegalerie berlinese, dove la formula di firma è «joannes bab/ tista/ Coneglanen/ sis». Simile a questa, è anche una firma<sup>31</sup> di Lattanzio da Rimini dipinta in una *Sacra Conversazione*, oggi conservata presso il Museo della Città di Rimini<sup>32</sup>.

29 Firma «joannes baptiste coneglanensis./ opus».

30 Da T. Burg in *ivi*, pp. 347, 348.

31 Firma praticamente illeggibile.

32 Il fatto che questo dipinto sia una palese copia di un prototipo belliniano porta la firma di superficie ad insistere sul suo valore di oggetto, piuttosto che su quello di immagine viva.

Un dipinto di un modesto allievo di Giovanni Bellini, Pietro Duia, presenta un altro esempio di questa tipologia di firma: si tratta di una *Madonna col Bambino* (frammento di un'opera più larga) oggi conservata al Museo Correr di Venezia, la quale è l'unica opera firmata che di questo pittore si conosca<sup>33</sup>. La scritta «PIERO DVIA-/ F ·» in cartellino, oscurata da una ridipintura in epoca imprecisata, è riemersa solo nel corso di un restauro eseguito intorno al 1899<sup>34</sup>. Per come si presenta, questa firma non può essere letta come parte dello spazio del quadro, ma come attaccata sulla sua superficie.



P. Duia, *Madonna col Bambino* (frammento).



P. Veneto, *Madonna col Bambino e Santa Maddalena*.



*Madonna..., part.*

Nello stesso Museo Correr, un'altra firma del genere si trova in un dipinto di Pasqualino Veneto, avente per soggetto una *Madonna col Bambino e Santa Maddalena* e firmato in cartellino «Pasqualinus/ Venetus/ 1496». Pur se di piccole dimensioni, tale cartellino, inteso come appartenente al luogo che gli fa da sfondo risulterebbe gigantesco e poco coerente. Inoltre, nella parte alta del foglio simulato, si scorge una punta di rosso che rappresenta la cera lacca con la quale un cartellino si attacca più ragionevolmente ad una superficie solida (quale può essere la tavola su cui è dipinta l'immagine), piuttosto che ad un sabbioso terriccio (che invece fa parte dell'immagine). Anche un'*Adorazione dei pastori* firmata da Giovanni Mansueti, oggi al Museo di Castelvecchio di Verona, è firmata in questo modo: il cartellino, frontale allo spettatore, con la firma «IOANNES

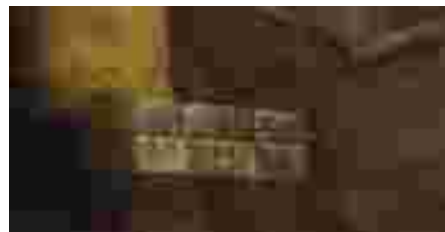
33 Cfr. la scheda del dipinto in G. Mariacher (a cura di), *Il Museo Correr...XIV al XVI secolo, cit.*, 1957, p. 79. Un perduto ritratto di uomo, che avrebbe avuto la firma del pittore sul retro, è ricordato da Raimond Van Marle che dichiara di non essere stato in grado di rintracciare l'opera (*The Development..., cit.*, 1934, vol. XVIII, p. 445). Sempre Raimond Van Marle, la *Madonna* del Correr è «a free copy of a work by [Vincenzo] Catena, who uses the same cartoon for at least five of his pictures», anche se poi di seguito ammette, che «it is quite possible that the composition goes back to an original by Giambellino» (*ivi*, p. 442).

34 G. Mariacher (a cura di), *Il Museo Correr...XIV al XVI secolo, cit.*, 1957, p. 79.

DEM/ANSVETIS·P·» si trova in basso a sinistra e ha per sfondo una zolla di terra che non potrebbe sostenerlo razionalmente nella realtà artificiale del quadro.



Giovanni Mansueti, *Adorazione dei pastori*.



*Adorazione... part.*

Particolarmente esplicita in questo senso si presenta poi la firma che Marco Palmezzano pone su di una tavola con un *Battesimo di Gesù* (oggi alla Pinacoteca Civica di Forlì), la quale così recita: «Marchus palmezanus/ pictor forliviensis/ fatiebat». Il cartellino si trova in basso a destra ed è sostenuto da due evidenti colate di cera lacca esplicitamente usate in effigie per attaccare il foglio sulla superficie dipinta della tavola. Questo modo di firmare si differenzia da quello di una copia del quadro già citata dove la firma risultava invece integrata e giustificata nella scena per essere stata attaccata ad un ramoscello secco del terreno<sup>35</sup>.

Ancora Palmezzano firmò con queste stesse intenzioni almeno una delle numerose versioni del *Cristo Portacroce*, quello oggi conservato al Museo Correr. La firma «Marchvs / Palmesa / nvs / pictor / forolinviensis fatiebat / MCCCCXXV» è dipinta in un cartellino che apparirebbe in una posizione poco coerente se lo si considerasse attaccato alla croce del Cristo. Lo stesso diventa invece più razionale qualora lo si intenda steso sulla superficie dipinta<sup>36</sup>.

Altri autori che, apparentemente influenzati dai modi di firma veneziani, nel corso del Cinquecento si appropriarono del tema del cartellino attaccato alla superficie dipinta, e lo diffusero al di fuori del territorio strettamente lagunare, sono Bernardino Luini, che ne dà una prova nella *Madonna col Bambino e santi* di sapore “cimesco” del museo parigino Jacquemar André<sup>37</sup>, Gian Francesco

35 Cfr. *supra*, § III. 3.4.2.

36 Anche in questo caso, come in quello della *Processione* di Bellini, vengono messi in atto delle illusioni date dalle pieghe di due degli angoli del foglio, le quali solo apparentemente seguono l'andamento inclinato della croce; infatti esse lo contrasterebbero qualora fossero ben stese.

37 Firma: «Bernardinus mediolanensis faciebat M.D.VII» (per i rapporti di questo pittore con la scuola veneziana insiti in questo dipinto cfr. Luca Beltrami, *La giovinezza di Bernardino Luini: a proposito della pala Jacquemar-André a Parigi*, 1914, pp. 31, 32, 37).



Bembo, il quale lo propone in una *Madonna in trono tra i santi Cosma, Damiano, Gerolamo e un offerente* della chiesa di San Pietro al Po (CR)<sup>38</sup>, e Battista Angolo del Moro il quale invece lo include in una *Visione della Santa Famiglia presso Verona*<sup>39</sup> «fatta nel monasterio santo Angolo» (come si legge nel cartellino<sup>40</sup>) e oggi conservata presso l'Allen Memorial Art Museum di Oberlin College nell'Ohio (USA).



Marco Palmezzano, *Battesimo di Cristo*.



*Battesimo..., part.*



Marco Palmezzano, *Cristo portacroce, part.*

Negli stessi primi anni del Cinquecento si trovano una circoscritta serie di cartellini concepiti come attaccati alla superficie del quadro (con firme o indicazioni relative al soggetto) in alcune opere d'oltralpe e in particolare in quelle di Lucas Cranach<sup>41</sup> o Hans Holbein giovane<sup>42</sup>.

Nella seconda metà del XVI secolo e nel corso di quello successivo, il tema si ritrova infine in Spagna dove potrebbe essere benissimo essere stato importato da El Greco, dopo il suo passaggio di formazione a Venezia<sup>43</sup>. Nel Seicento ad esempio esso sarà acquisito ed elaborato in splendidi ed espliciti esempi da Francisco de Zurbarán<sup>44</sup>.

38 La firma in caratteri corsivi recita «Johaēs Franciscus bemb/inus pinxit/ d. mes. s. b. [...] 1524».

39 Ammesso che sia lui l'autore: il quadro infatti gli è solo attribuito.

40 Di fatto il cartellino non contiene una firma. Tuttavia, secondo alcuni, questa dicitura suggerirebbe un rimando al nome del pittore (A. Vincens-Villepreux, *Ecritures..., cit.*, 1994, p. 69).

41 Si veda ad esempio la firma in *Venere e Amore* dell'Hermitage di San Pietroburgo.

42 Di quest'ultimo, particolarmente esplicito è l'intento visivo del cartellino che si trova nel *Ritratto di Gerog Gitze* della Gemäldegalerie di Berlino: il bordo basso sinistro del foglio di carta si pone di fronte al risvolto di un libro in un davanti e dietro poco plausibile nel caso che questi oggetti fossero stati concepito come facenti dello stesso spazio.

43 Sull'acquisizione del motivo del cartellino da parte di El Greco cfr. A. Vincens-Villepreux, *Ecritures..., cit.*, 1994, pp. 77-82).

44 Per queste firme in Zubaran cfr. Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art -1995-*, ed. it. cons. 2001, pp. 144-147.

In conclusione, si può dire che il cartellino *trompe l'oeil* rappresenta una sorta di variante alla *musca picta*; era questa era un motivo che, secondo la letteratura artistica quattro e cinquecentesca, era stato aggiunto da Giotto ad un quadro del suo maestro per insistere sulla sua capacità di creare delle immagini apparentemente tangibili su di una superficie inequivocabilmente dipinta (e quindi piatta)<sup>45</sup>.



Carlo Crivelli, *Madonna col Bambino*, part.

Una mosca dipinta come appoggiata sulla superficie del quadro compare in effetti su alcuni quadri di Carlo Crivelli e in particolare qualcuno aveva posto l'accento su di una sua *Madonna col Bambino*, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra<sup>46</sup>, dove «la *musca picta* appare accanto all'aquilegia e, cosa più notevole, sopra la firma. Questo particolare è evidentemente interessante, in quanto ci consente di costituire un piccolo insieme significativo in cui la coscienza di un buon mestiere è doppiamente sottolineata»<sup>47</sup>.

Contraddicendo tutto questo però, il motivo del cartellino di superficie potrebbe celare anche un più sottile rimando ad uno dei principi fondanti della prospettiva secondo il quale, tra il pittore (e in un secondo momento tra l'osservatore) e l'*historia*, si trovi una finestra aperta<sup>48</sup>, un velo<sup>49</sup>, un vetro

45 Filarete, *Trattato...*, cit., libro XXIII [1464], ed. 1972, p. 665. Vasari, *Vita di Giotto pittore, scultore et architetto fiorentino* [1568], 1878, vol. I, p. 408. L'aneddoto verrà poi associato anche a Mantegna da Giovanni Paolo Lomazzo: «Andrea Mantegna ingannò il suo maestro, con una mosca dipinta sopra al ciglio d'un leone» (*Trattato dell'arte de la Pittura*, 1584, libro III, p. 188). Per il tema dell'insetto dipinto come fonte degli aneddoti di questo genere nella letteratura artistica, ma non solo cfr. E. Kris, O. Kunz, *Die Legende...*, cit. [1934], ed. it. cons. 2005, p. 63.

46 Firma (incisa sul parapetto): «OPVS·CAROLI·CRIVELLI·VENETI».

47 A. Chastel -a cura di-, *Musca...*, cit. [1982], ed. 1984, p. 18. Più avanti lo storico insiste affermando che «questa relazione tra l'immagine della mosca e la firma sul cartellino è dunque di un interesse decisivo [...] evidenziare il nome dell'autore tramite questo artificio [*il cartellino*] si associava facilmente al richiamo al virtuosismo illusionista, che inaugurava, nel ricordo delle botteghe, l'avvento della pittura moderna» (*ib.*). Per il rapporto tra firma e *musca depicta* cfr. anche A. Vincens-Villepreux, *Ecritures...*, cit., 1994, pp. 69. In Crivelli l'intesa della mosca come motivo di firma era stato forse intuito anche dal falsificatore della *Madonna col Bambino* del fratello Vittore, dove, l'intervento fraudolento, oltre alla firma sul cartellino, aveva eliminato anche l'immagine di una mosca (di questa firma si è già discusso in una nota precedente: *supra*, § III. 1.3, n. 36).

48 È la celebre metafora esposta da Leon Battista Alberti nel suo *De pictura* [1435]: «In prima nel dipingere la superficie faccio un quadrato grande, quanto mi piace d'angoli dritti: il quale mi serve per una finestra aperta, onde si possa vedere l'*historia*» (ed. 1547, p. 15r).

49 *Ivi*, p. 22v: «Io ordino un velo [...] disteso in su un telaro; il quale io metto, che s'habbia a rappresentare tra il corpo,

piano e ben trasparente<sup>50</sup>: il cartellino potrebbe essere allora inteso come attaccato sul lato *al di qua* di questa superficie, e ciò senza escludere che, quanto vi si vede, sia in vita *al di là* di essa<sup>51</sup>.

#### 1.6. *Firme al servizio del concetto di finestra.*

Il concetto prospettico del quadro inteso come «una finestra aperta, onde si possa vedere l'istoria»<sup>52</sup> sembra essere sottolineato da un altro metodo di firma di matrice veneta, nel quale una strisciolina, un cartellino o una lettera spuntano dal bordo inferiore del dipinto.



G.B. Cima, *Cristo tra i dottori*.



Francesco Morone, *Madonna col Bambino tra i santi*.



Lorenzo Lotto, *Commiato di Cristo dalla madre*.

Esempi di queste firme si trovano nell'opera di Giovanni Battista Cima (*Cristo tra i dottori* del Museum Palace ad Wilanów di Varsavia<sup>53</sup>), Lorenzo Lotto (*Commiato di Cristo dalla madre* della

---

et l'occhio»

50 Così Leonardo da Vinci riprende e perfeziona i concetti di Alberti: «prospettiva non è altro che vedere uno sito dietro uno vetro piano e ben trasparente sulla superficie del quale siano segniate tutte le cose che sono da esso vetro indietro: le quali si possono condurre per piramidi al punto dell'occhio e esse piramidi si tagliano su detto vetro» (Jean Paul Richter -a cura di- *The Literay Works of Leonardo da Vinci*, 1883, vol. I, p. 53). Più recentemente, Jean-Paul Sartre, nel suo commento su un dipinto di Tintoretto, definisce la superficie di passaggio dalla realtà simulata del quadro a quella concreta del suo osservatore un «vitre-frontière» (*Saint Geroge et le dragon*, in *Situtations*, IX, 1972, p. 203)

51 Secondo Sybille Ebert-Shifferer «non tutti i pittori del Quattrocento potevano avere la formazione e la profondità di Alberti, ma se avessero seguito le sue istruzioni pratiche, stendendo il “velo” nella loro bottega, avrebbero potuto sperimentare nella quotidianità l'eventualità che vi si posasse sopra una mosca o che vi venisse momentaneamente attaccato un cartellino. Questa spiegazione, assai pragmatica, dei due primi motivi *trompe l'oeil*, la mosca e il cartellino, potrebbe corroborare la tesi che nega all'immagine rinascimentale qualsiasi statuto ontologico al di là della sua funzione di rappresentazione» (*Finestra e Velo. Pittura come illusione* in Annamaria Giusti -a cura di- *Inganni ad arte, Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, 2009, p. 35). Ebert-Shifferer illustra questo passaggio del suo scritto con un rimando alla *Natura morta con pernice* di Jacopo De Barbari oggi all'Alte Pinakothek di Monaco (firma: «Jac. de barbari .P./ 1504»), la quale rientrerebbe quindi tra quei dipinti esplicitamente di superficie sui quali è attaccato un cartellino.

52 L. B. Alberti, *De pictura* [1435], ed. 1547, p. 15r.

53 Firma: «Joannes baptiste coneglanesis/ opus». Si tratta di una firma in strisciolina arricciata, come si è detto tipica per questo pittore (cfr. *supra*, § III. 1.3.5.). Più che spuntare dal bordo, in questo caso, essa vi sembra delicatamente appoggiata.

Gemäldegalerie berlinese) o Francesco Morone (*Madonna col Bambino tra vari santi* dell'Accademia Carrara). Il cartellino sembra qui inserito in una qualche intercapedine della cornice del quadro, oltre la quale i personaggi stanno ad una distanza rivelata, e che lo spettatore percepisce, grazie a questa presenza che invece si trova in primo piano e, dettaglio non da poco, riprodotta in scala 1 a 1. Soprattutto nel dipinto di Lotto l'effetto è straniante: la percepibile frontalità della lettera e dell'arancio che l'accompagna esigono un *punto di vista* basso in contraddizione con quello della prospettiva del soggetto che invece è più alto.

## IV. 2. La firma in *punto di centro*.

### 2.1. *La firma nel centro del bersaglio visivo.*

Nei capitoli precedenti si è già avuto occasione di rimarcare il fatto che l'ospitalità accordata alla firma, intesa come ideale entità fisica all'interno dello spazio artificiale del soggetto rappresentato, non è sostanzialmente mai fine a se stessa, ma di volta in volta assume dei ruoli significanti di carattere iconografico, iconologico e, non per ultimi, compositivi e strutturali. A questo proposito c'è da aggiungere che alcune opere realizzate tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento formano un piccolo, ma significativo insieme dove le modalità di comprensione della firma all'interno dell'opera, dimostrano ancora una volta (e a loro modo) il carattere ponderato di questo tipo di allestimento: in questa specifica produzione infatti, il nome del pittore non occupa un posto casuale della composizione, ma viene altresì sapientemente posto nel *punto di centro* dell'*intersezione* dei raggi visivi<sup>1</sup>.

In prospettiva, il *punto di centro* si trova sulla (e divide in due semirette la) *linea d'orizzonte* dell'opera, la quale è già una proiezione prospettica, e quindi materializzata, del reale, quanto irraggiungibile, orizzonte. Verso il *punto di centro* convergono i *raggi mezzani*, i quali regolano e definiscono la posizione di oggetti mobili e immobili nella composizione. Verso quello stesso *punto* converge soprattutto il *principale dei raggi*, ovvero quello *centrico*<sup>2</sup>, il quale collega in un ipotetico segmento il *punto di vista* dell'osservatore che si trova nello spazio reale, con quello di *centro* che invece si trova nello spazio artificiale<sup>3</sup>. Soprattutto nel Quattrocento, la coincidenza in altezza dei punti *centrico* (dell'opera) e di *vista* (del fruitore), era giudicata particolarmente importante per il funzionamento dell'azione (anzi dell'*animazione*) della stessa, perché solo in quel modo, la continuità tra spazio reale e spazio immaginario avrebbe trovato una perfetta armonia e dato origine ad una fusione di luogo e di tempo tra i due universi<sup>4</sup>.

Detto ciò, appare evidente che la collocazione della firma nel *punto di centro* visivo della

---

1 Lo studio di questi casi di convergenza prospettica nella firma dell'artista è stato già da me affrontato in *La firma di centro* (in S. Marinelli -a cura di-, *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, I, 2012, pp. 55-79) e *Quindici casi di convergenza prospettica* (in S. Marinelli -a cura di-, *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, II, 2014, pp. 55-71).

2 Così ne parla Alberti: «questo raggio centrico, verissimo è, ch'egli è il molto più gagliardo, et più vivo di gran lunga di tutti gli altri [...] quasi con una certa congressione unita circondato dagli altri raggi è riscaldato; di maniera, che materialmente si può chiamarlo capitano, et principe dei raggi» (*La pittura...cit.*, [1435] 1547, pp. 8v, 9r).

3 Si è detto "ipotetico segmento", perché di fatto, a differenza del *punto di vista* che è ben stabilito dall'occhio dell'osservante, quello di *centro*, trovandosi all'orizzonte non esiste, se non all'infinito.

4 Così Alberti: «il fondamento honesto di questo punto centrico è, che non sia più altro de la linea [*dove*] che sta a giacere [*ovvero la linea d'orizzonte*], quanto è la lunghezza [*ovvero l'altezza*] di quello huomo, che s'ha a dipingere. Percioche a questo modo er quei, che guardano, et le cose dipinte pare che siano in un piano equale» (*ivi*, p. 15r). Quest'opinione e la regola rigida che ne consegue ha più tardi trovato una rettifica in Leonardo da Vinci secondo cui «quella figura che [*sie*] dipinta che era veduta da alto in basso, parrà sempre veduta da alto in basso, ancora che l'occhio di chi la vede sia più basso d'essa pittura» (*Codice Atlantico*, f. III, v-b, Milano, Biblioteca Ambrosiana).

composizione, quantunque esso in questi casi mai coincida con il centro effettivo della superficie dipinta<sup>5</sup>, accresceva di molto il prestigio e la cosciente autopromozione che già la sola presenza del nome dell'artista nell'opera sostiene<sup>6</sup>. Inoltre, va rimarcato il fatto che, la firma che si trovi in quel *punto*, difficilmente avrebbe potuto essere lì collocata nella fase ultima dell'azione creativa; anzi, essa può a ben ragione essere inclusa nell'*inventione* che sta a capo della composizione<sup>7</sup>.

Come in antichità, anche nel Rinascimento trovò alimento il dibattito se i *raggi visivi* che univano gli oggetti osservati all'occhio che li osserva erano originati dai primi o dal secondo<sup>8</sup>. Una volta che questi *raggi* divennero parte della teoria della prospettiva, il ragionamento divenne ancor più spinoso, perché quelli stessi *raggi* andavano a definire, a determinare, e infine a condizionare, l'aspetto di tutto quanto si svolgeva all'interno dell'opera creata<sup>9</sup>. Quando nel *punto di centro* veniva collocata la firma dell'artista ci poteva quindi essere insita la proposta di una marcia di senso e significato doppia, opposta, ma tutto sommato concettualmente unidirezionata, la quale parallelamente affermava che le immagini del dipinto erano state fatte dall'artista nominato nella firma (senso centripeto) e che l'artista nominato nella firma aveva dipinto quelle immagini (senso centrifugo).

Nei prossimi paragrafi verranno quindi discusse queste opere dove nel *punto di centro* si incontra la firma dell'artista. Come si vedrà, si tratta di dipinti (e di una scultura) direttamente eseguiti da degli artisti che entrarono in contatto diretto o indiretto con l'ambiente o i luoghi di lavoro della famiglia Bellini e di Giovanni in particolare.

- 5 La divergenza tra centro effettivo e centro strutturale e geometrico origina due poli di attenzione e d'importanza paralleli dove (qualora il secondo sia occupato dalla firma) il pittore e la sua opera ricevono un'evidenza al pari dei soggetti più importanti che invece di norma prendono posto nel primo (sulla mancata coincidenza dei centri effettivo e visivo nella storia dell'arte ha ragionato -ma senza occuparsi di firme- Rudolf Arnheim in *The Power of the Center*, 1982).
- 6 Dove, nella complessità del dipinto, l'elemento centrato dal *raggio centrico* sia palesemente di secondaria importanza rispetto al contesto nel quale si trova (come può essere la firma del pittore rispetto ad una Madonna col Bambino), la sua collocazione nel *punto di centro* rappresenta una sorta di riscatto dell'elemento centrato, dove attraverso questo mezzo gli viene riconosciuto quel valore che senza un adeguato risalto non sarebbe sufficientemente evidente. Un caso particolare è quello dell'*Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti (Pinacoteca di Siena) dove centro strutturale e centro prospettico coincidono, ma la figura centrata non è né Maria, né l'Arcangelo Gabriele, ma una colonna, simbolo del futuro Cristo incarnato, il quale di fatto è il silenzioso protagonista della scena. A sostegno dell'importanza del centro strutturale in un'opera, sempre Alberti afferma che «non si può negare, che la quantità [ovvero l'importanza di una parte del quadro], mai non pare maggiore, se non quando il raggio centrico si ferma in essa» (*La pittura...*, cit., 1547, p. 8v).
- 7 Ancora il *De pictura* di Alberti istruisce il pittore ad individuare il quadrangolo del dipinto e poi per prima cosa definire il suo *punto di centro* che così diventa anche punto di partenza della composizione (*ivi*, p. 15r). Il primo libro del trattato finisce poi con il ribadire questo concetto, e lo fa servendosi di una metafora che ha il sapore di una perla di filosofia zen: «indarno si contende l'arco [ovvero ci si accinge alla costruzione dell'opera], se prima tu non avrai deliberato dove drizzare la saetta [ovvero la visione]» (*ivi*, p. 17v).
- 8 Così Alberti: «Pero fu grandissima disputa appresso gli antichi, se i raggi istessi escono da la superficie, o pur da l'occhio, La quale disputa veramente difficile, et fuor di proposito voglio, che noi la passiamo» (*ivi*, p. 6v). Nel suo *De prospectiva pingendi* [1480 c.] Piero della Francesca adotta entrambe le idee (evidentemente non dando alla questione grande peso): inizialmente infatti dice che «partendose linee da l'estremità de la cosa per piccola che sia et terminando nell'occhio»[I], ma poi «il quale occhio dico essere tondo [...] et da quello se partono i raggi» (ed. cons. a cura di G. Nicco- Fasola, 2005, pp. 66, 98).
- 9 Alberti infatti rinuncia a prendere esplicitamente partito per l'una o per l'altra opinione (cfr. n. precedente).

L'individuazione di questi casi di coscienza prospettica 'veneziana' è senza dubbio importante e favorisce quanto nel 1815 sosterrà Francesco Aglietti in un discorso fatto presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, ovvero «a ben dimostrare [...] qual fosse a que' tempi la concorrenza de' giovani iniziati nella pittura a codeste scuole [*di prospettiva*]; e quanto ingiustamente sien stati i nostri pittori tacciati da qualche invidioso scrittore, quasi meccanici ed operatori di mera pratica»<sup>10</sup>. Queste opere vanno onorevolmente a costituire degli inediti tasselli di quella riconosciuta "tradizione prospettica" che si sviluppa nel XV secolo ed avrà echi in quello successivo, la quale amò legare il *punto del centro* ad un personaggio, un particolare, un'azione ritenuti particolarmente significanti e spesso vero e proprio motore della macchina compositiva, iconografica e iconologica di un soggetto<sup>11</sup>.

## 2.2. *La firma del Cristo in croce di Jacopo Bellini.*

Il già citato *Cristo in Croce* di Jacopo Bellini del Museo di Castelvecchio di Verona<sup>12</sup>, potrebbe forse rappresentare il caso più antico di firma posta come *punto di centro* di una struttura prospettica lineare di base. Ipotetica perché in quest'opera le uniche linee direzionali che permettono di ricostruire dei *raggi visivi* sono fornite da pochi e brevi rettilinei.

La datazione del *Crocefisso* è stata oggetto di una discussione non ancora sanata: per i più la tela sarebbe stata dipinta in un anno compreso tra i tardi anni '30 e i primi anni '40 del XV secolo<sup>13</sup>, mentre secondo altri sarebbe da posticipare negli anni '50<sup>14</sup>. Entrambe le idee però concordano che

---

10 Francesco Aglietti, *Elogio storico di Jacopo e Giovanni Bellini*, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, 1815, p. 34.

11 Sergio Marinelli fa notare come, in Tintoretto, il *punto centrico* sia spesso focalizzato «in un gesto, la catarsi dell'evento tragico, la rivelazione del 'deus ex machina' [...] tutte le fittissime suddivisioni lineari dei soffitti, delle pareti, della base, convergono sull'unico punto determinante dello spazio e del tempo dell'azione». E ricorda che «quando presso altri artisti la costruzione prospettica era stata investita di palesi e coscienti significati, questo era avvenuto legando il fuoco dell'immagine a un volto, facilmente ad un occhio, quello della figura più centrale ed importante, come nella *Sacra Conversazione* di Piero della Francesca nella Pinacoteca di Brera, a significare l'equivalenza simmetrica tra realtà e dipinto nel tramite del rispecchiamento reciproco di osservatori e personaggi, garantito delle medesime leggi» (Sergio Marinelli, *La costruzione dello spazio nelle opere di Jacopo Tintoretto*, in Marisa Dalai Emiliani - a cura di - *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, 1980, p. 326). Cfr. anche Sergio Marinelli, *La prospettiva significante* in *Aldebaran I, cit.*, 2012.

12 Cfr. *supra*, § III. 3.4.1.

13 C. Eisler, *The Genius... cit.*, 1989, p. 38. Prima delle considerazioni di Eisler, era stato dato come «molto probabile» la veridicità di una tradizione secondo la quale il quadro, «per ordine del vescovo [Giulio Memmo] fosse dipinto da Jacopo mentre lavorava a fresco la crocifissione» (cfr. Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana, parte II., Il divenire*, 1915, p. 173). A questo affresco Bellini stava lavorando nel 1436, nella parete sinistra della Cappella di San Niccolò del Duomo di Verona; la cappella venne poi distrutta nel 1759 «per dar luogo ad un bel muro bianco e ad una sciocca architettura»: sono queste le dispregiative parole del pittore veronese Gian Bettino Cignaroli, scritte a margine di un esemplare delle *Vite degli artefici veronesi* di Bartolomeo Dal Pozzo (notizia riportata da Gaetano Milanese in una nota alla vita di *Iacopo, Giovanni e Gentile Bellini...*, *cit.* [1568], in *Le Vite...*, *cit.*, 1878, vol. III, p. 151).

14 Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico internazionale e gli esordi del Rinascimento*, 1956, pp. 207, 208.

sul fatto che l'opera dimostri un'adesione alla nuovi modelli di figurazione che allora nascevano, venivano elaborati, provati e teorizzati in Toscana e che da questa regione vennero poi importati a Venezia<sup>15</sup>.



Jacopo Bellini, *Cristo in croce -schema prospettico-*.



*Cristo..., -schema prospettico-, part.*

Il *Cristo in Croce* di Bellini, non ha purtroppo alle spalle una volta a botte a cassettoni che permetta di individuare la prospettiva, come succede in quello affrescato da Masaccio a Santa Maria Novella; la sua prospettiva è ricavabile unicamente dallo spessore del *patibulum* della croce e dai gambi dei chiodi che trafiggono le mani del Cristo, nonché individuando un possibile scorcio (e non un dosso) nella forma del terreno sottostante. Tutti questi elementi sono però concordi tra di loro e in maniera

<sup>15</sup> Così ad esempio Pallucchini: «fin dal suo soggiorno fiorentino nel 1423 Jacopo Bellini aveva potuto guardare le prime opere di Masolino, più tardi mostra di accorgersi delle voci nuove, quale il messaggio recato a Venezia nel 1443 da Andrea del Castagno» (*ib.*). Una delle uniche prove documentarie a favore della presenza di Jacopo a Firenze potrebbe essere una denuncia a carico del pittore segnalata da Gaetano Milanesi nelle note alla vita di *Jacopo, Giovanni e Gentile Bellini...cit.* di Giorgio Vasari, 1878, vol. III, pp. 149, 150.



coerente sembrano condurre alla striscia bianca con la firma del pittore.

La posizione del *punto di centro* della scarna struttura prospettica del dipinto, pone il fedele nella medesima condizione di devozione se questi è anche fruitore-fedele (ovviamente del Cristo ma, in un senso più strettamente pratico, delle regole prospettiche che vogliono che il suo *punto di vista* sia frontale al *punto di centro*). A tale osservatore verrebbe quindi data la possibilità di essere informato sull'autore del dipinto che sta ammirando e contemporaneamente di porsi rispettosamente al cospetto del Crocifisso, onorando il suo doppio valore di *opus pictum* e di Cristo<sup>16</sup>.

### 2.3. Firme in punto di centro nelle pale di Santa Caterina e di San Giobbe.

Dopo il *Cristo in croce* di Jacopo Bellini, sembrano rappresentare una nuova tappa nell'applicazione della firma nel *punto di centro* dello schema prospettico, le pale di *Santa Catenina* e di *San Giobbe* (oggi conservata presso le Gallerie dell'Accademia), le quali furono eseguite da Giovanni Bellini intorno agli anni '70 del Quattrocento.

Come è già stato ricordato<sup>17</sup>, la prima di queste opere perì in un incendio nel 1867, e per avere un'idea di come fosse, oggi bisogna accontentarsi di una serie di riproduzioni realizzate poco prima di questa fatidica data. Esse sono uno schizzo di Giovanni Battista Cavalcaselle<sup>18</sup>, (la foto di) un anonimo acquerello<sup>19</sup>, e la stampa pubblicata nella *Pinacoteca veneta* da Zanotto<sup>20</sup>. Ora, il tentativo di evocare, attraverso queste riproduzioni, uno schema geometrico di base contenuto nel dipinto originale, è alquanto opinabile, è ovvio; nonostante ciò, va osservato che acquerello e stampa (rispetto allo schizzo, più solidi dal punto di vista rappresentativo) risultano concordi nel raccontare che i *raggi visivi* del dipinto non fossero riuniti in un *punto*, ma in una linea verticale; ne risulta che la *Pala* sembrerebbe seguire una via di composizione prospettica usata una o due generazioni precedenti a Bellini e destinata a soccombere rispetto a quella puntocentrica. In questa “lisca di pesce” alcuni *raggi visivi* potrebbero benissimo convergere verso il cartellino con la firma del pittore, alla quale quindi viene riservata importanza, ma non ancora in veste esclusiva.

Nella successiva *Pala di San Giobbe* la struttura prospettica risulta perfezionata ed anzi, come è stato notato, vi vengono portate «a compimento le intuizioni spaziali già preannunciate con la Pala di San Zanipolo»<sup>21</sup>. Stavolta i *raggi visivi* della struttura geometrica di base sono concordi nella loro

16 Già Colin Eisler aveva sottolineato che questa firma segnala non solo l'autografia dell'opera, ma anche «the artist's votive presence» (*The Genius...*, cit., 1989, p. 38). Va segnalato il fatto che, un'opera dal sapore belliniano quale *I tre crocifissi* di Vincenzo Foppa, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, conta su di una prospettiva il cui *punto di centro* nella Croce di Cristo è analogo (benché privo di firma) a quello della tela di Castelvechio.

17 Cfr. *supra*, § I. 5.5.; 5.6.

18 *Ivi*, 5.6.

19 *Ib.*

20 *Ivi*, 5.5.

21 Terisio Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, 1969, p. 97, cat. 100.

direzione verso un solo punto<sup>22</sup>, situato nel basso, proprio nel luogo nel quale si trova la firma in cartellino del pittore «IOANNES/ BELLINVS»<sup>23</sup>. Il tutto è quindi ingabbiato in uno spazio che, come è stato già messo in evidenza, «scorcia in profondità in funzione di un osservatore che deve guardare, come prima cosa, in un messaggio diabolicamente subliminare, la firma dell'artista»<sup>24</sup>. Con il perfezionamento della tecnica che il passaggio dall'una all'altra di queste pale rappresentano, Giovanni Bellini divenne quindi ben presto uno di quei “famosi e supremi nell'arte della prospettiva” citati dalla trattatistica colta dell'epoca<sup>25</sup>. D'altro canto gli aveva avuto in questa formazione maestri di prim'ordine: anzitutto il padre Jacopo; poi il cognato Mantegna<sup>26</sup>; e infine, non meno importante, quel Girolamo Malatino che, nella Venezia di fine Quattrocento e inizio

22 Più o meno, in realtà: nonostante la direzione sia quella dichiarata, ho riscontrato delle leggere discordanze nei vari *raggi* che forse sono comunque dovute alle odierne condizioni della tavola.

23 Dei dubbi circa la perfetta coincidenza del *punto di centro* con la firma dell'artista piuttosto che con il bordo inferiore della tavola erano già da me stati espressi in passato (cfr. M. Tagliapietra, *La firma...*, cit., 2012, pp. 67, 68). La vicinanza tra un *punto di centro* nella firma e un *punto di centro* nel bordo inferiore della tavola danno origine a dei *raggi visivi* che sarebbero maggiormente distinguibili se si trovassero nei tratti più vicini al punto di riunione (o molto distante da esso). Gli elementi utili per l'individuazione dei *raggi visivi* originari e della loro corretta inclinazione si trovano invece (e per lo più) lungo quei punti in cui alcuni *raggi*, che conducono indistintamente verso l'uno o l'altro *punto di centro*, si sovrappongono per considerevoli tratti, e quindi questi *raggi*, se servono ad una soluzione, contemporaneamente risultano plausibili anche nei confronti dell'altra.

24 S. Marinelli, *La prospettiva...*, cit., 2012, pp. 23, 24. Dati i noti punti di contatto, e di ‘storica’ incertezza di debito o favore, tra la *Pala di San Giobbe* con quella di *San Cassiano* di Antonello da Messina, non escluderei che il posizionamento della firma del pittore nell'esatto *punto di centro* della prospettiva sia stato un motivo presente in Antonello e che, in qualche punto della fascia inferiore oggi perduta della *Pala di San Cassiano*, vi fosse un tipico cartellino a ricoprire il ruolo di *punto di centro* della prospettiva. Questa ipotesi può essere (debolmente) supportata dal fatto che proprio alla base del trono della Vergine, e appena sotto il taglio del frammento, convergono i *raggi visivi* ricavabili dal trono stesso. Inoltre, nella *Madonna con il Bambino* che Antonio De Saliba ha tratto dalla *Pala dello zio* (cfr. *supra*, § II. 1.11., n. 253), la firma del pittore in cartellino compare esattamente in quella posizione; c'è comunque da dire che, in questo dipinto i *raggi visivi* della prospettiva non sono analoghi a quelli della *Pala di San Cassiano* e che il suo *punto di centro* si trova nella metà superiore del quadro.

25 Il suo nome viene elencato insieme a quello di altri pittori quali Mantegna e Marco Palmezzano da Luca Pacioli nell'epistola introduttiva alla *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* del 1494.

26 Questi studiò la prospettiva albertiana nella bottega di Francesco Squarcione. Gaetano Milanese nel suo commento alla vita di Andrea Mantegna scritta da Giorgio Vasari, spiega che le nozioni di prospettiva saranno state parte integrante delle lezioni che si tenevano all'interno della bottega di Francesco Squarcione (cfr. *Le opere...*, cit., 1878, vol. III, pp. 448, 449). Per D. R. E. Wright, Francesco Squarcione conosceva bene il *De pictura*: «Mantegna, suo allievo, è noto per essere uno dei pittori maggiormente albertiani del Quattrocento. I contenuti del contratto di apprendista, datato 20 ottobre 1467, corrispondono a temi pedagogici trattati nelle sezioni 19-20, 33, 34, 35 e 36 del *De pictura*. Anche il suo modo di insegnare, a partire da calchi in gesso di sculture antiche, riflette le indicazioni di Alberti» (D. R. Edward Wright, *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, 2010, tr. di Silvia Catitti, p. 238). A quanto pare, lo stesso Mantegna fu autore di «alcuni disegni di prospettiva [...] con suoi avvertimenti in iscritto»; il ricordo appartiene a Giovanni Paolo Lomazzo che ne parla nell'*Idea del tempio della pittura: nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo Trattato nell'arte della pittura* ([1590], ed. cons. a cura di Robert Klein, 1974, pp. 136, 137). I disegni vennero visti da Giovanni Paolo Lomazzo «appresso Andrea Gallarato, grande amatore di quest'arte» (*ib.*). Lomazzo insiste affermando che Mantegna «è stato il primo che in tale arte [della prospettiva] ci abbia aperto gli occhi, perché ha compreso che l'arte della pittura senza questa è nulla» (*ivi*, p. 47). Quest'ultimo passo è contenuto all'interno del capitolo V del trattato, dove si parla «Degli scrittori dell'arte antichi e moderni» (*ivi*, pp. 43-53). È molto probabile che questi fogli, oggi perduti, facessero parte (o costituissero per intero) l'opera scritta che lo stesso Lomazzo associa a Mantegna nel capitolo dedicato alla prospettiva nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* (1585) dove appunto si dice che, se già pochi sono gli artisti che hanno veramente inteso e speculato sui modi e le componenti di questa disciplina, risultano ancora meno quelli che si sono assunti l'incarico d'insegnarle o di scriverne «salvo Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna, Leonardo, & Bernardo Zenale, delle cui opere scritte di man loro oscuramente, però io ne hò assai veduto» (*ivi*, p. 264).

Cinquecento, risulta essere stato una sorta di autorità a cui ci si appellava per le questioni che concernevano lo scorcio in pittura e anche in scultura<sup>27</sup>.

#### 2.4. *La firma del Trittico dei Frari tra misticismo e prestigio.*

Nell'opera di Giovanni Bellini, il motivo della firma in *punto di centro* trova finalmente puntuale compimento nel già citato *Trittico dei Frari* del 1488<sup>28</sup>. Le tre distinte tavole che formano l'opera sono accomunate da un unico disegno spaziale secondo un'elaborazione d'insieme che in precedenza aveva trovato un primo tentativo nella lontana *Natività* di Pietro Lorenzetti del 1342 e un più preciso risultato nella più vicina (anche temporalmente) *Pala di San Zeno* di Mantegna.



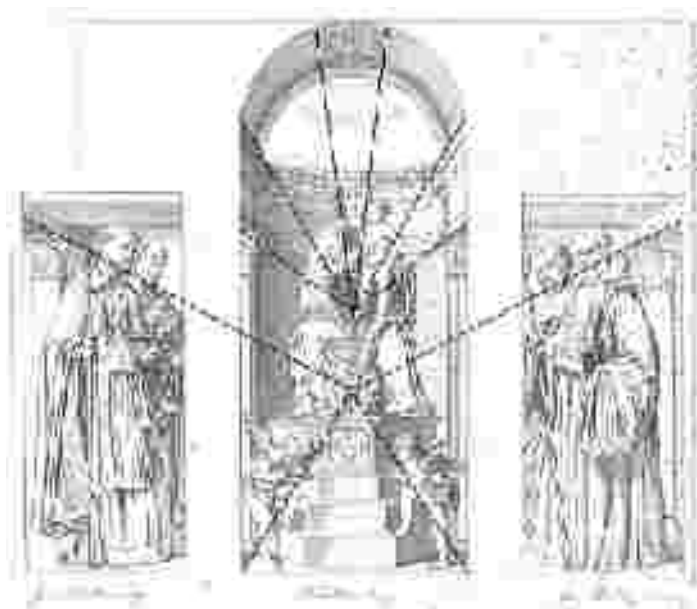
Giovanni Bellini, *Trittico dei Frari* -schema prospettico-.

Nel *Trittico*, il *punto di centro* è unico ed è collocato nella mandorla della base del trono della

<sup>27</sup> Il nome di Girolamo Malatino compare anch'esso tra i "supremi" dell'arte della prospettiva veneziani citati da Pacioli. Che Giovanni Bellini (insieme a Carpaccio) avesse studiato la prospettiva presso Malatini lo afferma Daniele Barbaro in una nota manoscritta del suo *La pratica...*, cit., 1569 (la nota è stata trascritta da Jacopo Morelli ne *I codici manoscritti volgari della libreria naniiana riferiti da Don Jacopo Morelli*, 1776, pp. 12, 13). Per delle recenti osservazioni su quest'apprendistato cfr. Margaret Daly Davis, *Carpaccio and the Perspective of Regular Bodies*, in M. D. Emiliani (a cura di) *La prospettiva...*, cit., 1980, pp. 183-200.

<sup>28</sup> Cfr. *supra*, § I. 5.5.; § II. 1.4. ; 2.5.; § III. 3.7.

Vergine, dove si trova anche la firma del pittore. Lo spettatore (almeno quello ideale<sup>29</sup>) è quindi posto direttamente in contatto con questo nome perché ad esso punta il *raggio di centro*. Mediante questa costruzione, la centralità effettiva della Madonna col Bambino nel *Trittico* viene quindi affiancata da un'altra centralità messa in scena dal pittore, dove protagonisti diventano il suo nome e la sua azione.



G. Rebellato/ G. Buttazon, Copia dal Trittico dei Frari.



Sagrestia dei Frari -ricostruzione prospettica dell'ambiente-

Se in quel *centro* non ci fosse la firma del pittore, ma solo la simbolica forma della mandorla, la prospettiva dell'opera ad ogni modo non smetterebbe di essere significativa: svariati dipinti del Quattrocento che hanno per tema l'*Annunciazione* a Maria (e quindi l'episodio che sta alla base dell'*Immacolata Concezione*) hanno dirottato il *punto di centro* verso un elemento dalla forte carica simbolica come una colonna, una finestra, una porta, oppure uno spazio infinito<sup>30</sup>. La coincidenza con uno spazio infinito venne particolarmente insistita in questo tema, perché rimanda all'analoga possibilità della pittura di poter dar corpo all'etereo orizzonte mediante la sua proiezione in una *linea d'orizzonte* misurabile, così come l'etereo Dio trova una sua proiezione misurabile in Gesù attraverso la Vergine Maria<sup>31</sup>. Ecco che quindi ritorna il già sottolineato sdoppiamento del tema

29 Se il *Trittico* viene visto nella sua attuale posizione, il *punto di centro* della prospettiva risulta più elevato rispetto a quello dell'osservatore che visita la sagrestia dove tutt'oggi l'opera si trova. Rona Goffen aveva tentato di giustificare il divario tra *punto di vista* e *punto di centro* dicendo che tale scelta voleva suggerire l'inferiorità del comune devoto rispetto alle immagini sacre, e quindi incoraggiarne l'umiltà (*Piety and Patronage...*, cit., 1990, p. 32).

30 Per delle considerazioni a proposito delle simbologie relative a queste coincidenze cfr. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne* [1999], tr. it. 2009. Per la simbologia della mandorla cfr. *supra*, § II. 1.4., n. 110.

31 Nel suo *Die Perspektive als "Symbolische Form"* [1927], Panofsky afferma che questa tecnica «sembra ridurre il divino a un mero contenuto della coscienza umana, ma insieme amplia la conoscenza umana sino a renderla capace di accogliere e contenere in sé il divino» (ed. cons. 2007, tr. di E. Filippini, p. 54).

portante di quest'opera<sup>32</sup>, il quale da un lato insiste esplicitamente sulla miracolosa *incarnazione* del Cristo, e dall'altra, in maniera molto più sottile, sull'altrettanto miracoloso *incarnato* creato dal pittore.

La non adeguatamente rimarcata importanza della prospettiva di quest'opera si può dire abbia le proprie origini nella *Pinacoteca Veneta* di Francesco Zanotto, dove, nell'incisione che la riproduce, non solo i *raggi visivi* non conducono al veritiero *punto del centro* con la firma del pittore, ma risulta scoordinata anche la concordanza artificiale delle tre sezioni<sup>33</sup>.

Infine, a completamento della trattazione su quest'opera e sulla sua prospettiva non può essere preso sottogamba il fatto che, di poco precedente *Annunciazione* dipinta da Jacopo Da Montagnana nella parete dell'arco trionfale che immette nella campata con l'altare, presenta un singolare *punto di centro* basso e fuori dal dipinto stesso, il quale si accorda quello *di vista* medio di una persona nell'ambiente e, idealmente, e forzando solo un po' la mano, con quello dello stesso *Trittico*.

## 2.5. La firma in *punto di centro* di scuola belliniana.

Una serie di artisti vissuti tra Quattro e Cinquecento e che furono in contatto diretto o indiretto con l'ambiente di Giovanni Bellini, colsero anch'essi la possibilità del dirottamento del *raggio centrico* della prospettiva verso la propria firma.

La prima opera in ordine cronologico appartenente a questo significativo insieme è la cosiddetta *Pala del Fiore* dipinta da Girolamo da Treviso nel 1487<sup>34</sup>. Il dipinto, pala d'altare nel Duomo di Treviso, illustra una sacra conversazione con due angeli musicanti, i santi Rocco e Sebastiano, la Madonna col Bambino (ed un piccolo garofano, da cui il nome della Pala); i *raggi visivi*, ricavabili dal pavimento a scacchi e dalle aste degli archi della volta, si riuniscono in un *punto di centro* poco sotto il quale si trova il cartellino con la firma «HIERONUMVS/ TARVISIO PINXIT/ MCCCCLXXXVII». È vero, la coincidenza con la firma stavolta non è perfetta, ma a conti fatti il discorso cambia poco perché in ogni caso dall'artista è messo in atto un dirottamento della visione artificiale verso tutta una zona che comunque la comprende. Stesso discorso vale allora anche per altri dipinti<sup>35</sup>, come ad esempio per la già più volte citata *Pala di Santa Veneranda* di Lazzaro

---

32 Cfr. *supra*, § II. 1.4.

33 F. Zanotto, *Pinacoteca...*, *cit.*, 1867, II, n. 96. Del 1890 è una cromolitografia del dipinto fatta da M. M. Lemercier (oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma), dove invece la prospettiva e la convergenza nella firma sono rispettate.

34 Incerta rimane l'identità di questo pittore, nonostante per lo più egli venga identificato con Girolamo Pennacchi, fratello del più noto belliniano Pier Maria (così ad esempio in J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, *A History...*, *cit.*, vol. II, 1871, pp. 230-235).

35 Ad esempio nel *San Marco in trono* di Pellegrino da San Daniele nel Duomo di Udine, la cui firma in formula (già stata citata in precedenza -cfr. *supra*, II. 1.7.-) si trova su di un cartellino attaccato poco sopra il punto di centro della prospettiva del quadro.

Bastiani<sup>36</sup>, dove il punto di raccolta delle linee dello spazio artificiale si trova poco più sotto la finta epigrafe<sup>37</sup>.



Girolamo da Treviso, *Pala del Fiore* -schema prospettico-.



Lazzaro Bastiani, *Pala di S.ta Veneranda* -schema prospettico-.

La *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Sebastiano, Giovanni Battista, Maddalena e Rocco e i membri della confraternita della Scuola di San Giovanni Evangelista di Oderzo* dipinta da Giovanni Battista Cima da Conegliano nell'ultimo decennio del secolo XV per il Duomo della città (ed oggi a Brera), presenta una firma in *punto di centro* più puntuale. Nel cartellino, il nome del pittore è oggi quasi illeggibile, ma un ricordo ottocentesco documenta la formula che lo comprendeva in questo modo: «Joanes baptista c[...] pinxit 149[...]»<sup>38</sup>. Recentemente è stato

36 Cfr. *supra*, § I. 4.1.; § III. 1.1.; 4.2.

37 Mediante un semplice calcolo, quando nei dipinti è presente un pavimento a scacchiera come in questi casi, è possibile ricostruire il *punto di vista* (o di *distanza*) ideale che la prospettiva richiede allo spettatore di “indossare” con lo scopo di attivare l'illusione della profondità. Ora, da quello suggerito dalla *Pala di Santa Veneranda*, la firma rimane ben leggibile, perché essa è realizzata in bei caratteri di una certa misura. Per contro, le parole del libro tenuto in mano dalla Santa, pur se questo è mostrato come un invito a leggerle, risultano indecifrabili. Avvicinandosi alla tavola si scopre che ciò è impossibile anche da vicino, perché, quelle che da lontano potevano anche apparire come pagine scritte, da vicino si scopre che “non contengono lettera alcuna, ma sono tutte finte”. A questo proposito è interessante ricordare un'osservazione di Roger De Piles che, proprio parlando di pittura veneziana (del Cinquecento), disse che «la peinture n'est point faite pour être vue de près [...] il suffit que les Tableaux fassent leur effet du lieu d'où on les regarde, si n'est que les Connoisseurs, après les avoir vus d'une distance raisonnable, veuillent s'en approcher en suite pour en voir l'artifice: car il n'y a point de Tableau qui ne doive avoir son point de distance, d'où il doit être regardé: & il est certain qu'il perdra d'autant plus de sa beauté, que celui qui le voit fortira de ce point pour s'en approcher, ou pour s'en éloigner» (*Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, 1681, pp. 65-66).

38 A. Aliprandi, V. Botteon, *Ricerche intorno...*, cit., 1893, p. 105, cat. 2-2. Oggi la data non è decifrabile e neanche l'analisi riflettografica è riuscita a individuarla (cfr. G. C. Villa -a cura di-, in *Cima da Conegliano...*, cit., 2010, pp. 96-99, cat. 2).

suggerito che il punto di partenza per la composizione di questa tavola sia la perduta *Pala di Santa Caterina* di Bellini e che questa di Oderzo «è la prima pala d'altare riconosciuta a Cima e in essa abbiamo *in nuce* buona parte di quelle caratteristiche della sua arte futura»<sup>39</sup>. Le proporzioni alterate dei personaggi che partecipano a questa *Sacra Conversazione* sono evidenti: una preminenza sembra essere data a San Giovanni Battista e alla Maddalena, mentre San Sebastiano, San Rocco e la Madonna, contraddicono lo scorcio prospettico e appaiono in scala di poco inferiore (anche se la taglia ridotta della Vergine è compensata dalla sua centralità nella composizione e dal suo essere al vertice di un'ideale composizione piramidale); ancora più piccoli e bassi sono poi gli oranti membri della Confraternita di Oderzo. L'*orizzonte* della composizione, al cui *centro* è posta la firma del pittore e attraverso il quale è possibile calibrare il corrispondente *punto di vista* ideale dello spettatore dallo spazio reale, fa in modo che chi guardi e preghi verso la *Pala* da fuori sia ancora considerato ancora più piccolo, o comunque in una posizione più bassa, rispetto a tutti questi personaggi ai quali egli può rivolgere le proprie preghiere grazie al nome del pittore verso il quale è diretto il suo *raggio visivo centrico*.



G.B. Cima, Pala di Oderzo -schema prospettico-.



Pala di..., part.

Ancora a Treviso, anche la Pala con *Sant'Erasmus in trono tra i santi Giovanni Battista e Sebastiano*, oggi esposta su di un'alta parete nella Chiesa di San Leonardo, contiene (anzi, come ora si dirà, conteneva) una firma posta nel *punto di centro* della prospettiva. La tavola venne dipinta da

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 96.

un allievo dichiarato di Giovanni Bellini, Vincenzo dalle Destre (detto anche Vincenzo da Treviso<sup>40</sup>) nei primissimi anni del XVI secolo: è infatti datata 23 agosto 1503 la notizia della stima del suo valore in denaro, la quale vide coinvolti il rettore della chiesa di San Michele di Treviso e «magistrum laurentium de venetiis [ovvero *Lorenzo Lotto*] et magistrum Petrum Mariam a Penachis [ovvero *Pier Maria Pennacchi*]»<sup>41</sup>.



Vincenzo Dalle Destre, *Sant'Erasmus in trono tra i santi Giovanni e Sebastiano* -schema prospettico-



*Sant'Erasmus...*, part. 1 -schema prospettico-



*Sant'Erasmus...*, part. 2 -schema prospettico-

Il cartellino arricciato e attaccato sulla faccia frontale del trono di Sant'Erasmus oggi è muto, ma è indubbio che un tempo contenesse la firma del pittore; purtroppo, le lettere di questa non sono emerse neanche in seguito ad un recente restauro al quale la Pala è stata sottoposta<sup>42</sup>. Tale restauro si

40 Cfr. supra, § II. 1.10.

41 L'accordo raggiunto dopo due giorni stabiliva il compenso di quaranta ducati. Per la trascrizione e il commento di questi documenti cfr. Gerolamo Biscaro, *Lorenzo Lotto a Treviso*, in «L'arte», n.1, 1898, p. 152.

42 A cura di Gabriella Delfini, nel 2009/10; si attende una pubblicazione di notifica dei lavori.

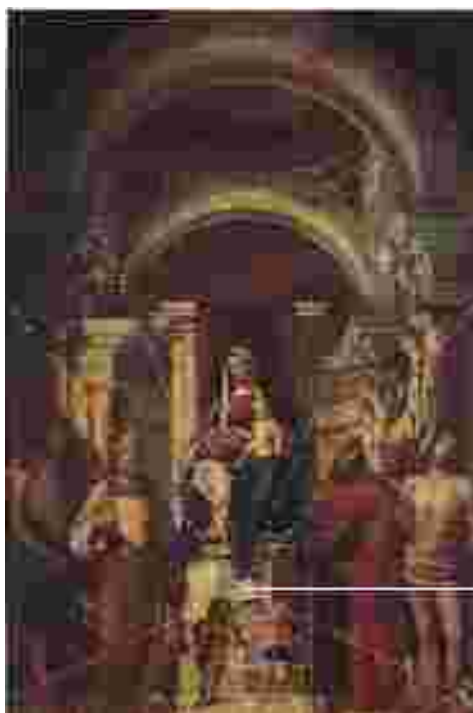


è comunque dimostrato fruttuoso nel rivelare ampie ridipinture (che sono state eliminate) nella disposizione delle gambe (e soprattutto dei piedi) dei santi Giovanni e Sebastiano e nel disegno del pavimento che, pur mantenendo invariato il motivo di base, ha visto il moltiplicarsi i moduli decorativi di cui è composto. La ricostruzione dei *raggi* prospettici di tale pavimento prima del restauro evidenzia la loro mancanza di coesione: infatti, pur se diretti tutti verso la parte bassa e centrale del quadro, i *raggi* della sua struttura non riescono a trovarvi un unico *punto* di raccordo, ma per contro essi (e soprattutto quelli delle parti più laterali) puntano ad almeno quattro centri diversi. La versione restaurata non ha smentito tale imprecisione, ma almeno l'ha attenuata: la sconnessione è oggi infatti meno importante perché ora i centri di raccordo sembrano essere due soltanto ed inoltre sono molto più prossimi tra loro rispetto al dipinto ritoccato. Sia nel primo che nel secondo stato del quadro, uno dei centri di convergenza dei *raggi visivi* con cui è strutturato il pavimento della Sacra Conversazione coincide con il cartellino che un tempo conteneva la firma del pittore. Pur con qualche elemento che, ancora una volta, punta in ulteriori e sfasati centri di raccordo, anche la maggior parte delle linee prospettiche della parte superiore del dipinto (ricavabili dai pulvini sfaccettati delle quattro colonne, dal trono di sant'Erasmo e dal soffitto a cassettoni) si riuniscono nello stesso cartellino. È addirittura rivolto verso di essa il *patibulum* scorciato della croce di San Giovanni Battista: è questo un dettaglio del quadro particolarmente originale e che tra l'altro sfata la prima impressione che si può avere di questa croce, ovvero di non avere i bracci perfettamente ortogonali a causa del modo rozzo (una semplice cordicella) con cui sono legati tra di loro.

La non del tutto precisa puntualità della prospettiva e quindi della struttura geometrica di base di quest'opera si ritrova anche in un altro (tipo di) sfasamento: ad un'attenta osservazione si nota infatti che tutta l'architettura della zona superiore del quadro e che comprende la parte alta delle colonne più prossime, la volta e il soffitto, è pendente verso destra di qualche grado rispetto al quadrangolo dell'opera e a tutti gli altri elementi orizzontali che tra di loro sono paralleli, ovvero il suolo, i gradini del trono e le varie cornici di pietra degli immobili. È ovviamente impensabile che la cosa sia stata premeditata e quindi bisogna ritenerla il frutto di una maldestra approssimazione da parte del pittore o di una deformazione della tavola. Questa sentenza porta quindi a riconsiderare e a giudicare (e in parte a giustificare) la prospettiva a centri multipli che è stata poc'anzi rilevata: com'è naturale che non fosse negli intenti di Vincenzo quello di fare un soffitto pendente, allo stesso non vi fu quello della creazione di una prospettiva poco precisa, e tanto meno multipla o lineacentrica. Il fatto che i vari *punti di centro* sono tra loro prossimi, e considerando che la maggior parte dei *raggi visivi* dell'opera ne prediligono comunque uno rispetto ad altri, rende evidente che l'intenzione di base dell'artista era quella di fare della propria firma il *centro* della visione simulata

della prospettiva.

Dei primi anni del Cinquecento sono due pale che recano nel loro *centro* la firma di Giovanni Bonconsiglio, detto Marescalco: sono la *Sacra Conversazione* del Duomo di Montagnana (firmata «IOANNES BONICONSILIJ P») e una *Madonna con il Bambino e quattro santi*, oggi alla Pinacoteca di Vicenza, la quale è invece firmata «\*JOANES ·BONI· CHONSILI/ \*PINSIT\*/ ·ICCCCCII·». Quest'ultima in particolare «è sempre stata considerata come evidente riprova dell'accostamento, da parte del pittore vicentino, ai grandi modelli aulici veneziani dell'ultimo Quattrocento [e in particolare alcuni storici] osservano una netta ripresa di modi belliniani»<sup>43</sup>. Nella tavola di Montagnana il *punto di centro* coincide in maniera precisa con la firma, mentre i *raggi visivi* del quadro vicentino, facilmente sovrapponibili alle aste di ferro che uniscono gli archi della volta, nonché ben individuabili negli intarsi del pavimento (tra i quali tra l'altro si intravedono ancora le tracce del disegno preparatorio), arrivano a colpire, più che il centro del *cartellino*, la cera lacca rossa che lo sorregge, quasi trattandolo come il centro di un bersaglio.



Marescalco, Pala di Montagnana.-schema prospettico-



Marescalco, Pala della Pinacoteca di Vicenza -schema prospettico-

Anche la *Pala di San Giuliano*, dipinta sempre nei primi anni del XVI secolo per l'omonima chiesa veneziana sita nei pressi di piazza San Marco, e tutt'oggi visibile nel primo altare a sinistra, ha un cartellino nel *punto di centro* della sua prospettiva: vi si intravedono le lettere «B. [B.]», acronimo

<sup>43</sup> Franco Barbieri (a cura di), *Il Museo Civico di Vicenza, dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*, 1962, pp. 100-102, cat. A.38.

del pittore Boccaccio Boccaccino<sup>44</sup>.



Boccaccio Boccaccino, Pala di S. Giuliano  
-schema prospettico-



Marco Palmezzano, Pala del Carmine di Cesena  
- schema prospettico-

Infine, l'opera cronologicamente più tarda ad avere la firma del pittore nel *punto di centro* è infine una Pala con la *Madonna in trono, santi e angelo musicante*, già nella chiesa del Carmine di Cesena (e oggi a Roma, Pinacoteca Vaticana), dipinta da Marco Palmezzano e da lui firmata «Marchus Palmezanus/ pictor forolivensis/ fatiebat MCCCCXXXVII». Carlo Grigioni, nella monografia dedicata al pittore emiliano, senza notare i plausibili motivi della posizione della firma in quel luogo di *centro*, polemizza sul fatto che in quest'opera «il pittore poteva scegliere un posto migliore, perché il cartellino pare che sia sostenuto dai ricciuti capelli del musicante»<sup>45</sup>. Sempre lo stesso nota che la lampada sospesa sopra le teste dei personaggi risulta inedita per Palmezzano, ma si ritrova molto spesso in dipinti di scuola veneziana e qui cita, tra i tanti, la perduta *Pala di Santa Caterina* di Giovanni Bellini e la *Madonna con il Bambino e santi* vicentina di Marescalco<sup>46</sup>.

44 Secondo Fritz Heinemann «i santi sono belliniani» (*Bellini...*, cit., 1960, p. 227, cat. V. 62); cfr. anche i giudizi sull'opera espressi da Peter Hunfrey in *The Altarpiece in Renaissance Venice*, 1993, appendice 54, p. 351.

45 C. Grigioni, *Marco Palmezzano, pittore forlivese*, 1956, p. 580, cat. 84.

46 *Ivi*, pp. 579-580. Forse Palmezzano aveva già sperimentato il tema della firma nel *punto di centro* nel *Trittico di San Biagio*, eseguito per la Chiesa di San Girolamo a Forlì (firma: «Marchos-palmizanus/ pictor foroliuensis/ faciebat»). Non sono per il momento riuscito a provarlo nonostante abbia avuto occasione di esaminare il *Trittico* di persona. Le foto a mia disposizione portano a dei risultati incerti. L'accertamento di questa convergenza risulterebbe particolarmente significativo proprio per via della struttura tripartita dell'opera e quindi il suo significativo debito e contatto con i principi e le caratteristiche del *Trittico dei Frari*.

2.6. *La firma di centro scolpita: L'incoronazione della Vergine di Tullio Lombardo.*

Una convergenza delle linee della prospettiva nella firma dell'artista si trovano anche nella Pala marmorea con *l'Incoronazione della Vergine* di Pietro e Tullio Lombardo<sup>47</sup> (ma firmata solo da quest'ultimo), la quale venne realizzata nei primi anni del secolo XVI per cappella la Bernabò della chiesa veneziana di San Giovanni Crisostomo<sup>48</sup>.



*Tullio Lombardo, Incoronazione della Vergine -schema prospettico-*.



*Incoronazione..., part.*

La profondità dello spazio dietro le figure è geometricamente ricavabile dagli elementi del trono alle spalle del Cristo e da quelli della volta a botte; tuttavia, i *raggi visivi* a cui obbediscono queste

47 In un pagamento datato primo ottobre 1506 ci si rivolge a Pietro e Tullio Lombardo come a coloro che «la pala àno fato». I documenti relativi alla pala e alla cappella sono stati raccolti e trascritti da Charles Davis in *La Cappella Bernabò in San Giovanni Crisostomo: storia e immagine* (in Matteo Ceriana -a cura di- *Tullio Lombardo, scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, 2007, pp. 243-267).

48 Secondo l'opinione di Davis «la firma di Tullio Lombardo sulla pala, sopra la predella, non sembra implicare necessariamente un ruolo preciso per Piero, se non, eventualmente, come padre, come capo bottega, quasi prestanome» (*ivi*, p. 232); poco prima lo stesso Davis aveva tuttavia avvisato «che nell'arte statuaria l'autografia è un po' un mito» (*ivi*, p. 233) e ricordato che «non manca chi dubita della [bontà di questa] firma in lettere capitali» (*ivi*, p. 218).

due componenti convergono verso punti *di centro* diversi ed anzi, nel trono, vengono ulteriormente scissi: quelli della parte superiore si uniscono in una linea d'orizzonte che coincide con il bordo del sedile, mentre quelli delle lesene corinzie dello schienale si uniscono in una *linea d'orizzonte* poco alta, che corrisponde agli occhi e quindi al *punto di vista* della Vergine incoronata. Né l'uno né l'altro *punto* concordano con quello da cui partono (o arrivano) i *raggi visivi* che vanno a formare le aperture delle pareti laterali e la volta a botte che sostengono, il quale invece si trova in prossimità della lettera capitale “B” della firma «TVLLII · LOMBARDI · OPVS»<sup>49</sup>.

Considerando i tre punti nel loro insieme, si nota come i *raggi visivi* degli elementi più bassi della struttura (le lesene del trono) si riuniscono nel *punto di centro* più alto, mentre quelli degli elementi più alti (e più ampi: la volta) hanno il *punto di centro* più basso. Il mancato allineamento dei *raggi visivi* in un unico *punto* può sorprendere per via del fatto che non solo Tullio Lombardo era considerato un esperto in materia di “quadri con prospettive”<sup>50</sup>, ma soprattutto perché alla supervisione del cantiere era intervenuto anche Gerolamo Malatini<sup>51</sup>, il quale, come si ricorderà, era uno dei più celebrati esperti e divulgatori sulla prospettiva che in quel tempo si potessero trovare a Venezia<sup>52</sup>. Potrebbe anche darsi che l'esecuzione della “chariega” e della volta dunque spettino a due diverse manifatture<sup>53</sup>, dove quella che ha eseguito la seconda, se non era lo stesso Tullio, sarà stato qualcuno che (forse su sua indicazione) ha deciso di dirottare la visione simulata dell'opera, *ad maiorem gloriam*, verso la firma dell'artista al quale, nonostante la presenza a volte “insistente” di altri partecipanti ai lavori in corso<sup>54</sup>, si voleva venisse riconosciuto l'intero lavoro, o comunque la

49 Ad una prima osservazione verrebbe logico pensare che il *punto di centro* di questa prospettiva sia posizionato sul piano dove Cristo e gli altri appoggiano i loro piedi; ma se ci si avvicina alla *Pala*, si può notare che il suolo dove questi stazionano è leggermente pendente verso lo sfondo, per cui lo spigolo più esterno non può essere in coincidenza con la *linea d'orizzonte*, ma poco più alto e quindi obbediente anch'esso alla stessa prospettiva su cui è regolata la volta a botte.

50 Due delle firme di Tullio sono state siglate in opere denominate “quadri con prospettive” (ma stavolta non convergenti nelle firme) messi in cantiere negli stessi anni della pala veneziana e destinate alla Cappella di Sant'Antonio a Padova: nel primo che di questi venne portato a termine, il *Miracolo della gamba riattaccata*, la formula di firma è analoga a quella nella pala di San Giovanni Crisostomo, mentre ne il *Miracolo del cuore dell'avar* (iniziato nel 1501, ma concluso solo nel 1520) egli aggiunge, come si è già detto (cfr. *supra*, § II. 1.2.2.) di essere “PETRI F”, ovvero figlio di Pietro.

51 Nello stesso documento, datato 1499, Gerolamo Malatini insieme a Pietro Lombardo risultano convocati per una stima in denaro per i lavori «fatti de piui del marchado» nella Cappella che nei prossimi anni avrebbe ospitato la Pala marmorea (cfr. C. Davis, *La Cappella...*, cit., 2007, p. 243). Lo scritto, pur non trattando questioni di prospettiva in maniera specifica, attesta l'esistenza di una qualche legame tra Malatini e la bottega dei Lombardo e pare naturale che egli, per la fama che aveva, avesse dato, forse informalmente, la propria opinione anche sui futuri lavori dello *stiacciato*.

52 Cfr. *supra*, 2.3.

53 Nel 1506 al solo Piero Lombardo vengono elargiti 4 ducati per l'aggiunta dei due angoli di “pietra machiada” (ovvero variegata) collocati «sopra la [volta in] prospettiva», e la decorazione di alcuni dettagli («el frixo et i gusi») della “chariega” (ovvero del trono) che si trova dietro ai personaggi, e per il porfido inserito nel timpano della stessa. Ecco la trascrizione del passo in questione: «Adi 2 ditto [mese, ovvero ottobre], per maistro Piero Lombardo per do anzoli sopra la prospettiva de piera machiada et uno porfido in la chariega, el frixo et i gusi in la chariega, d'achordo per ducati 4» (*La Cappella...*, cit., 2007, p. 255).

54 «La firma di Tullio Lombardo, sopra la predella non sembra implicare necessariamente un ruolo preciso per Piero [...] La presenza di Piero nel cantiere è, tuttavia, quasi insistente: perito; fornitore di pietra, “capobottega”» (*ivi*, p. 232). A parte Piero Lombardo, sono comunque molti altri i nomi di tagliapietre che vengono citati nei documenti

figura di capocantiene<sup>55</sup>.

---

raccolti da Davis (cfr. *ivi*, pp. 243-260).

55 Secondo Davis, in quest'opera, «la firma di Tullio rivendica soprattutto la paternità della storia», mentre è «facile supporre che la parte superiore, cioè la lastra con la prospettiva, sia dovuta ad assistenti specializzati nell'intaglio ornamentale, come nelle parti decorative del trono, delle quali troviamo testimonianza, appunto, nei documenti» (*ivi*, p. 234).

#### IV. 3. La diffusione della firma in *punto di centro*.

##### 3.1. *La prospettiva veneziana di Pietro Perugino.*

Alcuni casi di convergenza prospettica nella firma dell'artista possono essere registrati anche al di fuori dei confini amministrativi e “scolastici” della scuola d'arte veneziana. Alcuni di questi autori, tuttavia, è pur vero che comunque ebbero dei contatti diretti con Venezia e pertanto non è possibile escludere che un'influenza qui acquisita sia all'origine dell'applicazione, dell'elaborazione e della diffusione del metodo<sup>1</sup>. Per cominciare, il *punto di centro* coincide in maniera puntuale con la firma di Pietro Perugino in una Sacra Conversazione (oggi agli Uffizi a Firenze) con la *Madonna, il Bambino e i santi Giovanni Battista e Sebastiano*, commissionata da Cornelia Salviati, vedova del mercante veneziano Giovanni Martini, per adornare la cappella di famiglia nella Chiesa di San Domenico a Fiesole<sup>2</sup>.



Perugino, Pala Salviati -schema prospettico-.



Pala..., part.

La firma dell'artista («PETRVS PERVSINSVS·/ PINXIT·AN·M·CCCC/ ·LXXXIII») è stata da lui dipinta all'interno di un riquadro del rilievo decorativo all'antica che si ritrova simile e doppio, ma privo di qualsiasi scritta, anche nella parte alta delle colonne quadrangolari alle spalle del *San*

<sup>1</sup> Tranne l'incisione di Luca di Leida con il *Flautista*, tutti questi casi di convergenza prospettica verso la firma dell'artista sono già stati oggetto di miei alcuni miei studi poi pubblicati negli articoli: *La firma...* (cit., 2012, pp. 76-79) e *Quindici casi...* (cit., 2014, pp. 55-72).

<sup>2</sup> Cfr. Umberto Gnoli -a cura di-, *I documenti su Pietro Perugino*, 1923, pp. 13, 21.

*Sebastiano*, ora al Louvre. Vasari, dopo aver citato proprio la *Pala di Fiesole*, scrive che Perugino aveva «talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch'è fava a tutte le figure un'aria medesima» e che per via di questa pratica egli «metteva in opera bene spesso le medesime cose»<sup>3</sup>. Se tali iterazioni valgono esplicitamente per le figure dei vari santi (ad esempio il citato *Sebastiano* del Louvre diverge solo in minimi dettagli da quello della *Pala di Fiesole*), una ripetizione un po' meno esplicita s'incontra in effetti anche nell'analisi dello schema prospettico di alcune opere dipinte da Perugino nello stesso anno o poco dopo (o prima<sup>4</sup>) la *Pala Salviati*; in questi dipinti risultano infatti identici l'altezza della *linea d'orizzonte* da quella di terra e la posizione in essa del *punto di centro*. Tale schema si ritrova nel *San Sebastiano* del Louvre, ma soprattutto in altre tre tavole che, con quella realizzata per Cornelia Salviati, hanno in comune di essere sempre delle *sacre conversazioni* e soprattutto di essere contenute all'interno di un analogo formato quadrangolare.



Perugino, *Sacra Conversazione* -schema prospettico-.



Perugino, *Pietà* -schema prospettico-.

Il primo di questi quadri riporta ancora l'anno 1493: si tratta di un'opera oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove la Madonna e il Bambino siedono circondati dai santi Pietro, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista e Paolo, e dove, sempre nella faccia frontale della base del trono, la firma di Perugino è stata sostituita un'iscrizione indicante il nome del Presbitero che la “fece fare”, e l'anno di consegna, in questo modo: «PRESBITER·IOHANNES·/·CHRSTOFORI·DETERRENO·/·FIERI·FECIT·/·MCCCC·LXXX·III».

Un *punto di centro* collocato nella stessa posizione dei due dipinti citati è ancora quello della (non

<sup>3</sup> G. Vasari, *Vita di Pietro Perugino...cit.* [1556], 1878, vol. III, p. 585.

<sup>4</sup> Cfr. n. successiva.



firmata) *Pietà* (oggi agli Uffizi di Firenze) che Perugino dipinse in stessi questi anni per la chiesa di San Giusto a Firenze. La Madonna che regge il corpo di Cristo siede su di un plinto intuibile dalle cornici che si vedono sporgere ai lati della sua veste azzurra: le linee dei *raggi visivi* convergono nella sua faccia frontale (coperta), ad un'altezza analoga a quella che occupa nelle basi dei troni dei dipinti conservati nei musei di Vienna e Firenze.

Infine, il *punto di centro* si trova proporzionalmente inalterato rispetto all'intero quadrangolo del quadro, in una sacra conversazione con la *Madonna tra i santi Giacomo e Agostino*, ancora presente nella Chiesa di Sant'Agostino a Cremona<sup>5</sup>. La faccia frontale del plinto su cui posa il trono della Vergine ritorna ad essere firmata e ad informare che «PETRVS·PERVSINVS·PINXIT/ ·MCCCC LXXXX·III». Il *punto di centro* non coincide precisamente con la firma (neanche con la prima delle due righe), ma si trova poco più sopra, nella decorazione che circonda il perimetro dello specchio del plinto<sup>6</sup>.



Perugino, *Pala di Cremona -schema prospettico-*.



*Pala.... -schema prospettico-, part.*

Il fatto che Perugino abbia mantenuto inalterato lo schema prospettico delle sue composizioni per un così elevato numero di volte, intensifica il valore della firma che nella *Pala Salviati* è stata dirottata verso il suo *punto di centro*. Dirottata, anche perché, eccezionalmente, questa scritta non si trova centrata in maniera banale nello specchio del podio, come ad esempio succede alle scritte delle tavole di Vienna e Cremona, ma coscienziosamente elevata verso l'alto in modo che la

5 La pala è ricordata in questo stesso luogo per la prima volta da Michiel che però la data al 1492 (*Notizia...*, cit., [XVI], ed. 1800, p. 35).

6 Nonostante questo dipinto non contribuisca ad incrementare le fila dei casi della 'firma di centro', è possibile notarvi una coincidenza tra struttura e firma che forse non è casuale: alle spalle dei personaggi, la linea che demarca il confine tra pavimento e la parete del parapetto a determinare la fine dello spazio interno dell'edificio nel quale ha luogo la Conversazione, costituisce una sorta di ulteriore *linea d'orizzonte* lungo la quale si incontra anche il nome del pittore.

coincidenza con la struttura prospettica di base sia inequivocabile.

La data della firma della *Pala di Fiesole* l'attesta come eseguita l'anno prima che Perugino si trovasse a Venezia<sup>7</sup> e avesse ad esempio modo di vedere *de visu* la soluzione di prospettiva elaborata da Giovanni Bellini. Entrambi questi straordinari ed ingegnosi artisti potrebbero essere comunque giunti ad analoghe invenzioni per vie parallele, senza che l'una abbia per forza suggerito l'altra. È tuttavia necessario non ignorare che, le idee e le notizie delle sperimentazioni coniate in scuole operanti anche a centinaia di chilometri di distanza tra di loro nel territorio italiano, di questi tempi viaggiano anche senza le loro illustrazioni dipinte. Perugino potrebbe quindi essere stato informato su ciò che accadeva a Venezia, o in qualsiasi altra città, senza per forza esservi domiciliato; inoltre, il fatto che di punto in bianco, nel 1493 Perugino venisse coinvolto in due dei più importanti cantieri pittorici della città, induce a credere che i suoi rapporti con le istituzioni veneziane non siano nate dal nulla, ma che fossero state coltivate già in anni precedenti la costruzione della significativa e 'veneziana' struttura prospettica della *Pala Salviati*. Infine, sibillino spunta la convinzione da parte di alcuni, che l'inizio dei lavori per la realizzazione della *Pala di Fiesole*, non risalga affatto al 1493 documentato dalla firma, bensì al 1488, ovvero, e fatalmente, lo stesso anno segnato da Giovanni Bellini nella firma del *Trittico dei Frari*<sup>8</sup>.

### 3.2. Il secondo punto di centro dello Sposalizio della Vergine di Raffaello

Com'è noto, Raffaello dipinse lo *Sposalizio della Vergine* in una Pala d'altare per la Chiesa di San Francesco nella Città di Castello ispirandosi a quella di tema analogo, realizzata negli stessi primi anni del Cinquecento dal suo Maestro Pietro Perugino. Nel quadro di Raffaello, oggi a Brera, la firma del pittore («·RAPHAEL·VRBINAS·») è dipinta in caratteri all'antica ed è posta in maniera altisonante (cosa che più non fece<sup>9</sup>) sulla trabeazione dell'edificio bramantesco dello sfondo.

7 Nel 1494 «Piero Peroxini depentor» è ricordato nelle note del Magistrato del Sale come impegnato, o meglio “preso” («tolto») dal «depenzer nela sala del Gran Consejo [di Palazzo Ducale] uno campo tra una finestra et l'altra in ver san Zorzi» (cfr. U. Gnoli – a cura di-, *I documenti...*, cit., 1923, p. 23). Nello stesso anno, l'*Opuscolo* cinquecentesco della Scuola di San Giovanni Evangelista dichiara che anche uno dei teleri delle *Storie della Vera Croce*, avente per soggetto il miracolo del mancato naufragio occorso alle navi di Andrea Vendramin (e disgraziatamente bruciato in un incendio durante il Cinquecento), era stato «fatto l'anno 1494 de man di un Perosino». Come segnalato dallo stesso, il dipinto di Perugino andò bruciato e sostituito nel 1588 da un'opera di Andrea Vicentino -a sua volta oggi perduta-).

8 Questa data è riportata dalla rivista *Il Rosario* (1903, p. 68) e ribadita da Walter Bombe (*Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, 1912, p. 414; *Perugino*, 1914, p. 236) e infine da U. Gnoli (*I documenti...*, cit., 1923, p. 13; *Perugino*, 1923, p. 11): U. Gnoli per risolvere la contraddizione tra questa data e quella della firma sostiene che «la forma e lo stile della bella tavola già in S. Domenico e ora agli Uffizi, rappr. La Vergine in trono fra il Battista e S. Sebastiano, risponde alla data 1488, indicata dal Bombe, più che a quella del 1493 che leggersi nella scritta della base, e che indica il compimento dell'opera» (*I documenti...*, *ibidem*).

9 Esclusa questa firma, e forse quella della *Crocifissione* della National Gallery di Londra e dell'affresco della *Cappella di San Severo* a Perugia, Raffaello sembra preferire infatti firmarsi in maniera più discreta (sulla discrezione delle firme di Raffaello si veda l'accento fatto *supra*, § I. 5.4.).

Negli innumerevoli studi dedicati a quest'opera viene con frequenza sottolineata l'importanza dell'impianto prospettico e del suo simbolico *punto di cento*, posto nell'orizzonte infinito, oltre l'apertura che buca da parte a parte l'edificio a pianta centrale e attraverso cui passa il *raggio centrico*. Nella parte superiore della tavola tuttavia, la struttura dell'architettura non risulta coordinata con questo schema, ma ne segue invece altri con ulteriori due *punti di centro* e, di conseguenza, con altre due linee d'orizzonte dove questi punti giacciono<sup>10</sup>.



Raffaello, *Sposalizio della Vergine -schema prospettico-*.



*Sposalizio... -schema prospettico-, part.*

Sopra il *punto di centro* di convergenza delle linee del pavimento della piazza, un primo nuovo *punto di centro* si trova sul vertice del timpano della porta dell'Edificio: verso di esso convergono le linee che formano il portico. Un secondo *punto di centro*, ed è questo quello più peculiare, e il secondo di tipo significante, raccoglie i *raggi visivi* provenienti dai raccordi del portico con il corpo centrale dell'edificio. È il luogo della firma del pittore che quindi viene posta in evidenza e in prestigio, non limitatamente al fatto di trovarsi su di un'architettura che, tra le altre cose, è simbolo della Vergine stessa<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> La scelta fatta da Raffaello risulta ancora più particolare qualora si confronti questa tavola con quella analoga di Perugino dove invece il *punto di centro* rimane unico.

<sup>11</sup> Il *raggio centrico* che passa attraverso la porta dell'edificio, andando a definire l'infinito orizzonte in una *linea d'orizzonte* è infatti il simbolo di Dio che trova compimento in Gesù, passando attraverso Maria.

### 3.3. Una firma in punto di centro di Andrea de Passeri.

La coincidenza tra il *punto di centro* della prospettiva e la firma dell'artista s'incontra anche in una modesta tavola dipinta da Andrea Passeri per il Duomo di Como, poco distante dal paese natale del pittore, Torno. Il soggetto è una Sacra Conversazione tra l'Assunta col Bambino, due devoti, e i santi Pietro e Tommaso, le cui fattezze alla lontana ricordano quelle dei dipinti di Giovanni Mansueti, pur se mancano le informazioni di diretti e documentati contatti di Passeri con la laguna<sup>12</sup>.



Andrea De Passeri, Pala del Duomo di Como -schema prospettico-.



Pala del Duomo..., part.

Le linee del pavimento formano dei *raggi visivi* che in maniera puntuale s'incontrano nella firma «ANDREA DE PASSE/ RIS PINXIT 1502», la quale è dipinta in un cartellino posto a mo' di *titulus crucis* sopra un *Cristo passo* in effigie.

### 3.4. Firme in punto di centro incise: Donato Bramante e Luca di Leida.

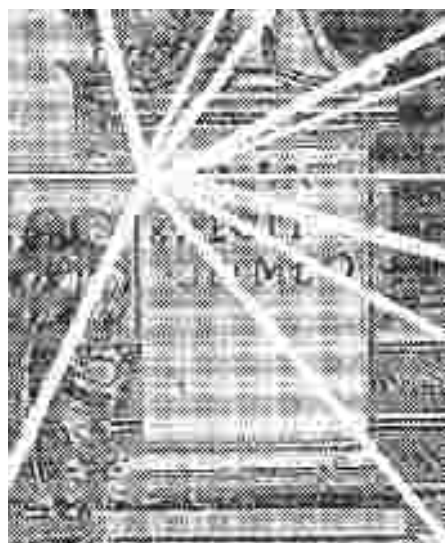
Delle convergenze prospettiche verso i nomi in opera degli artisti sono individuabili anche in certa produzione incisoria. La particolarità di queste nuove firme è data soprattutto dal fatto che stavolta

<sup>12</sup> Per una biografia del pittore e una scheda sul dipinto in questione cfr. A.D.L. in Mina Gregori (a cura di), *La pittura a Como e nel Canton Ticino*, 1994, pp. 276-279.

il *punto di centro* della gabbia geometrica su cui stanno, non si trova nel mezzo dello spazio dell'opera, ma decentrato.



Bernardino Prevedari, *Incisione prevedari -schema prospettico-*.



*Incisione..., part.*

Il caso più antico (e peculiare) sembra essere quello portato dalla cosiddetta *Incisione Prevedari*, eseguita nel 1481 da Bernardino Prevedari su disegno di Donato Bramante<sup>13</sup>. La scena è quella dell'interno di un edificio all'antica in rovina, affollato da diversi personaggi, tra i quali spicca un monaco in ginocchio al cospetto di una colonna celebrativa di una piccola croce<sup>14</sup>; nella faccia frontale del plinto su cui sta questa colonna si trova la scritta «BRAMANTV/ S· FECIT·/· IN MĒLO·». I *raggi visivi* della prospettiva monofocale di base si riuniscono (pur con qualche leggera incoerenza) nell'angolo in alto a sinistra del plinto<sup>15</sup>, proprio in corrispondenza della lettera “B” con cui inizia l'epigrafe<sup>16</sup>. La *linea dell'orizzonte* su cui giace questo *punto di centro* corrisponde, non

13 Numerosi sono gli studi dedicati a quest'opera e alla sua prospettiva. Per uno recente cfr. la scheda di Stefano Borsi in *Bramante*, 1989, cat. 3, pp. 155-162.

14 Su questa figura cfr. S. Borsi: «il monaco devotamente inginocchiato sembra tradire una sfumatura autobiografica»; «preso alla lettera da un apostolo dell'Assunzione della Vergine di Mantegna oggi agli Uffizi» (*ivi*, pp. 159, 160).

15 Così Borsi su questa prospettiva: «una prospettiva coinvolgente, penetrante, certo più mantegnesca che pierfrancescana, resa più dinamica dal decentramento del raggio centrico, che neppure coincide con l'asse della navata principale» (*ivi*, p. 160).

16 La convergenza sul nome di Bramante è comunque stata già individuata Marisa Dalai Emiliani in un accurato, competente e archetipico studio sulla prospettiva dell'opera: «il punto di fuga, o meglio la piccola area di fuga in cui convergono le ortogonali di profondità, in corrispondenza dell'iscrizione *Bramantus* sulla base del grande candelabro, è non soltanto eccentrico rispetto all'asse mediano dell'incisione, ma rispetto allo stesso asse della navata centrale: un doppio scarto della regola della centralità e simmetria rinascimentale, dunque» («*Secundum Designum in Papiro Factum per Magistrum Bramantem de Urbino*». *Riflessioni sulla struttura prospettica dell'incisione Prevedari*, in «Rassegna di Studi e Notizie», VI, 1978, p. 76). Su questa convergenza anche Filippo Camerota: «L'impianto prospettico è accuratamente misurato. Tutte le linee recedenti in profondità convergono verso un unico

solo all'altezza ideale di chi osserva, ma anche a quella media dei personaggi sparsi nell'ambiente<sup>17</sup>: ciò permette non solo un coinvolgimento maggiore dello spettatore nella scena, ma anche che il nome di Bramante si pari davanti agli occhi di tutti. Nonostante questa incisione sia dalla formula di firma dichiarata come esplicitamente realizzata a “M[edio]L[an]no”, resta forte il sospetto che Bramante abbia elaborato una propria *firma di centro* a partire da modelli veneti, tanto più che sono ormai noti ed accolti i suoi contatti con Venezia e in particolare il suo apprendistato presso Andrea Mantegna<sup>18</sup>. Pur se mancano delle precise testimonianze nella sua opera, forse è proprio in questo acclamato esperto prospettico che bisogna allora ricercare l'ispiratore della valorizzazione della firma attraverso la prospettiva che il cognato, Giovanni Bellini, farà propria nel *Trittico dei Frari* e forse anche prima.



Luca di Leida, *Il dentista -schema prospettico-*.



Luca di Leida (da), *Il flautista -schema prospettico-*.

Una nuova incisione dove la ricostruzione dei *raggi visivi* punta ad una firma risale al 1523 e stavolta è opera di un artista olandese: Luca di Leida<sup>19</sup>. L'opera racconta lo svolgersi di un doloroso

---

punto di fuga coincidente con la B di «BRAMANTVS», così che il nome dell'autore risulta scritto proprio sopra la linea dell'orizzonte» (*Bramante "prospettivo"* in Francesco Paolo di Teodoro -a cura di-, *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, 2001, p. 22).

17 Ancora Emiliani su questa disposizione nota che la linea dell'orizzonte «condotta per il punto di fuga teorico, sfiora con correttezza geometrica la testa di tutti i personaggi raffigurati nelle rispettive dislocazioni spaziali» (*Secundum...*, cit. 1978, pp. 76, 77).

18 I possibili contatti di Bramante con l'ambiente veneziano si trovano riassunti in Vittorio Pizzigoni, *Donato Bramante e Venezia*, in "Annali di architettura", n. 21, 2009, pp. 27-30; il suo apprendistato presso Andrea Mantegna è invece citato da Sabba di Castiglione (*Ricordi ovvero ammaestramenti di Monsignor Sabba Castiglione*, Venezia 1546, -ed. cons. 1560, p. 68-).

19 Al di là del caso singolare che ora si andrà ad analizzare, c'è da dire che nella sua opera incisoria Luca si dimostra sempre e comunque particolarmente attento all'iconografica presenza e presentazione del proprio monogramma. Non solo, ma lo stesso dimostra di saper (e voler) sfruttare la prospettiva in modo simbolico anche in altre occasioni

intervento odontoiatrico dove è il tavolo degli strumenti del medico (e gli strumenti stessi) a rendere possibile l'individuazione della *linea d'orizzonte* e del *punto di centro* che coincide con l'angolo della "L" del monogramma.

Un'altra incisione di Luca di Leida con una firma in *punto di centro* è stata diffusa in una copia firmata da un contemporaneo e concittadino di Luca, Bartolomeo Dolendo. Rappresenta un suonatore di flauto, ripreso in un momento di pausa, in un interno dal quale si scorge un paesaggio. Anche in questo caso, come nel *Dentista*, i *raggi visivi* convergono verso la firma del primo (con la data, il 1530), trascurando invece quella del copista («BDus. fe») che si trova aggiunta poco più sotto.

### 3.5. Autoritratto e firma in punto di centro: il caso di Lavinia Fontana.

L'*Autoritratto alla spinetta con la fantesca*, dipinto di Lavinia Fontana oggi conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca a Roma, è stato giustamente considerato «un documento di fondamentale importanza per la questione della "coscienza di sé" di un'artista donna nel secondo Cinquecento»<sup>20</sup>.



Lavinia Fontana, *Autoritratto -schema prospettico-*



*Autoritratto -Schema..., part.*

Tale coscienza ed autopromozione è tanto più rafforzata da un impianto prospettico scentrato che stende i suoi *raggi visivi* in direzione della scritta che così recita: «LAVINIA VIRGO PROSPERI

e nello specifico nell'incisione con Virgilio messo in ridicolo da Febilla (cfr. M. Tagliapietra, *Quindici casi..., cit.*, 2014, pp. 65, 66).

<sup>20</sup> Vera Fortunati (a cura di), *Lavinia Fontana 1552-1614*, 1994, cat. 33, p. 181.

FONTANAE/ FILIA EX SPECULO IMAGINEM/ ORIS SVI EXPRESIT ANNO/ MDLXXVII». Il *punto di centro* mette in rilievo su tutte l'iniziale della parola "FONTANA", quasi a volere dare prestigio all'unisono al nome della donna, quanto a quello del padre e suo primo maestro.



## PARTE QUINTA

*La firma in scultura.*



## V. 1. Le firme in scultura: medaglie, placchette di metallo e cristalli.

### 1.1. *Da Marco Sesto alle medaglie firmate del XV secolo: tipologie verbali ed iconografiche.*

La produzione medagliistica veneziana fu particolarmente attiva tra la metà del XV secolo e l'intero secolo successivo. Molti furono gli artisti che nei secoli si accinsero a forgiare, per mezzo del conio oppure della fusione, le immagini che vi si ritrovano, e quasi tutti fecero in modo che su di esse ci fosse spazio per delle più o meno vistose firme<sup>1</sup>. Le formule di queste firme di norma non si perdono in chiacchiere; sicuramente per questioni di spazio, ma anche per via del fatto che manca una vera e propria diffusione di questi oggetti nei tempi in cui, in pittura, così come in scultura, le formule prolisse andavano per la maggiore<sup>2</sup>. Le medaglie firmate risalgono quindi ai tempi in cui la firma comincia ad essere sempre più sintetica e di questa tendenza sono in parte specchio.

*Marco Sesto, Medaglia di Galba, recto e verso.*



Le più antiche medaglie firmate che si conoscono sono quelle in formula con il *me fecit*, opera di Marco e Lorenzo Sesto, le quali risalgono all'ultimo decennio del XIV secolo. Tale datazione arriva da una medaglia che, nello specifico, oltre alla firma di Marco, reca in una faccia della stessa la data 1393 (eccezionalmente in cifre arabe<sup>3</sup>) paragrafata da un'*Allegoria della Fortuna*, in funzione di

1 Cfr. *La scuola medagliistica veneziana nel Rinascimento attraverso le collezioni del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4, 2009, e in particolare Cristina Crisafulli, Leonardo Mezzaroba, *Catalogo delle opere in collezione*, pp. 16-67.

2 Cfr. *supra*, § II.1.1.

3 Nel 1859 Nicolò Barozzi discute di questa firma e proposito di questa data dice: «è da notare in codesti artefici l'abitudine di esprimere sui loro lavori la data in cifre arabiche [...] e ciò con esempio per que' di singolare, almeno appo i nostri padri, che ben solevano da molti anni adoperarle nelle scritture, ma non inciderle ne' lavori di orafu e nelle opere di scalpello; se il primo esempio che potrei addirre di un'opera in cifre arabiche scolpita sui monumenti è l'anno 1423 sul mausoleo di Tommaso Mocenigo doge, in Santi Giovanni e Paolo» (*Gemona e il suo distretto*, 1859, p. 100). Per la firma del monumento a Tommaso Mocenigo cfr. *infra*, § V. 4.1.

attributo di Venezia<sup>4</sup>. Nella faccia opposta della medaglia si trova l'immagine di un busto all'antica (identificato nell'imperatore romano Galba<sup>5</sup>) e, lungo il perimetro della medaglia stessa, la firma in caratteri *gotici* «+MARCUS\* SESTO\* ME \* FECIT: V:» (dove la “V” sta quasi sicuramente per *Venetia*); tale scritta è poi sostenuta da un'altra firma di tipo pittografico che si trova davanti al busto: è «un compasso (simbolo della famiglia Sesto)»<sup>6</sup>. Come da tradizione, è questa faccia a costituire il *recto* della medaglia; eccezionale è tuttavia il fatto che, il personaggio in effigie preferisca, per così dire, rivelare l'identità dell'artista che l'ha fatto piuttosto che la propria.

In linea di massima, come nel caso di Marco Sesto ora citato, le scritte sulle medaglie sono sempre *centrifughe* e si diramano dal soggetto in figura come i raggi di un sole ideale<sup>7</sup>. Dalla metà del XV secolo sembrano essere proprio le firme dei medaglisti a porsi per prime, e frequentemente, in un moto di senso contrario e quindi in formule *centripete* di senso antiorario, dove la loro leggibilità viene favorita dal posizionamento nel semicerchio basso della medaglia.

*Esempi di versi di monete firmate da Pisanello con lettere centripete.*



Se le scritte che definiscono il nome del personaggio in effigie, con il loro moto centrifugo, sono degli ideali *raggi* verbali con funzione didascalica che nascono dal soggetto in effigie, le firme centripete sono invece *raggi* che dall'esterno, ovvero dallo spazio dell'artista, puntano verso l'opera

4 La quale in essa è identificabile per via della bandiera che la figura porta con sé e dalla scritta che le gira intorno: «+VENETIA [---] PAX: TIBI».

5 *La scuola medaglistica...*, cit., 2009, p. 13.

6 *Ivi*, p. 13. Notizia di questa moneta e della sua firma viene data anche da Stefano Ticozzi in *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietre preziose, in acciaio per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, 1831, T. II, p. 395. Una moneta simile a questa si trova al Museo del Bargello a Firenze, ma è priva sia della data che del disegno del compasso (cfr. Giovanna De Lorenzi -a cura di-, *Medaglie di Pisanello e della sua cerchia*, 1983, cat. 1, p. 9).

7 È necessario a questo punto stabilire che, nel caso che le scritte delle medaglie siano poste lungo il perimetro del loro cerchio, verranno definite *centrifughe* le lettere che hanno la loro parte alta verso l'esterno della moneta, e *centripete* quelle che invece l'hanno rivolta verso l'interno; di conseguenza, nelle prime, il senso di lettura è *orario*, mentre nelle seconde è *antiorario*. Una volta stabilito l'alto e il basso della moneta per via del disegno nell'area del cerchio, la scritta centrifuga sarà di lettura più comoda se si trova nel semicerchio alto, mentre in quella centripeta lo sarà se si trova nel semicerchio basso.

indicandola e definendola come tale. Differenziazioni di questo tipo si trovano per la prima volta in alcune delle medaglie di Pisanello<sup>8</sup> (che pur non ne fece una regola sempre seguita<sup>9</sup>), e verranno poi accolte da molti medaglisti veneziani.

Nella stessa metà del XV secolo in cui si assiste a questa emancipazione, si diffonde anche la tendenza ad una drastica riduzione della formula di firma alle sole iniziali del nome dell'artista: è il caso del medagliasta che si firma «AN» oppure «ANT», e nel quale è stato identificato Antonello Grifo, detto Antonello della Moneta<sup>10</sup>. Le lettere usate per le firme (così come per le altre scritte) sono ora di una forma *antica* più precisa e così rimarranno anche nei secoli successivi.

*Antonello della Moneta (?), Medaglia del Doge F. Foscari, recto e verso.*



La firma in sigla che, come in queste medaglie, si trova nel *verso*, viene posta in evidenza stabilizzando il proprio moto centripeto in un andamento (più o meno esplicitamente) orizzontale, il quale di norma si estende al di sotto di una linea di demarcazione tra il suo quarto di semicerchio e la figura che vi si trova sopra<sup>11</sup>.

Attivo nella seconda metà del Quattrocento è anche il medagliasta Marco Guidizani: le quattro medaglie che di lui sono conosciute risultano sempre firmate nel *recto* secondo la formula variabilmente paragrafata *Opus M. Guidiziani*. Questo tipo di formula (*opus* + nome dell'artista al genitivo) è la stessa che usava con frequenza Pisanello. Sempre secondo le modalità che si ritrovano

8 Già nella celebre medaglia di Giovanni VIII Paleologo, dove, nel *recto*, si trova la scritta centrifuga con il nome del soggetto e nel *verso* la firma di Pisanello in caratteri greci centripeti: «ΕΡΓΟΝ ΤΟΥ ΠΙΣΑΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ» (ovvero: *opera di Pisano zoografo*). In alcune versioni della medaglia (ad esempio quella conservata al Bargello) nel *verso* compare, nel semicerchio alto, anche una firma aggiuntiva in lettere centrifughe «·OPVS·PISANI·PICTO/RIS·».

9 In alcune monete (ad esempio quella per Francesco Sforza) la firma è infatti centrifuga. I diversi andamenti comunque riguardano anche le altre scritte: ad esempio, nella medaglia di Gian Francesco Gonzaga anche l'indicazione nel *recto* del suo essere Primo Marchese di Mantova è in lettere centripete.

10 Cfr. C. Crisafulli, L. Mezzaroba, *La scuola...*, cit., 2009, pp. 8. 9.

11 Così ad esempio anche le monete firmate «·G·T·F·» (cfr. L. Mezzaroba, *Catalogo...*, cit., 2009, catt. 31, 32, p.p. 30, 31). Tale composizione si ritrova anche nel Cinquecento: si vedano ad esempio le foto delle monete di Vittore Camelio *infra*.

in alcune delle monete firmate da Pisanello, Guidiziani ha collocato la propria firma in maniera ben visibile e leggibile, nello spazio a destra delle allegorie e delle imprese nei *versi* delle sue medaglie: con il suo andamento per linee orizzontali la firma risulta in questo modo la scritta con il contenuto più immediatamente leggibile dell'oggetto, nonostante il corpo delle lettere sia spesso minore rispetto alle altre scritte e dia quasi l'idea di essere un'appendice del motto che gira intorno alla moneta in senso orario.

*Esempi di versi di medaglie firmate da Marco Guidiziani.*



Nella medaglia con il profilo del doge Pasquale Malipiero del Museo Correr, la firma si trova nel verso dove compare una *Allegoria della Pace*: nella mano destra questa figura regge una foglia di palma, mentre la sinistra è aperta a palmo sopra la firma dell'artista, quasi simulando ed invocando una sua protezione<sup>12</sup>.

*Giovanni Boldù, Medaglia di Filippo Maserano, recto e verso.*



L'influenza dei dettami di Pisanello si sente anche nelle medaglie firmate di Giovanni Boldù, il quale è stato definito come «l'artista che nella medagliastica veneziana occupa un posto analogo a

<sup>12</sup> L. Mezzaroba dice che nella sinistra questa figura regge una patera, ma non ne vedo traccia (*Catalogo...*, cit., 2009, cat. 18, p. 22).

quello di Pisanello in quella italiana»<sup>13</sup> e che «discende direttamente dal Pisanello, di cui si può dire che sia il vero rappresentante a Venezia»<sup>14</sup>. Come nelle firme di Pisanello i corpi delle lettere usati da Boldù, sono stretti e alti (questo si nota soprattutto nella chiusura alta dell'occhio della “P” o della “R”); come in Pisanello, la formula usata è sempre *Opus Ioanis Boldù pictoris*: Jacopo Morelli commentò che quest'artista «si chiama pittore ne' getti suoi di medaglie; ma opere di pitture da lui fatte non si conoscono»<sup>15</sup>.

*Giovanni Boldù, Medaglia autoritratto, recto e verso.*



Le medaglie più particolari di Boldù sono quelle datate «·M·CCCC·LVIII·», dove si trova il suo autoritratto. In una di queste medaglie, nel *recto* si trova il ritratto di profilo di Boldù abbigliato secondo la moda dell'epoca. Lungo la circonferenza di questo *recto* s'incontra una prima scritta identificativa dell'effigie, con caratteri centrifughi greci e addirittura ebraici, mediante i quali l'artista fa «sfoggio di una vasta erudizione»<sup>16</sup>; la stessa scritta (ancora in caratteri centrifughi) è iterata e assume le valenze di firma nel *verso* della medaglia; stavolta la scritta è in latino e dice: «·OPVS·IOANNIS·BOLDV·PICTORIS·VENETI·». È ovvia (per di più in una città multiculturale come Venezia) la promozione insita in questa molteplicità di linguaggio<sup>17</sup>, accomunata all'autoritratto: questo tipo di medaglia non aveva probabilmente una funzione di molto diversa da quella di un moderno biglietto da visita che un libero professionista fa circolare tra i suoi effettivi e potenziali clienti<sup>18</sup>.

13 Roberto Weiss, *Vittore Camello e la medagliistica del Rinascimento*, in Vittore Branca (a cura di), *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, 1967, p. 328.

14 *Ivi*, p. 329.

15 Commento alla *M. Michiel, Notizia...*, *cit.*, ed. 1800., p. 257. Qui compare anche un commento alle due monete con l'autoritratto dell'artista.

16 L. Mezzaroba, *Catalogo...*, *cit.*, 2009, cat. 24, p. 26.

17 Si ricordi a questo proposito la firma di Malombra citata da Ridolfi (cfr. *supra*, § I. 3.2.).

18 Spiega R. Weiss: « [le funzioni delle medaglie] non erano, in certo modo, del tutto dissimili da quelle delle fotografie odierne. Un principe, un privato facoltoso, chiunque insomma fosse in grado di fare la spesa e che volesse tramandare le proprie fattezze e distribuirle agli amici, ammiratori, sudditi ecc. trovava nella medaglia un metodo conveniente per appagare tale desiderio» (*Vittore...*, *cit.*, 1967, p. 327).

Nell'altra medaglia con l'autoritratto di Boldù, egli si mostra “in vesti” da dio pagano, con in testa una corona di edera: in questo lato vi è sempre la firma in greco, mentre nel *verso* la formula di firma precedente è integrata con la parola «[...]·XOGRAFI·», la quale qualifica l'artista in maniera autorevole ed originale come “zoografo”, ovvero delineatore di vita secondo un modo arcaico di chiamare i pittori, usato ad esempio da Platone nella *Repubblica*. Questa originale denominazione marca ancora una volta i legami di quest'artista con Pisanello, perché con questo stesso titolo egli si dette nella firma della medaglia di Giovanni VIII Paleologo<sup>19</sup>.

*Giovanni Boldù, Medaglia autoritratto, recto e verso.*



Verso la fine del Quattrocento, all'indomani del suo ritorno da Costantinopoli (1481), un altro pittore, Gentile Bellini, firma una medaglia: è quella celebre con l'effigie del Sultano Maometto II.

*Gentile Bellini, Medaglia di Maometto II, recto e verso.*



*Gentile e Giovanni Bellini, La predica di San Marco..., part. con il ritratto di Ge. Bellini.*

Nel *recto* si leggono in moto centrifugo orario il nome e i titoli del Sultano: «MAGNI SVLTANI F

<sup>19</sup> Cfr. *supra*, n. 8.



MOHAMETI IMPERATORIS»<sup>20</sup>. La firma «GENTILIS BELLINVS VENETVS EQVES AVRATVS COMESQ· PALATINVS ·F·» si trova invece nel *verso* e circonda, sempre con lettere centrifughe, le tre corone che sono l'emblema dei tre regni dell'Impero turco. Questo *verso* è simile (anche nelle dimensioni) alla medaglia che prova il titolo acquisito da Bellini e, in dipinti come *La predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto* oggi a Brera, aiutano, quasi fosse una firma, ad identificare il suo autoritratto nella scena. La sontuosità dei titoli decantati da Bellini in questa firma, vengono poi in parte attenuati dall'umiltà del suo esordio nella parte bassa della medaglia e quindi in condizioni di leggibilità sfavorevoli e significativamente opposte all'*incipit* della formula identificativa dell'effigie del Sultano che si trova, giusto in corrispondenza, nel *recto*.

*Vittore Camelio, Medaglia di Sisto IV, recto e verso.*



È possibile concludere la panoramica sulle medaglie firmate del XV secolo con quella recante l'effigie di papa Sisto IV (il cui pontificato si estese dal 1471 al 1484), la quale porta la firma di un medagliasta destinato a divenire celebre soprattutto nel secolo successivo: Vittore Gambello, detto Camelio<sup>21</sup>. La firma («·O·P·/ VICTORIS·/ CAMELIO·/ ·VE·»<sup>22</sup>) compare nel *verso*, nella parte bassa del cerchio, dove è posta idealmente nella parte frontale della piattaforma con una scena che coglie il papa seduto su un trono mentre concede udienza a dei fedeli. È stato detto che la sottoscrizione «suggerisce pure che [il pezzo] non fu eseguito a Venezia, dove Camelio non avrebbe certo incluso il “veneti” nella sua firma»<sup>23</sup>, ma più volte si è dimostrato (e parlando di scultura si ritornerà a dimostrare) che tale “regola”, comunemente accettata e ribadita dalla critica, ha tante

20 La “F” sta per “Faith”, *conquistatore*.

21 Per la datazione cfr. C. Crissafulli, *Catalogo...*, cit., 2009, cat. 34, pp. 31, 32.

22 Una firma simile («·OP·/ VICTORIS/ CAMELI/ ·V·») si trova in una bronzetto con la scena di un sacrificio conservato al Bargello a Firenze.

23 R. Weiss, *Vittore...*, cit., 1967, p. 331.

numerose eccezioni da non potere essere universalmente applicata<sup>24</sup>, forse neanche in questo caso.

### 1.2. Da Vittorio Camelio ad Alessandro Vittoria: le medaglie firmate del XVI secolo.

Nonostante la medaglia con l'effigie di Sisto IV appartenga al XV secolo, è con le medaglie fuse nel secolo successivo che Camelio segnerà nella storia la sua figura d'artista diventando, almeno in questo campo, quello più significativo. Di questo scultore è stato detto che, «mentre il Boldù ebbe scarsissima influenza sulla medaglia veneziana, si può dire sicuramente che il Camelio domina la produzione medaglistica del suo tempo a Venezia»<sup>25</sup>. Tra le sue medaglie firmate meritano di essere menzionate quella con il suo autoritratto e quelle con i ritratti di Gentile e di Giovanni Bellini (di quest'ultimo, tra l'altro, egli viene tradizionalmente ritenuto allievo<sup>26</sup>).

*Vittore Camelio, Autoritratto, recto e verso.*



La medaglia con l'autoritratto è datata 1508<sup>27</sup>; nel *recto* mostra l'effigie di Camelio di profilo destro circondata dalla formula di firma in caratteri all'antica centrifughi «VICTOR CAMELIVS SVI IPSIVS EFFIGIATOR MDVIII»<sup>28</sup>. Questa scritta, pur non presentando segni di *incipit* o *finis*, esordisce verosimilmente con il nome dell'artista nella parte bassa sinistra del circolo, e ciò è possibile affermare per via di comparazione con la maggior parte delle scritte indicanti i nomi dei ritratti nelle altre sue medaglie. Rispetto alla maggior parte dei casi fin'ora citati, originale in questa medaglia è che l'effigie mostra il profilo destro, verso la cui scelta da parte di un artista, in altre

24 Cfr. ad esempio *supra*, § II. 1.2.1.

25 *Ivi*, p. 337.

26 *Ivi*, p. 331.

27 Cfr. C. Crisafulli, *Catalogo...*, *cit.*, 2009, cat. 40, p. 34.

28 Senza il nome scritto a fargli da supporto si ricorderà che il termine *ipsius* è stato dipinto da Tintoretto nel suo autoritratto del Louvre (cfr. *supra*, *Seconda Introduzione*, 4, n. 40).

occasioni comunque coeve, qualcuno sottolinea l'insistenza su di uno sguardo rivolto al futuro, in opposizione ad uno sguardo rivolto al passato che il profilo di sinistra invece indicherebbe<sup>29</sup>.

Nel *verso* di questa medaglia Camelio ha rappresentato invece la scena di sacrificio e un motto («FAVE FOR/ SACRIF») che probabilmente indica la dedizione al proprio mestiere, dove l'ultima parola occupa il posto dove in altre opere (come nella citata *Medaglia di Sisto IV*) si trova invece il nome dell'artista.

Camelio è l'autore anche di due celebri medaglie con le effigi dei fratelli Bellini. Quella con il ritratto di Gentile mostra nel *recto* il profilo del pittore, attorniato dalla scritta centrifuga «·GENTILIS BELINVS VENETVS·EQVES COMESQ·» dove l'*incipit* è al solito nella parte bassa sinistra. Il *verso* è in tutto occupato da un originale firma in incavo, sviluppata per linee orizzontali, regolarmente decrescenti (come in un coevo *colophon* da stampa) la quale è «GENTILI TRIBVIT/ QVOD POTVIT VIR/ NATVRA HOC PO/ TVIT VICTOR/ ET ADDIDIT». Questa formula, decisamente atipica per una medaglia e particolarmente elaborata da punto di vista verbale, afferma senza falsa modestia che Camelio «aveva eguagliato, anzi superato la natura nel ritrarre Gentile»<sup>30</sup>, e segue un *topos* elogiativo piuttosto in voga per la contemporanea lirica d'arte (basti pensare al tono con cui, in maniera analoga, lo stesso Bellini viene elogiato nel *Ritratto di Caterina Cornaro*<sup>31</sup>).

Vittore Camelio, Medaglia di Gentile Bellini, *recto* e *verso*.



La Medaglia con il ritratto di Giovanni Bellini porta anch'essa nel *recto* il profilo del pittore,

29 Così Augusto Gentili a proposito dei ritratti di Tiziano (cfr. *Tiziano, cit.*, 2012, p. 360).

30 R. Weiss, *Vittore...*, *cit.*, 1967, p. 332.

31 Cfr. *supra*, § II. 1.8.

incorniciato da una scritta che lo elogia come «PICTOR OP[timus]»<sup>32</sup>; nel verso compare, oltre alla firma di Camelio, la figura di una civetta in forma di emblema, accompagnata dal motto «VIRTVTIS ET INGENII»; è stato notato che, rispetto a quella del fratello, in questa medaglia non pare dubbio che il disegno, tanto del ritratto come dell'emblema, si debba allo stesso Bellini<sup>33</sup>. La firma di Camelio («VICTOR CAMELIVS/ FACIEBAT») è sviluppata su linee orizzontali ed è ancora una volta originale dal punto di vista lessicale per l'uso del verbo all'imperfetto, ovvero per l'adozione di una pratica di firma che, pur tanto diffusa in questi anni in pittura così come in scultura, risulta invece apparentemente limitata a questo solo esempio nel campo della medagliistica<sup>34</sup>.

*Vittore Camelio, Medaglia di Giovanni Bellini, recto e verso.*



Una medaglia con un Autoritratto dello scultore Andrea Briosco detto Riccio riporta introno al profilo dell'artista, con un andamento orario a lettere centrifughe, la scritta «ANDREAS-

32 Tenendo conto dell'importanza della "segnatura speciale" nelle firme di Bellini di cui si è discusso in un precedente capitolo (cfr. *supra*, II. 3), forse non è un caso che Camelio abbia scritto il cognome di Giovanni con due "L" mentre per Gentile ne aveva usata solo una. Questa scritta potrebbe anche contenere delle ambiguità interpretative se la parola "OP" venisse sciolta, invece che in *optimus*, in *opus* e quindi a favore dell'evocazione di una formula di firma piuttosto diffusa nella pittura coeva (ancorché, a onor del vero, assente nell'opera di Giovanni Bellini).

33 Cfr. Matteo Ceriana, *Bellini e le arti...*, cit., in M. Lucco, G. C. F. Villa, *Giovanni Bellini...*, cit., 2008, p. 91.

34 Ovviamente a mia conoscenza. Certo, potrebbe essermene sfuggita qualcuna, ma rimane il fatto che questa formula nelle medaglie è rara. Oltre alle medaglie di Vittore Camelio esistono altre due opere firmate (oggi alla Ca' d'Oro): sono due rilievi con scene di battaglie di esseri mitologici, fuse in bronzo ed un tempo incastonate sulla sua tomba, la quale già stava nel chiostro della Chiesa della Carità, dove sono ancora documentati nel XVIII secolo da un disegno di Giovanni Grevembroch (*Monumenta Veneta*, 1754, c.72.). I due rilievi hanno firme diverse: in uno si legge «O·VICTOR·CAMELIVS·», mentre nell'altro «VICTOR·CAMELIVS·F·»; la prima firma è posta in una zona centrale della scena di battaglia, mentre la seconda è decentrata sulla sinistra. La diversa fattura di queste firme (buona nel primo rilievo, meno nel secondo) ha fatto supporre che l'accostamento delle due opere, in origine non previsto, fosse operato con un intervento di rifinitura (in realtà poco rifinita) dopo la morte dell'artista (cfr. la scheda dell'opera di Adriana Augusti in Vittorio Sgarbi (a cura di), *Donatello e il suo tempo*, 2001, cat. 48, p. 198).

CRISPVS· PATAVINVS· AEREVM· D· ANT· CANDELABRVM· F», la quale lo pubblicizza come lo scultore che fece il *Candelabro* in bronzo della Basilica del «D»(ivino) Sant'Antonio. L'opera in questione, tutt'oggi nella Basilica del Santo a Padova, non è firmata ed è quindi questa moneta che indirettamente se ne assume il compito. Nel *verso* della stessa si incontra il misterioso motto «·OSBTANTE· # ·GENIO·» e l'immagine di un albero secco e spezzato dal quale emerge un'appendice in fiore. Quest'emblema non può non ricordare quelli simili che si sono visti affollare i dipinti di scuola veneziana tra Quattro e Cinquecento e probabilmente il suo messaggio è da interpretarsi in maniera analoga<sup>35</sup>.

*Andrea Riccio Briosco, Autoritratto, recto e verso.*



Sempre nel Cinquecento, altri medaglisti che usarono firmare le loro opere (ma senza troppe originalità, e per lo più ripetendo gli schemi introdotti dai medaglisti fin'ora citati) furono Giovanni Guido Agrippa, Fra Antonio da Brescia, Andrea Spinelli<sup>36</sup>. Si dedicò al conio e alla fusione di alcune medaglie anche lo scultore Alessandro Vittoria, ma delle firme di lui in questo campo si parlerà in un paragrafo dedicato<sup>37</sup>.

### 1.3. *Le firme di Velerio Belli vicentino, “intagliatore di corniole e di cristalli eccellente”<sup>38</sup>.*

Soprattutto per via del suo lungo soggiorno a Venezia prima di trasferirsi a Roma e poi a Firenze,

<sup>35</sup> Cfr. *supra*, § II. 3.4.2.

<sup>36</sup> Per le monete firmate da questi artisti (le quali non presentano varianti o caratteristiche degne di nota) cfr. C. Crisafulli, L. Mezzaroba, *Catalogo...*, cit. 2009, p. 42 e segg.

<sup>37</sup> Cfr. *infra*, § V. 5.

<sup>38</sup> Così definito da Alessandro Vittoria il 14 gennaio 1561 (ASVe, *Monastero di San Zaccaria* b. 18, *Commissaria Vittoria*, filza I, c. 54).

merita di essere ricordata l'opera di Valerio Belli, noto incisore di gemme e di cristalli<sup>39</sup>. In queste opere, Belli sempre appose la propria firma presentando il suo nome, o il nome e il cognome (*De Bellis* o semplicemente *Belli*), per intero o variabilmente contratto, a volte con la qualifica aggiuntiva di *Vicentinus*; sovente poi egli aggiunse anche una “F”, o un più esplicito “FECIT”; solo in un'occasione poi egli segna in firma anche l'anno<sup>40</sup>. Tra le varie componenti della firma vi sono sempre dei punti medi, ma questi invece non compaiono ad esordio e neanche alla fine della formula. Le firme più ordinarie di Belli si trovano nelle sue placchette bronzee o di cristallo, sotto la linea d'appoggio dei personaggi coinvolti in una scena, secondo delle modalità già incontrate nei *versi* delle medaglie di scuola veneziana (come ad esempio quella con l'effigie di Sisto IV di Camelio). In moltissime opere Belli ha invece preferito immettere la propria firma nella scena, e da qui la sua particolarità. C'è infine da segnalare che Belli fuse anche delle medaglie, ma stranamente in queste egli non pose mai la propria firma.



*Crocifisso (ricostruzione).*



*Crocifisso, part.*

La firma «VALERIV/ S·VIN·F» si trova ai piedi del *Crocifisso* del Complesso (oggi smembrato) della Biblioteca Apostolica Vaticana, secondo modalità che possono dirsi tradizionali e già viste nel *Crocifisso* firmato di Jacopo Bellini e in altri pittori cinquecenteschi di scuola veneziana<sup>41</sup>.

La firma «VALERIVS·FE·» si legge sul plinto dal quale *Gesù ragazzino impartisce lezioni ai*

39 Per l'opera completa di Belli mi sono servito del volume a cura di Howard Burns, Marco Collareta, Davide Gasparotto ( a cura di), *Valerio Belli Vicentino*, 2000. Dato che i cristalli e le placchette di Belli esistono spesso in varie copie autografe, e dato che queste si trovano il più delle volte sparse nei musei di tutto il mondo (alcuni dei quali ho avuto occasione di visitare vendendo queste opere dal vero), ci tengo ad avvertire che, qualora il luogo di conservazione non venga esplicitamente citato nel mio studio, si rimanda a questo catalogo per risalire alle varie collocazioni.

40 Cfr. *ivi*, cat. 46, p. 326.

41 Cfr. *supra*, § III. 3.4.1.

*dottori del Tempio*, in una placchetta conservata a Capodimonte a Napoli. Una firma con formula leggermente più articolata («VALERIVS·/ DE BELLIS·VI·/ FE») si incontra poi in una placchetta molto simile dove è messa in scena la *Resurrezione di Lazzaro*; la firma si trova nella specchiatura del sarcofago dal quale il defunto si sta risolvendo.



*Cristo fra i dottori.*



*Resurrezione di Lazzaro.*



*Ecce Homo.*



*Ecce Homo, part.*

Le formule di queste firme sono particolari per via dell'aggiunta della lettera "E" dopo la "F", ovvero per non lasciar dubbi sul suo scioglimento in *fecit* e non in *faciebat*. In altre opere infatti Belli muta la "E" in "A" onde accompagnare lo scioglimento della "F" verso il *faciebat*. Tra le opere dove questo succedere vi è placchetta in cristallo di rocca (oggi al Cabinet des Médailles di Parigi) con l'*Ecce Homo* dove la firma è paragrafata sugli specchi di un'architettura rinascimentale ed è «VALERIVS [---] VICETI·FA». Una firma simile si trova anche in un bronzetto con una *Incredulità di San Tommaso* dove stavolta la firma è «VALERIVS [---] BELLVS·FA».

Questa tipologia di formula si trova anche in una placchetta con la figura della *Pace*, dove la firma «VALERIVS·VIN·FA·» è stata posta dall'artista sullo scudo dell'Allegoria. In un modo simile, non più dal punto di vista della formula, ma da quello iconografico, è firmata anche un'altra placchetta

rappresentante la dea *Cerere*: la firma «VALE·/ VIN·F·» si trova su di uno scudo stavolta arricchito da una testa di Gorgone e quindi indicativo di un elogio che l'artista fa della propria arte delle pietre dure.



*Allegoria della Pace, part.*



*Cerere, part.*

Numerose firme sono poi state inserite da Valerio Belli sulle cornici o sulle trabeazioni delle architetture che fanno da scenario alle sue *historie*, secondo modalità che non possono non evocare la firma che Raffaello (un artista che egli ammirava e del quale fu amico<sup>42</sup>) pose sul suo *Sposalizio della Vergine* oggi a Brera<sup>43</sup>.



*Presentazione al Tempio.*



*Gesù arriva a Gerusalemme.*

Associazioni forti si notano soprattutto in presenza di edifici a pianta circolare, come ad esempio in una placchetta di cristallo con una *Presentazione al Tempio*, firmata «VALERIVS·VICENTINVS», dove anche la formula di firma evoca il «·RAPHAEL·VRBINAS·» della pala di Brera.

42 I rapporti tra Belli e Raffaello sono analizzati da John Sherman in *Raffaello e le arti minori*, in H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, *Valerio Belli...*, cit., 2000, p. 172.

43 Cfr. anche qui *supra*, § IV. 3.2.



Significativa è poi un'incisione su cristallo di rocca, dove la scritta «VALERIVS·F» non si trova sulla cornice di un'architettura qualsiasi, ma sulla porta della città di Gerusalemme dove Gesù si sta dirigendo per andare incontro alla sua Passione. Sull'attico dell'arco, in caratteri di corpo analogo a quelli della firma, si materializza la frase con cui, secondo i vangeli, la folla accolse l'arrivo del Cristo in città: «BENEDICTVS·QVI·VE/ NIT·INNOMINE·DOMINI». Il valore della firma di Belli risulta decisamente accentuato da questa invocazione che esalta colui che viene *nel nome* del Signore<sup>44</sup>, e anche per il fatto di trovarsi su di una porta, quando poco prima di questo episodio in immagine, in quello scritto nel *Vangelo di Giovanni* (10, 7-9) Gesù si paragona proprio ad una porta attraversando la quale si trova la salvezza.



*S.A., Scena allegorica.*



*Scena..., part.*

Ovviamente Belli non è il solo artista attivo in questa produzione del quale si conservano le firme, ma solo il più famoso. Esistono infatti anche altri bronzi cesellati firmati durante il Rinascimento veneto, come ad esempio quello (oggi conservato presso il Museo Correr e qui datato intorno al 1500) rappresentante una non meglio identificata scena allegorica il cui autore si nasconde dietro un monogramma («S·A»), autorevolmente portato in trionfo da una delle figure.

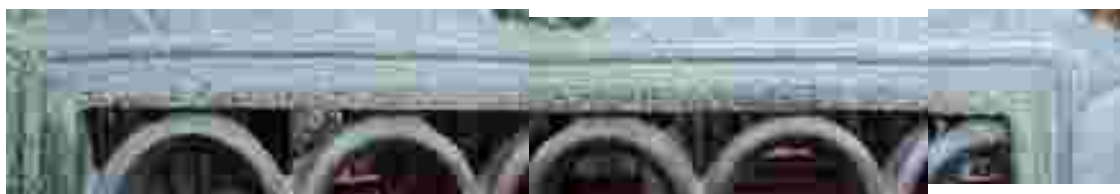
<sup>44</sup> Da notare che “in nomine” è stato fatto finire proprio sopra il nome di Belli.



## V. 2. Le firme in scultura: il metallo.

### 2.1. La prima firma della scultura veneziana: *Bertuccio me fecit*.

Le storie della firma di scuola veneziana in scultura cominciano nell'esatto 1300 con una firma che il maestro orafo Bertuccio, sigla, distribuendovela in maniera regolare, lungo la traversa della valva di sinistra di una delle porte bronzee della Basilica di San Marco. La formula di questa firma, già citata con frequenza dagli scritti moderni<sup>1</sup>, seppur a volte con qualche errore<sup>2</sup>, è «+MCCC: MAGISTER: BERTVCVIVS: AVRIFEX: VENETVS: MEFECIT:». L'incisione comincia con il segno pittografico e profilattico di una croce, la quale indica il carattere di documento della scritta e la fede dell'artista<sup>3</sup>. Sempre a proposito del suo contenuto, la presenza dell'indicazione *Venetus* non fa che ribadire quanto già sottolineato per le opere di pittura, ovvero che tale aggiunta non necessariamente era intrapresa per opere destinate al mercato extra cittadino<sup>4</sup>.



*Bertuccio, Porta bronzea marciana, part.*

Le altre porte della Chiesa non sono firmate<sup>5</sup>, ma da tempo si è voluto comunque ricondurre la loro fattura allo stesso Bertuccio<sup>6</sup>. Il primo ad avanzare tale ipotesi fu anche colui che per primo trascrisse questa firma, Giovanni Antonio Meschinello; egli, nella sua descrizione della *Chiesa Ducale di San Marco*, suggerisce che «possono congetturarsi anche l'altre [*porte come*] fatte dal medesimo Artefice, perché sono simili, e in poca differenza di tempo»<sup>7</sup>. Di questa opinione rimane Leopoldo Cicognara<sup>8</sup>, e anche Pietro Selvatico, il quale, come si ricorderà<sup>9</sup>, confessa ai propri lettori il sospetto che, firma dello stesso Bertuccio, sia anche un frammento epigrafico superstite in un bassorilievo con l'immagine di San Leonardo, la quale si trova nella parete della facciata della

1 Cfr. *supra*, § II. 5.2. e 5.4.

2 *Ivi*, 5.4.

3 Cfr. quanto detto *supra*, § II. 4.2.

4 Cfr. *supra*, § II. 1.2.1.

5 Il nome del committente compare nella *Porta Centrale*: nella formella con San Marco vi è una piccola figura inginocchiata sovrastata dalla scritta: «LEO DA MO/ LINO·HOC OP·/ FIERI IVSSIT·».

6 L'ipotesi del solo intervento di Bertuccio è stato screditato dalle più recenti indagini (cfr. Renato Polacco, *San Marco, la Basilica d'oro*, 1991, p. 147).

7 *La Chiesa...*, *cit.*, 1753, vol. I, p. 21.

8 *Storia...*, *cit.*, 1823, vol. III, p. 342.

9 Cfr. *supra*, § II. 5.4.

Basilica marciana che dà sulla Piazzetta dei Leoni<sup>10</sup>. La firma di Bertuccio nella porta bronzea di San Marco è discreta e praticamente invisibile da lontano; essa però si trova tatticamente all'altezza della vista qualora si entri in Chiesa passando da quella porta. Il fatto che Bertuccio abbia deciso di incidere la nella valva alla sinistra di chi guarda potrebbe chissà essere legato al fatto che quello è il lato dove vengono sempre posizionati i giusti e coloro che in un *giudizio* vengono salvati<sup>11</sup>. Il *lettering* della scritta incisa da Bertuccio è in linea con alcune delle coeve iscrizioni dei mosaici della chiesa: il carattere delle lettere è prevalentemente del tipo *gotico maiuscolo*, ma con alcune primitive varianti epigrafiche *all'antica*, visibili ad esempio nel modo di fare la “U” per mezzo di una “V”, oppure nella “M” con la congiunzione a forma di piccola “v”.



Bertuccio, Reliquiario della Vera Croce.



Reliquiario...part. Recto.



Reliquiario..., part., verso.

Dello stesso Bertuccio è nota un'altra firma che si trova incisa su di un reliquario a forma di croce con una struttura metallica che chiude dei cristalli di rocca, dove in uno di essi si trovano due frammenti di legno della Vera Croce<sup>12</sup>. Questo prezioso oggetto non si trova a Venezia, ma a Firenze, nella Sagrestia della Basilica di Santa Croce<sup>13</sup>.

10 *Sulla Architettura...*, cit., 1847, p. 85.

11 Si veda quanto detto a proposito di una firma di Jacobello del Fiore (*supra*, § III. 3.2.).

12 Per questa firma cfr. A. Diel, *Die Sprache...*, cit., 2009, vol. II, pp. 848, 849.

13 Ho potuto vedere questo oggetto in via del tutto eccezionale durante una visita compiuta nel febbraio 2013: chiesi di questa croce agli addetti alla sorveglianza della chiesa, ma non ne avevano notizia; uno di loro però si è dato parecchio da fare per venire a capo della cosa e infine si è scoperto che l'oggetto stava nella sagrestia alla quale si poteva accedere solo tramite un permesso. Dato il mio dimostrato (e a quanto pare atipico) interesse, il permesso sulla fiducia l'ho ottenuto immediatamente e ho quindi potuto essere accompagnato nel luogo in questione da un prete. Il reliquario si trovava chiuso in un minuscolo sgabuzzino. Ho personalmente tirato fuori da là l'oggetto, l'ho appoggiato su di un tavolo e ho tolto il panno che lo avvolgeva; dopodiché ho potuto scoprire e analizzare da vicino la firma e documentarla (io credo per la prima volta) in foto. Questo reliquario non è un oggetto che possa dirsi bello e il suo valore è solo nella reliquia che contiene e nella firma dello scultore. La presenza della firma non era

La firma dello scultore è da lui stata incisa in quest'oggetto, lungo la curvilinea parte bassa della struttura metallica; in entrambi i lati si trova un'iscrizione: nel *recto* si legge «+DE VENECIA+ BER», dove il “BER” ha la particolarità di essere inspiegabilmente inciso alla rovescia; nel *verso* invece si legge «+BERTVCI\*MEFECIT+». *Verso* e *recto* si distinguono per via della presenza nel solo *verso* (per questo ovvio nella sua natura) di un'altra incisione cruciforme nel prolungamento di sostegno dello *stipes*: la segnalazione della città natale dello scultore prende quindi il posto di maggior rilievo nella formula di firma. Da notare che le lettere di questa firma si differenziano da quelle della firma veneziana nell'uso della “M” che non è più (o più probabilmente, non ancora) in romano primitivo, ma è anch'essa in *gotico*<sup>14</sup>.

## 2.2. Nella Basilica marciana: dalle firme nascoste alle firme ostentate.

Nel campo delle sculture su oggetti di metallo, nel passaggio dal Trecento al Cinquecento, all'interno della Basilica marciana, nelle opere si assiste ad una migrazione della firma degli artisti da una collocazione in luoghi completamente o quasi nascosti, a luoghi dove le firme sono invece ben in evidenza.

Una firma del tutto celata alla vista è quella della celebre *Pala d'Oro*. Essa si trova sotto uno degli smalti della tavola superiore, dove venne scoperta solo in occasione di un restauro compiuto nel 1834<sup>15</sup>. La scritta (che come si dirà, non è incisa) è la seguente: «MCCCXLII J [p?]as bonensegna me fecit. Orate p[ro] me»<sup>16</sup> e quindi corrisponde all'arricchimento dell'opera già esistente, avvenuto tra il 1342 e il 1345. Bonensegna è da identificarsi come solo uno dei maestri che lavorarono alla *Pala*, ma quest'altro autore non ha lasciato alcuna firma; egli allora è chiamato per convenzione “Maestro principale”<sup>17</sup>. È stato notato che «le parole che il Bonensegna tracciò così spontaneamente con la penna sul legno, lo rivelano un uomo colto e devoto; il suo latino corrotto ci offre la singolare conferma che egli compose personalmente l'iscrizione, fornendoci così un importante contributo alla storia delle iscrizioni degli artisti medioevali»<sup>18</sup>. Questa firma presenta due anomalie o, se si vuole originalità, rispetto alle altre firme veneziane conosciute in scultura, così come in pittura, sia

---

nota al prete della chiesa e le cartoline in vendita con l'immagine della croce nel bookshop della chiesa/museo non fanno il nome di Bertuccio. Mi hanno detto che il reliquiario viene esposto al pubblico solo due volte l'anno: il 14 settembre e la prima domenica di maggio.

14 Una firma per certi versi simili a questa di Bertuccio, grazie alla quale forse si potrebbe tentare di contestualizzare una tendenza di questo periodo e dell'Italia centrale, è quella del *Reliquiario del carnaio di San Savino* conservato nel Museo dell'Opera di Orvieto, datato 1340-'45: qui, lungo la base della statuetta con l'immagine del santo corre la firma di Ugolino Di Vieri e Viva Di Lando (firma -in caratteri gotici-: «UGHOLINUS ET VIVA D[E] SENIS FECIERU[N]T ISTUM TABERNACULUM»).

15 Per una ricostruzione di questi fatti cfr. H. R. Hahnloser, Renato Polacco (a cura di), *La Pala d'Oro*, 1994, p. 85.

16 Non ho potuto vedere personalmente questa firma. Così è riportata in *ib.*

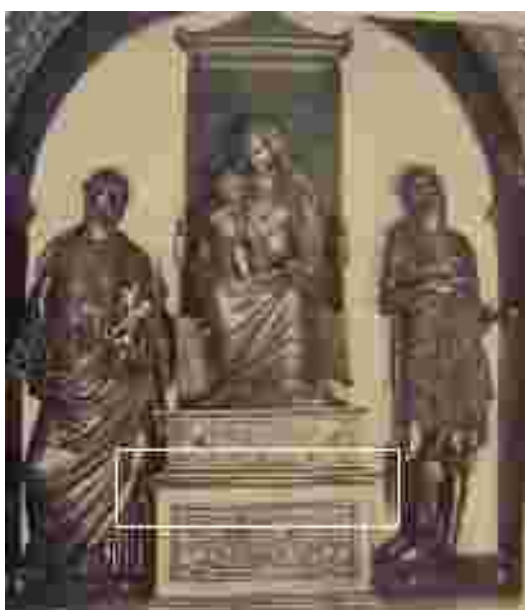
17 *Ivi*, p. 86.

18 *Ivi*, pp. 85, 86.

di questo secolo, che dei successivi: per prima cosa è una firma *segreta* nonostante essa contenga in formula una pretesa interazione con un pubblico lettore; secondo ha in formula la locuzione *orate pro me* che decisamente non è in voga a Venezia (piuttosto in centro Italia)<sup>19</sup>.

Più o meno invisibile anche la firma del *Crocifisso* in lamina d'argento che nella stessa Basilica è collocato sopra l'*Iconostasi* firmata dai Dalle Masegne<sup>20</sup>. Qui si trova l'iscrizione «MCCCLXXXIII FACTA FVIT AD NOBILIS PROCVRATORIBVS PETRO CORNARIO ET MICHAELI STENO. JACOBVS MAGISTRI MARCI BENATO DE VENETIIS FECIT»<sup>21</sup>.

Nella Basilica marciana, il Quattrocento apparentemente passa senza opere in metallo firmate, le quali invece si riscontrano nel secolo successivo, nella discussa *Cappella Zen* e nell'attiguo *Battistero*.



Pietro Di Giovanni Campanato, *Altare delle Cappella Zen*.



*Altare..., part.*

Le vicende del primo di questi luoghi e delle opere che vi sono contenute sono da tempo oggetto di studio<sup>22</sup>. In sunto, si sa che, nei primi anni del Cinquecento, quando i lavori furono avviati, vi si sono succeduti, e hanno amichevolmente o impazientemente collaborato tra di loro, diversi scultori che furono: Alessandro Leopardi, Pietro, Antonio e Tullio Lombardo, Giovanni e Camillo Alberghetti, Pietro Savin, Giambattista Brioni, Antonio del Gallo, Alvise e Pietro Negro, Pietro Di

19 È l'unico caso veneziano a me noto. Al di fuori dei confini cittadini, tra coloro che usarono aggiungere questa frase nelle opere di pittura vi è ad esempio stato Fra Bartolomeo. Per la locuzione *orate pro me* cfr. quanto è stato detto in § I. 2.6.(in part. v. n. 109)

20 Cfr. *infra*, § V. 4.1.

21 La firma è stata citata per la prima volta da G. Moschini (*Guida..., cit.*, 1815, vol. I, p. 281). La trascrizione che io qui riporto è tratta da Wolfgang (*La scultura..., cit.*, 1976, cat. 146, pp. 222, 224) per il fatto che, nonostante abbia tentato di scovarla osservando il *Crocifisso* con un binocolo, non sono infatti riuscito a capire dove la firma si trovi: devo concludere che si tratti di una scritta di piccole dimensioni e quindi per nulla autoritaria, ma solo documentaria.

22 Cfr. su tutti: Bernard Jestaz, *La Chapelle Zen à Saint-Marc de Venise. D'Antonio à Tullio Lombardo*, 1986.

Giovanni Campanato. Nella *Cappella* solo la firma «PETRI· IOANNES· CAMAPANATI ·M· D· X· V·» compare, ed in autoritaria evidenza, nella base del trono su cui siede la *Madonna col Bambino* affiancata dalle statue di Pietro e del Battista. Questa firma risulta come dire strategica, perché si trova all'altezza degli occhi di uno spettatore di media statura, essendo il gruppo scultoreo posizionato sopra un rialzo che sembra parte dell'assetto originale. La posizione sul piedistallo del trono della Vergine evoca molte firme simili presenti nelle varie sacre conversazioni dipinte in questi stessi anni. Con questa esperienza, essa per forza di cose induce a leggere queste sculture come opere del solo Campanato. Così ad esempio, Giannantonio Moschini, pur notificando anch'egli l'avvicinarsi di alcuni dei numerosi artisti attivi nel cantiere *Cappella*, con sicurezza afferma che la

N.D. Seduta con il puttino in mano, e i santi Giambattista e Pietro in piedi, [sono] opere di Pietro Giovanni Campanato, che vi lasciò il suo nome con l'anno MDXV.<sup>23</sup>

Pochi anni dopo la pubblicazione della *Guida* di Moschini, Pietro Selvatico, con una considerazione ardita, riconduce a Campanato la sola lavorazione del piedistallo<sup>24</sup>. Più recentemente è stato invece suggerito che, «sebbene sia possibile che la data si riferisca alla sola esecuzione del trono, più facilmente fa riferimento all'intero lavoro del Campanato nella cappella, la quale -a eccezione della porta commissionata in seguito- sembra essere stata finita entro quest'anno»; ci si è anche chiesto se «la massima evidenza data alla sottoscrizione non fosse dovuta anche a una forte rivalità con Alessandro Leopardi, che [come si vedrà nel prossimo paragrafo] tanto orgogliosamente aveva firmato il Colleoni e il pilo centrale di Piazza San Marco»<sup>25</sup>. Tra i tanti artisti che hanno dato il loro contributo alla creazione della *Cappella*, Campanato, pur non risultando mai come *proto* del cantiere, è tra i tanti, l'artista che, a conti fatti, «risulta essere quello che dette il maggior contributo alla Cappella Zen»<sup>26</sup> e colui che soprattutto era presente alle ultime fasi dell'assetto definitivo delle sue varie componenti: sono questi i motivi che verosimilmente spiegano la presenza «di una firma esibita con orgoglio»<sup>27</sup>.

Passando al *Battistero*, sempre nel Cinquecento, è qui che si trova un'altra opera in bronzo firmata (sebbene in maniera meno altisonante rispetto alle statue siglate da Campanato): si tratta della statua di *San Giovanni Battista* posta sopra la fonte battesimale decorata con dei bassorilievi. Questa firma

---

23 G. Moschini, *Guida...*, cit. 1815, vol. I, p. 348

24 P. Selvatico, *Sulla architettura...*, cit., 1847, p. 190

25 V. Avery, *Dalle bocche...*, cit., 2008, p. 324.

26 *Ivi*, p. 325.

27 *Ib.*

è ricordata per la prima volta nelle aggiunte di Giovanni Stinga alla *Venetia* di Francesco Sansovino:

Chiamavasi questo luogo altre volte la cappella de gli Innocenti; hora si chiama Battistero, perché in lui vedesi nel mezo collocata una grande pila di bronzo con una figura di S. Giovanni Battista assai grande pur di bronzo, che sta in atto di battezzare con queste lettere ai piedi, che sono il nome dello scultore S. F. P. F.<sup>28</sup>



Francesco Segalino, *S. G. Battista*.



*S. G. Battista, part. 1*



*S. G. Battista, part. 2*

La prima notifica di questa firma si limita quindi a riportare le lettere lette, senza tentare uno scioglimento. Giannantonio Moschini ritorna a parlarne nel 1815:

Sovrasta eminente [*questa fonte battesimale*] una grande figura di tutto tondo, la quale rappresenta il Battista nell'atto di battezzare. Il facile Meschinello attribuì questo lavoro a Jacopo Sansovino (f. 60), ma lo Stringa (f. 61) aveva avvertito, che a' piedi di quella statua ci sono le lettere, ora in parte logorate, S. F. P. F.<sup>29</sup>

Anche Moschini si limita quindi a riportare i dati puri, rammaricandosi di non sapere «qual interpretazione dare a quelle sigle, che lor potesse convenire»<sup>30</sup>; tuttavia, ravvedendosi, nell'indice del secondo volume della *Guida*, alla voce *Segalino Francesco padovano* dice: «*Segala Franciscus patavinus fecit* io credo, che debbansi interpretare le sigle f. 332, sicché egli vi avrà fatto la sola

<sup>28</sup> F. Sansovino, *Venetia...*, cit., [1581], ed. a cura di Giovanni Stinga, 1604, p. 61v.

<sup>29</sup> G. Moschini, *Guida...*, cit., 1815, vol. I, pp. 332, 334.

<sup>30</sup> *Ib.*



figura»<sup>31</sup>, ovvero lo si indica autore della sola statua a tuttotondo del Battista. Di fatto così è perché lo prova uno specifico documento pubblicato pochi anni dopo da Leopoldo Cigognara<sup>32</sup>.

La trascrizione della firma dello scultore padovano Francesco Segalino riportata da questi antichi scrittori diverge un poco dall'originale che ancora oggi si legge sulla base cilindrica (dove si simula una roccia) della statua bronzea del *Battista*; a cambiare è in primo luogo la sequenza delle prime due lettere, che in realtà antepone la “F” alla “S”. In questa firma le prime tre lettere sono ovviamente le iniziali del nome e del cognome dello scultore e l'indicazione della città d'origine, Padova; l'ultima lettera potrebbe essere verosimilmente essere letta come l'iniziale di *fecit* se non fosse per delle ulteriori lettere (una “A” e una “T” con un punto medio di chiusura) ben visibili in alto a destra di questa “F”: si tratta dunque dell'inizio e della fine del verbo *faciebat*<sup>33</sup>.

Il completamento delle lettere acronime in una firma con delle ulteriori lettere di corpo più piccolo poste in alto a destra delle stesse, si ritrova anche nelle firme di un altro scultore padovano molto attivo a Venezia, Tiziano Aspetti.



Tiziano Aspetti, *La Carità*, part.

Ad esempio, nella base di due delle sculture in bronzo dell'*Altare del Santo* a Padova<sup>34</sup> (rappresentanti la *Carità* e la *Temperanza*) si leggono le lettere “T”, “A”, “P”, ed “O”, dove in alto a destra delle rispettive si trovano le sillabe di corpo più piccolo “NI”, “TI”, “NI” ed “VS”, le quali dirottano in maniera esplicita lo scioglimento degli acronimi della firma in *Titiani Aspetti Patavini Opus*<sup>35</sup>.

31 *Ivi*, vol. II. p. 629.

32 L. Cigognara, *Storia della scultura...*, cit., 1824, vol. V, pp. 296, 297.

33 Un'incisione affianca anche la “P” forse in indicazione dell'aggettivo *patavinus*; un'altra incisione si trova in alto a destra della “S” ed è una “A”: forse continuava dicendo “ALINVS”, il che forse spiegherebbe l'eccessivo spazio che divide le prime due lettere dalle seconde.

34 Le firme di queste sculture sono puntualmente registrate da Moschini: «[sulla balaustra del presbiterio del Santo vi sono] le quattro figure pure di bronzo, rappresentanti la Fede, la Carità, la Temperanza, e la Fortezza, sono opere di Tiziano Aspetti, di cui ciascuna addita il nome» (*Giuda...*, cit., 1817, p. 34).

35 Le altre due firme, sempre incise sul piedistallo si presentano invece così: «TITIANI ASPETTI/ PATAVINI·O·». Tra le opere in bronzo firmate da Tiziano Aspetti, a Palazzo Ducale vi sono tre busti rappresentanti i dogi Agostino Barbarigo, Sebastiano Venier, e del governatore di Cipro Marcantonio Bragadin. Le firme sono in tutti e tre i casi «TITIANI/ ASPETTI P. O.», dove le due ultime lettere sono potenziate da ulteriori letterine d'appendice (come nelle firme delle sculture del *Santo*) che sono “ni” (da cui lo scioglimento dirottato in *patavini*), e “p” (da cui lo

### 2.3. Alessandro Leopardi e la Calunnia in Campo San Zanipolo.

Una controversa firma di Alessandro Leopardi, scultore e architetto veneziano vissuto tra Quattro e Cinquecento, è stata da lui collocata lungo la cinghia che cinge il busto del *Cavallo* del ritratto equestre che il celebre condottiero bergamasco Bartolomeo Colleoni chiese ad «*imagine[m] suam super equo eneo ponendam in ista civitate [ovvero Venezia] in platea nostra sancti Marci [ovvero Piazza San Marco] ad perpetuam memoriam*»<sup>36</sup>, e alla fine eretta in Campo San Giovanni e Paolo<sup>37</sup>. Oltre che alla vita di Leopardi, le vicende di questa scultura fanno parte di quella del pittore e scultore fiorentino Andrea Verrocchio; a questo proposito racconta Vasari che

Volendo intanto i Viniziani onorare la molta virtù di Bartolomeo da Bergamo, mediante il quale avevano avuto molte vittorie, per dare animo agli altri, udita la fama d'Andrea [Verrocchio] lo condussero a Vinezia, dove gli fu dato ordine che facesse di bronzo la statua a cavallo di quel capitano per porla in sulla piazza di S. Giovanni e Polo. Andrea dunque, fatto il modello del cavallo, aveva cominciato ad armarlo per gettarlo di bronzo, quando, mediante il favore d'alcuni gentiluomini, fu deliberato che Vellano da Padova facesse la figura et Andrea il cavallo. La qual cosa avendo intesa Andrea, spezzato che ebbe al suo modello le gambe e la testa, tutto sdegnato se ne tornò senza far motto a Firenze. Ciò udendo la Signoria, gli fece intendere che non fusse mai più ardito di tornare in Vinezia, perché gli sarebbe tagliata la testa. Alla qual cosa scrivendo rispose che se ne guarderebbe, perché spiccate che le avevano, non era in loro facultà rapiccare le teste agl'uomini, né una simile alla sua già mai, come arebbe saputo lui fare di quella ch' egli avea spiccata al suo cavallo, e più bella. Dopo la qual risposta, che non dispiacque a que' Signori, fu fatto ritornare con doppia provvisione a Vinezia; dove racconcio che ebbe il primo modello, lo gettò di bronzo; ma non lo finì già del tutto, perché essendo riscaldato e raffreddato nel gettarlo, si morì in pochi giorni in quella città, lasciando imperfetta non solamente quell'opera, ancorché poco mancasse al rinettarla, che fu messa nel luogo dove era destinata, ma un'altra ancora che faceva in Pistoia...<sup>38</sup>

L'attendibilità di questo racconto è stata recentemente setacciata e quindi messa in dubbio<sup>39</sup>, pur

---

scioglimento dirottato in *opus*). Sotto le firme, fanno da piedistallo ai busti delle placche di metallo o, nel caso del busto di Bragadin, un plinto dove si trovano incise dei ricordi commemorativi dei tre celebri personaggi. Una particolarità distingue dalle altre la firma nel busto di Marcantonio Bragadin, dato che la "N" di TITITANI risulta invertita per una scelta (o un errore) di cui è difficile dare ragione.

36 Cfr. A. E. Cicogna, *Delle iscrizioni...*, cit., [1834], ed. cons. 1969-'70, Vol. II, p. 298.

37 La storia del cambio di collocazione della statua in questa sede è diventata con il tempo uno dei più celebri aneddoti di storia veneziana: Colleoni aveva espresso il desiderio che «gli fosse innalzata una statua davanti a San Marco, cosa proibita dalle leggi della Repubblica che, con mossa astuta, la posizionò di fronte alla Scuola Grande di S. Marco» (G. Tassini, *Curiosità...*, cit. [1863], 2009, vol. I, p. 175).

38 G. Vasari, vita di *Andrea Verrocchio, pittore, scultore et architetto* [1568], 1878, vol. III, p. 367-369. La storia era già presente con poche varianti nell'edizione torrentiniana del 1550 (cfr. ed. 1991, vol. II, pp. 449, 450).

39 Cfr. Victoria Avery, *Dalle bocche da fuoco alle vere da pozzo: la produzione artistica dei fonditori d'artiglieria di stato nella Venezia del Rinascimento*, in M. Cerina, V. Avery (a cura di), *L'industria artistica...*, cit., 2008, pp. 304-310.

ammettendo che Vasari dice il vero quando ricorda che la morte ha colto Verrocchio mentre *faciebat* la sua opera, e che pertanto questa rimase incompiuta. Risale infatti al 25 giugno 1488 il documento nel quale Verrocchio si dichiarava costretto ad sospendere il proprio lavoro, prevedendo di non poterlo più riprendere; per rimediare a ciò, egli allora chiedeva al Doge di «permittere dictum Laurentium [ovvero Lorenzo di Credi] perficere dictum opus, quia est sufficiens ad id perficiendum»<sup>40</sup>. È stato forse il fatto che lo stesso Verrocchio accenni al proprio allievo Lorenzo di Credi non come scultore, ma semplicemente come «pictorem florentinum»<sup>41</sup> e che, nonostante gli affidi il completamento del prestigioso incarico lo consideri, senza troppo elogio, «sufficiens» (e non ad esempio *optimus*) per l'impresa, ad aver fatto decidere alle autorità veneziane di non accontentare l'ultima volontà artista fiorentino, ma di commissionare il *perficiens* dell'intero monumento equestre ad un nuovo scultore di loro fiducia<sup>42</sup>: Alessandro Leopardi<sup>43</sup>. Di perfezionamento, e quindi di completare un lavoro già avviato, e non di realizzarlo *ex novo* di fatto si trattava; il documento del 13 gennaio 1489, sottoscritto dal Consiglio dei Dieci, che ricorda l'incarico affidato a Leopardi, parla chiaro quando gli concede «stare hic Venetiis possit, ut tali medio possit perficere equum et statuam q. illustrissimi Bartholomei de Collionibus jam cum multa laude ceptam»<sup>44</sup>.

Leopardi doveva aver già concluso il lavoro nell'estate del 1492 allorché Taddeo da Vimercate, ambasciatore di Ludovico il Moro a Venezia, l'11 agosto di quell'anno informa che

questa sera ill.mo principe [ovvero il Doge] con la S.ria er altri zentilhomini è ito a vede la statua del mag.co Bartholomeo Coliono col cavalo, sopra el qual sarà posto<sup>45</sup>.

40 Johan Wilhelm Gaye, Alfred Von Reumont (a cura di), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, vol. I., 1839, p. 369.

41 *Ivi*, p. 367.

42 Accentando come vero il coinvolgimento di Bartolomeo Bellano/ Vellano da Padova al progetto del monumento ci si chiede come mai, alla morte di Verrocchio, non sia stata data a lui la direzione dell'intero progetto o almeno della parte che gli era già stata affidata. È evidente che questo scultore era stato chiamato in causa (dai veneziani e/o da Vasari) per via dell'esperienza maturata presso Donatello durante il suo soggiorno padovano, quando, tra le altre cose, egli fu impegnato nella fusione della statua di *Gattamelata*, ovvero il diretto precedente del monumento equestre che si voleva realizzare a Venezia. Nella biografia che di lui scrisse Vasari si dice che, una volta ritornato a Venezia Verrocchio, accontentato questi nell'affido dell'intera commessa «prese Vellano tanto dispiacere, che partito di Venegia senza far motto o risentirsi di ciò in niuna maniera, se ne tornò a Padova dove poi visse il rimanente della sua vita» (vita di *Vellano da Padova, scultore* [1568], ed. 1878, vol. II, pp. 607-608). Nel Settecento, Lorenzo Ginori, nel suo *Elogio di Vellano da Padova*, è d'accordo con Vasari nel documentare il ritorno a Padova «senza far parola», ma aggiunge che lo scultore era affatto quieto, bensì «sdegnatissimo» (in *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti*, vol. II, 1770, p. 46).

43 O meglio, rinnovata fiducia: Leopardi era infatti stato coinvolto nella falsificazione di un documento e quindi bandito da Venezia per cinque anni a partire dal 9 agosto 1487 (cfr. i documenti riportati e commentati da Pietro Paoletti in *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, vol. II, 1893, pp. 263-265).

44 Documento riportato in *ivi*, p. 264.

45 *Ivi*, p. 264. La lettera continua documentando la discussione circa la collocazione del monumento: «credo consultarono hora del loco ove l'harano a mettere, essendoli sotto qualche altercatione tra l'hori dove se ha ad arrigere» (*ib.*).

L'opera valse a Leopardi tanto onore che (ricorda il suo primo biografo, Tommaso Temanza)

da quel tempo in poi egli si è sempre denominato Alessandro del Cavallo, e Corte del Cavallo si denomina anche oggidi certa domestica Piazzuola presso la Madonna dell'Orto, addiacente alla sua casa dove fece quel getto<sup>46</sup>.

Il «luogo dove [la scultura] era destinata» risulta ufficialmente dichiarato il 26 maggio 1494<sup>47</sup>. Nello stesso anno si pubblica un'altra menzione della scultura: si trova nell'epistola dedicatoria della *Summa de Arithmetica* di Luca Pacioli, dove il frate matematico fa un elogio di alcuni artisti del tempo. Tra gli scultori di Firenze, Pacioli nomina Andrea Verrocchio, Antonio Pollaiuolo e Giuliano e Benedetto da Mainao (ma senza citare alcuna loro opera), mentre di Venezia egli ricorda Antonio Rizzo, autore di statue a Palazzo Ducale che rendono merito alla sua gloria

non manco de [quanto succede ad] Alexandro leopardi [grazie a] la Stupenda enea figura equestre del famoso capitano Bart. Da bergamo che son sua lima a pfection condusse<sup>48</sup>.

Il passo è decisamente (e forse volutamente) poco chiaro: chi sapeva del precedente coinvolgimento di Verrocchio, avrebbe potuto interpretare quel *perfezionamento per mezzo di lima* come la segnalazione di un intervento di Leopardi in un lavoro già avviato di cui era superfluo ricordare l'autore; per contro, chi non sapeva, avrebbe invece facilmente dato il merito dell'intero lavoro al solo Leopardi, dato che, pur presentandosene l'occasione, Pacioli non associa direttamente (né in altro modo) il nome di Verrocchio alla realizzazione della prima fase della statua.

Il 21 marzo 1496 la statua è ufficialmente presentata al pubblico. L'evento è puntualmente segnalato da Marin Sanudo nei suoi *Diarii*:

Veniexia fo discoverto el cavalo eneo di Bortholamio Coglion da Bergamo *olim* capitano zeneral nostro da terra, posto sul campo di San Zanepolo. El qual, fina hora, era stato maestri a dorarlo, opera bellissima. Et tutti la andoe a veder, et è da saper che il maistro che la fece, chiamato Alexandro de Leopardis veneto, oltra molti danari che hebbe da poi compito per il consejo di X, li fo dato di provisione *annuatim* in vita soa ducati 100. Et sopra il base dove è

46 T. Temanza, *Vita di Alessandro Leopardi, scultore ed architetto*, in *Vite...cit.*, 1778, p. 111. Documenti che attestano già in uso il soprannome di Leopardi come «Alexandro dal chavallo» sono ad esempio quelli risalenti ai primi anni del Cinquecento relativi ai lavori per la cappella Zen, dove collaborò con Antonio Lombardo (cfr. Bertrand Jestaz, *La chapelle Zen à Saint Marc. D'Antonio à Tullio Lombrado*, 1986, e in particolare: pp. 192, 193).

47 La notizia si trova negli *Annali* di Domanico Malipiero (riportata ad esempio in Andrew Butterfield, *The sculptures of Andrea del Verrocchio*, 1997, p. 168).

48 L. Pacioli, *Summa...*, *cit.*, 1494, epistola dedicatoria al Principe Giudobaldo Duca d'Urbino (versione volgare). Così invece nella seguente versione latina: «Enea equestris statua Bartolomei Bergomensis [...] qua[m] Alexander Leopardi hiis artibus pfectit».

posto dicto cavalo, è le tal lettere, *videlicet: Bartolomeo Coleono Bergomensi ob militare imperium optime gestum*. Et da l'altra banda, è: *Ioanne Mauro et Marino Venerio curatoribus anno salutis 1495*. Et di soto la panza di lo cavalo, è: *Alexander Leopardus F.*<sup>49</sup>

Stavolta la scultura sembra davvero spacciata come opera del solo Leopardi. Sanudo cita per la prima volta anche le «lettere» della firma che Leopardi aveva infatti inciso «soto la panza di lo cavalo», ovvero lungo la cinghia che lo avvolge, le quali in realtà sono così complete: «ALEXANDER · LEOPARDVS · V · F · OPVS»<sup>50</sup>.



Andrea Verrocchio/ Alessandro Leopardi, Monumento Colleoni, part.



Monumento..., part. 1



Monumento..., part. 2

Nel Settecento, la lettera “F” presente in questa scritta è stata senza dubbio sciolta in *fecit* da Pietro Guarienti, il quale di conseguenza interpretò l'intera firma come la testimonianza di un disdicevole (e aneddótico) sotterfugio ordito da Leopardi per prendersi il merito dell'intera messa in opera della scultura; racconta dunque Guarienti che

Essendo stato chiamato il Leopardi, poté tanto nell'animo di lui il desiderio d'immortalarsi

49 M. Sanudo, *Diari*, [1496-1533], ed. 1879, vol. I, coll. 96, 97.

50 Qualche piccola precisazione va fatta anche per le scritte su *tabula ansada* del piedistallo, le quali sono «BARTHOLOMEO/ COLEONO/ BERGOMENSI/ OBMILITARE/ IMPERIVM/ OPTIME/ GESTUM/ S C» e «IOANE MAVRO/ ET MARINO/ VENERIO/ CVRATORIBVS/ ANN·SAL/ MCCCCLXXXV», dove la “L” della data è montante.

con opera così illustre, che si fece lecito usar di artificio per usurparsi tal vanto. Fatto un piccolo incavo nella cintura sotto la pancia del cavallo, in esse v'incise il suo nome in tal guisa: *Alexander Leopardus fecit opus*: indi riempì di bitume l'incavo, e la cintura di sopra con oro coperse, a fine che, sciolti n giorno le piogge, o per calore di Sole il bitume, venisse a scoprirsi il suo nome, come, non ha molto addivenne.<sup>51</sup>

Questa vicenda ha del mitico e non può non evocare un altro celebre aneddoto, qui già citato<sup>52</sup>, che ebbe per protagonista Sostrato di Cnido e la firma segreta che egli fece nel *Faro di Alessandria*. Dopo gli scritti di Pacioli e di Sanudo, il nome di Leopardi risuona come unico autore della statua equestre negli annali del 1500/ 1505 di Pietro Dolfìn, dove si parla dell'innalzamento dei pili portabandiera della *Piazza San Marco* (se ne parlerà tra poco) per la

fatura di qual dan[n]o ad Alexandro Lionpardo statuario, che feze la statua equestre de Bortamio da Bergamo [, *una certa somma in danaro*].<sup>53</sup>

La questione della corretta attribuzione del *Monumento equestre* al suo autore è significativamente aggirata nella prima biografia dedicata a Colleoni, scritta da Pietro Spino e stampata a Venezia nel 1569: egli dice che i veneziani

eressero una statua Equestre di Bronzo dorata, sopra un gran piedistallo di marmo, per mano d'eccellentissimo artefice, nella piazza di San Giovanni, e Paolo<sup>54</sup>.

Il nome di Leopardi è completamente oscurato da quello di Verrocchio nel ricordo che della statua fece il suo concittadino fiorentino Francesco Sansovino, il quale nel 1581 scrisse che l'opera «fu [dello] Scultore Andrea del Verrocchio Fiorentino»<sup>55</sup>. La paternità al solo Verrocchio è poi insistita da Sansovino nel suo trattato *Delle cose notabili* dove ad un certo punto il *Venetiano* e il *Forestiero* intavolano una discussione a proposito dei quattro cavalli bronzei della *Basilica di San Marco*; dice il *Forestiero* al *Venetiano*: «Io vi confesso veramente ch'il Cavallo di Roma in Campidoglio è di minor bellezza che questi, ma è più grosso; & quel da S. Giov. È Paolo non è da comparare». Diplomatica la risposta del *Veneziano*: «Non è dubbio, che quel non è da comparare; ma per quel

---

51 Pietro Guarienti, *L'abecedario pittorico del M.R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese*, 1753, p. 39.

52 Cfr. *supra*, § I. 1.2.

53 Il documento è riportato per la prima volta da V. Avery in *Dalle bocche...., cit.*, 2008, p. 313, dove lei ringrazia Christiane Neerfels per averglielo gentilmente indicato (*ivi*, p. 340, n. 59).

54 *Historia della vita, e fatti dell'eccellentissimo capitano di guerra Bartolomeo Coglione*, 1569, p. 251.

55 *Venetia...., cit.* 1581, p. 20r. L'informazione insistita anche nelle edizioni a cura di Giovanni Stringa (1604, p. 61r -non vi è alcuna rettifica o nota-) e Giustiniano Martinoni (1664, p. 121r; qui si ribadisce che «Lo scultore della detta statua e del cavallo fu Andrea Verrocchio Fiorentino»). I due curatori ricorderanno tuttavia il nome di Leopardi nelle loro note alla descrizione dei pili portabandiera (cfr. *infra*).

ch'io ho inteso da' vecchi, fù fatto da un valent'huomo, che si chiama Andrea del Verrocchio, e statua benissimo: ma nel buttarlo in bronzo fù guasto», ovvero si ammalò. «Paraventura lo Scultore doveva esser morto» risponde il *Forestiero*; il *Venetiano* conferma: «Così si dice trà coloro che sanno le cose de nostri passati»<sup>56</sup>. Sansovino ritrasmette quindi la notizia che questo fu l'ultimo lavoro dello scultore, e deliberatamente tace su chi si prese la briga di finirlo o di fonderlo.

Nel XVII secolo, anche Barezzi Barezzi, nel suo *Proprinomio Historico* affida al solo Verrocchio il merito della statua equestre, la quale è l'unica opera che di lui ricorda in questo trattato, ancora una volta stampato a Venezia, il quale fin dal titolo si propone come un elenco di artisti e delle «notazioni di tutto ciò, che di notabile à ciascheduo d'essi s'appartiene»<sup>57</sup>.

Nello Settecento arriva una nuova e decisa rivalutazione del prestigio di Leopardi: in risposta all'aneddoto riguardante la firma raccontato da Guarienti, Tommaso Temanza lo accusa di “malizia” e fa notare che le lettere che formano la firma della statua «sono di bel carattere romano, alte circa due oncie, e profonde in modo, che non potevano riuscire se non col getto»<sup>58</sup>. Temanza aggiunse poi che

né la sola cinta fu messa ad oro, ma il Cavallo altresì, e le stesse lettere ancora, come oggidi pure si vede. Alessandro con quella iscrizione (male riferita dal Guarenti perché mancante del V. innanzi al F.) altro non ha voluto far noto alla posterità, se non che egli avea fatto il getto.<sup>59</sup>

Quest'idea arriva tra l'altro in un momento dove si comincia ad essere sempre più coscienti che molto spesso, anche in antichità, capitava di trovare nei manufatti la firma dell'“artigiano” che li aveva lavorati, piuttosto che quello dell'*artista* che li aveva ideati o decorati<sup>60</sup>. A sostegno della propria tesi, Temanza poi propone della firma uno scioglimento destinato ad essere ben accolto nei secoli successivi: «le due sigle *V.* e *F.* facilmente s'interpretano così *Venetus fusit [sic]*»<sup>61</sup>. Nell'Ottocento Emanuele Cicogna medierà quest'opinione suggerendo che «V. F. può significare tanto VENETVS FVDIT, quanto VENETVS FECIT che anzi è più comune intendere la cifra per

---

56 F. Sansovino, *Delle cose...*, cit., 1587, p. 70.

57 Barezzi Barezzi, *Il proprinomio historico, geografico e poetico*, [1664], ed. 1669, p. 39. Alessandro Leopardi non viene in alcun luogo del libro menzionato.

58 T. Temanza, *Vita di Alessandro...cit.*, in *Vite...*, cit., 1778, p. 111.

59 *Ibidem*. Di questa opinione anche Giannantonio Moschini che ammette che nelle «gran ciarle» che si fecero circa questa vicenda, egli ha seguito l'idea di Temanza e quindi dice che «par ragionevole che [*Leopardi*] l'avrà eseguita [*la scultura*] sul modello di *Andrea Verrocchio* al quale scoppiò nel gittarlo, sicché n'è morto del dolore» (cfr. *Guida...*, 1815, vol. I, p. 181). Nel 1754, anche Giovanni Grevenbrooch, nel disegno che di questo *Monumento* fece, annota «scolpita da Andrea Verrocchio fiorentino; rigolita da Alessandro Leopardi» (*Monumenta...*, cit., 1754).

60 Cfr. ad esempio Carlo Dati: «Nel vasellame d'argento figurato per mano di artefici illustri, come v.g. sarebbe stato Mirone, usava mettersi il nome di l'aveva lavorato» (*Vite...*, cit., [1667], 1806, p. 199).

61 *Vita...*, in *Vite...*, cit., 1778, p. 111, 112.

FECIT»<sup>62</sup>. Infatti così dev'essere, visto che il verbo *fudit* in firma è più unico che raro<sup>63</sup> e che forse, e piuttosto, al limite gli si sarebbe preferito il verbo *conflavit*<sup>64</sup>.

Ad ogni modo, la pacifica accettazione della divisione dei compiti tra il modellatore della statua (Verrocchio) e colui che la fuse in bronzo (Leopardi), andò stabilendosi durante il XIX secolo, allorché l'accosero anche Giannantonio Moschini<sup>65</sup>, Leopoldo Cicognara<sup>66</sup>, Pietro Selvatico<sup>67</sup>, e soprattutto Pietro Paoletti<sup>68</sup>, il quale, nel suo libro sull'*Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, all'interno di un corposo capitolo dedicato all'analisi dell'opera di Leopardi, cerca di spiegare le ragioni della presenza della firma sul Cavallo:

Né per quanti hanno un'idea dell'importanza in cui erano tenute e delle difficoltà tecniche che allora presentavano le grandi opere della toreutica, né per chi tien conto esser stato il Leopardi autore del magnifico piedistallo su cui maestoso trionfa il Colleoni, deve del tutto sembrare strano ritrovare inciso nella cinghia del cavallo: ALEXANDER LEOPARDVS.V. F.OPVS; e specialmente ciò non dovrebbe stupire qualora si rammenti che financo in lavori di più

62 E. Cicogna, *Delle iscrizioni...* [1834], ed. cons. 1969-'70, *cit.*, vol. II, p. 299. E ancora: «Quello però che potrebbe togliere ogni il dubbio sarebbe il giudizio degli intelligenti, li quali nelle forme del Cavallo, e particolarmente della testa ravvisano gli studii fatti dal Verrocchio sulla testa greca di bronzo che si conserva in Firenze sua patria; come negli ornamenti della sella, e nelle guerniture del Cavallo e del Cavaliere ravvisano la sicura impronta del carattere del Leopardi». (ivi, pp. 299-300). La tesi del doppio scioglimento possibile della lettera venne poi ribadita da P. Selvatico (*Sulla architettura...*, *cit.*, 1847, p. 216) e da Gaetano Milanese (note alla vita di *Andrea Verrocchio*, in *Le opere...* [1906] 1981, *cit.*, vol. III, p. 369).

63 Una sola firma medievale con l'inusuale formula con il *me fudit* è classificata da Diel ad Altenkrempe (*Die Sprache...*, *cit.*, 2009, vol. IV, cat. B8, p. 1823).

64 Bellano da Padova firma così la statua di Paolo II a Perugia: «HOC BELLANVS OPVS PATAVVS CONFLAVIT HABENTI/ IN TERRIS PVLO MAXIMA JURA DEI» (questa firma fu ricordata, ma senza trascrizione, da Vasari -*Vellano...*, *cit.* [1568], ed. 1878, vol. II, p. 606-). Nel secolo successivo questo verbo in firma si ritrova anche in una delle vere da pozzo bronzee di *Palazzo Ducale* (cfr. *infra*, 2.4.) e nel secolo successivo ancora firmate «BART. RVBELLINVS MEDIOLANENSIS COFLAVIT 1606» sono due statuette rappresentanti Pietro e Antonio abate nell'Oratorio di Santa Maria dei Miracoli (cfr. G. Moschini, *Guida...*, *cit.*, 1815, vol. I, p. 651). Se per la “F” sono sorte queste due scuole di pensiero, comunemente scontata è invece sempre stata l'interpretazione della “V” come *venetus*. Avanzo allora un'ipotesi provocatoria: e se quella “V” fosse stata lasciata intenzionalmente ambigua? Di fatto la firma potrebbe leggersi correttamente anche in «ALEXANDER · LEOPARDVS · V[errocchio] · F[ecit] · OPVS». C'è da dire che il lessico di questa firma è comunque originale anche nella presentazione del nome dello scultore in forma nominativa. Infatti, come si è visto a suo tempo (cfr. *supra*, § II. 1.1.) era consuetudine degli artisti che optarono per una formula di firma in lingua latina, che il loro nome fosse sempre declinato al genitivo, se nella scritta compare, come in questo caso, anche la parola «OPVS». Ciò a meno che non si dia per soppresso (e scontato) l'aggettivo dimostrativo *hoc* (l'altra firma conosciuta di Leopardi, quella cinquecentesca dei pili portabandiera marciani-, come tra poco si dirà, rientra nei canoni della formula con l'*opus* e il nome dell'artista al genitivo; così anche nella firma del *Monumento equestre a Gattamelata* dove si trova la firma «OPVS DONATELLI/ · FLO·»).

65 *Guida per la città di Venezia*, 1815, vol. I: «Nella cinghia che passa sotto la pancia del cavallo si legge: Alexander Leopardus V. F. Opus. Par ragionevole che l'avrà eseguita sul modello di Andrea Verrocchio, al quale scoppì nel gittarlo, sicché n'è morto del dolore» (p. 181).

66 Afferma che sul piedistallo, opera di Leopardi, sta «la statua equestre modellata dal Verrocchio, e forse da lui [Leopardi] stesso fusa» (*Storia della scultura...*, *cit.*, ed. 1833, vol. IV, p. 349; sulla questione anche vol. VI, 1835, pp. 394, 395).

67 *Sulla architettura...*, *cit.*, 1847, p. 215. Selvatico sembra comunque piuttosto apprezzare l'opera di Leopardi, tanto da affibbiargli l'aggettivo di «sempre venusto» (ivi, p. 237).

68 Cfr. *L'architettura e la scultura...*, *cit.*, vol. II, 1893: Paoletti sostiene che «l'infelice idea» dell'originaria divisione dei compiti tra Verrocchio e Bellano già conteneva e anticipava la presenza della due figure di modellatore e fonditore (p. 263); e ancora che: il modello in terra realizzato da Verrocchio fu fuso in bronzo da Leopardi il quale è però da considerarsi autore degli ornamenti (p. 265).



modesta mole, come nei bronzi dell'altare Zen in S. Marco, sia solo ricordato il nome del fonditore.<sup>69</sup>

L'ultima puntata di questa *quæstio* arriva a seguito del recente restauro del *Monumento*, compiuto nel 2006; nei resoconti di questo intervento si arriva ad affermare che «si direbbe pertanto che Leopardi debba aver avuto un qualche ruolo anche nella modellatura del gruppo equestre, se non nella sua creazione»<sup>70</sup>.



Andrea Mantegna, *Calunnia di Apelle*.



Girolamo Mocetto, *Calunnia di Apelle*.

Le opinioni che già dal Cinquecento si susseguono e si contraddicono a causa della volutamente citata o taciuta firma di questa scultura, generando più o meno espliciti sospetti ed accuse di frode e d'invidia da parte di Leopardi, trovano una metaforica eco in una coeva incisione di Girolamo Mocetto con una *Calunnia di Apelle*<sup>71</sup>, tratta da un disegno da Andrea Mantegna<sup>72</sup>, ed ora originalmente ambientata in uno speculare campo San Giovanni e Paolo<sup>73</sup>. In questa incisione Mocetto scocca il *punto di centro* della prospettiva (e quindi l'attenzione) verso il discusso monumento equestre Colleoni<sup>74</sup>, quasi ad indicarlo come il capo d'accusa del celebre processo, ora

69 *Ivi*, p. 265. Paoletti si riferisce alla firma Pietro di Giovanni Campanato citata anche qui *supra* in 2.2.

70 V. Avery, *Dalle bocche...., cit.*, 2008, p. 308.

71 Com'è noto, l'*ekfrasis* del celebre dipinto si deve allo scrittore Luciano (cfr. *Non bisogna prestar fede alla calunnia*, in Sonia Maffei -a cura di-, *Luciano di Samosata, Descrizioni di opere d'arte*, 1994, pp. 33-37).

72 Il disegno in questione è ora British Museum di Londra ed è stato recentemente confermato come autografo da Hugo Chapman (H. Chapman, M. Faietti -a cura di- *Figure, Memorie...., cit.*, 2011, p. 58). Diversamente dalla versione di Mocetto, qui lo sfondo è neutro, anzi al tratto, quasi a suggerire l'effetto di un rilievo, ovvero, com'è stato sottolineato «le caractère sculptural de la scène» (Jean-Michel Massing, *La Calomnie d'Apelle et son iconographie: du texte à l'image*, 1990, p. 83).

73 Da ricordare che Mocetto era per così dire di casa in questo campo, essendo egli impegnato nel primo Cinquecento nella realizzazione della *Grande vetrata* della Basilica (cfr. *infra*, § VI 4.2.). La mantenuta fedeltà al disegno di Mantegna sembra essere alla base della conseguente disposizione speculare degli immobili dello sfondo, la quale favorisce la centralità visiva del monumento Colleoni.

74 I *raggi visivi* di questa prospettiva non sono tutti concordi, ma è indubbio che puntino intenzionalmente al

attualizzato nel presente di Venezia<sup>75</sup>.

Secondo Temanza «il sito ove è scolpita [*la firma*] è il solo, in cui si potesse leggerla comodamente dal basso all'alto»<sup>76</sup>. In realtà comodamente non proprio del tutto, visto che, data la distanza da terra, non solo la scritta non si nota immediatamente, ma anche sapendo che c'è, bisogna ricercarla aguzzando la vista: significativo a questo proposito che anche un attento osservatore come Giuseppe Tassini, nella sua dettagliata raccolta di curiosità veneziane, parlando della scultura equestre (dopo averne riconosciuto il primo merito a Verrocchio) disse che «l'opera fu terminata dal veneziano Alessandro Leopardi che *pare* abbia posto la sua firma sulla cinghia al petto del cavallo»<sup>77</sup> (corsivo mio). L'impegno nella lettura è inoltre dato dal fatto che, prendendo questa firma posizione lungo l'intera cinta del cavallo, è necessario spostarsi da un lato all'altro del monumento per poterla leggere per intero: questa imposta mobilità all'osservatore, se da un lato compromette la fluidità di lettura della firma<sup>78</sup>, dall'altro accompagna la fruizione a tutto tondo della scultura che la ospita. È utile ricordare che tale metodologia di fruizione era all'epoca ritenuta uno dei valori della scultura; racconta a questo proposito Vasari che

dicesi che Giorgione, ragionando con alcuni scultori nel tempo che Verrocchio faceva il cavallo di bronzo, che volevano perché la scultura mostrava in una figura sola diverse posture e vedute girandogli a torno, che per questo avanzasse la pittura, che non mostrava in

---

monumento.

75 Ammettendo questa coincidenza, per il tono del discorso di Luciano, Mocetto potrebbe essere stato “filo-Verrocchio”, dato che in quello scritto più volte si accusa il calunniatore di avanzare le sue accuse senza dar la possibilità al calunniato di potersi difendere; cfr. ad esempio questo passo: «E proprio quello che cerca in ogni modo di fare il calunniatore, esponendo la persona calunniata all'ira di chi ascolta senza un processo, e rendendo impossibile la difesa con la segretezza della sua accusa» [8] (Maffei, 1996, p. 38-39): di fatto la firma di Leopardi è segreta nel senso di poco visibile, e la sua appropriazione da parte del veneziano del merito dell'opera non permette repliche da parte di Verrocchio che muore nel 1488; e ancora: «di solito la calunnia viene rivolta contro chi gode di grande considerazione ed è per questo invidiato da quelli che gli sono inferiori» [12] (*ib.*, pp. 42, 43): è indubbio che Verrocchio sia uno scultore di molto superiore a Leopardi. Lo sfruttamento dell'allegorico processo alla calunnia come metafora di una situazione reale, di cui si ipotizza essersi servito Mocetto, venne inaugurato dallo stesso Apelle (*ivi*, [1], pp. 32-35), ed ebbe un effettivo seguito nel Rinascimento italiano (ad esempio nell'opera di Federico Zuccari -cfr. *ivi*, pp. 133, 134). Già Jean-Michel Massing aveva comunque suggerito che la scelta di Mocetto di ambientare la *Calunnia* a San Giovanni e Paolo, con la statua di Bartolomeo Colleoni, «implicque peut-être une allusion spécifique» (*La Calomnie...*, 1990, *cit.*, p. 270). L'incisione di Mocetto fu a sua volta fonte d'ispirazione per altre due versioni della *Calunnia* ambientate sempre a San Giovanni e Paolo: sono un disegno di Jörg Breu il Vecchio datato intorno al 1515 e uno smalto firmato con la sigla «K.I.P.» (entrambi al British Museum di Londra); un disegno di Antoine Caron (Louvre, Cabinet des dessins) ha invece eliminato gli edifici del campo mantenendo nel centro visivo del processo il solo monumento equestre, il quale stavolta appoggia su un piedistallo di tipo diverso da quello progettato da Leopardi (per la bibliografia relativa a queste tre opere cfr. J. Massing, *ivi*, pp. 270-274). Per questa considerazione della prospettiva della *Calunnia* di Mocetto da un punto di vista significativa cfr. anche il mio *Quindi casi...*, *cit.*, 2014, p. 65-69. Come si dirà, anche a proposito della *Grande vetrata* della Basilica si formò una polemica circa gli autori (cfr. *infra*, VI. 4.2..).

76 T. Temanza, *Vita...*, *cit.* in *Vite...*, *cit.*, 1778, p. 111.

77 (*Curiosità...*, [1863], 2009, vol. I, *cit.*, p. 175).

78 Direi che per via di questa lettura compromessa, una firma del genere non si limita alla promozione del nome dello scultore, ma tende piuttosto a legare intimamente lo stesso al soggetto rappresentato: se in pittura molte volte l'esercizio è compiuto per scopi devozionali, in questo caso sembra piuttosto che Leopardi voglia legarsi al cavallo come oggetto d'arte formato grazie a delle non comuni capacità.

una figura se non una parte sola.<sup>79</sup>

Il basamento della statua non ha alcuna firma, ma sulla sua ideazione da parte di Leopardi non sembrano esserci dubbi e in più essendo esso comunque firmato, come si dirà, *indirettamente*<sup>80</sup>. La fama giunta a Leopardi grazie al *Monumento Colleoni*, gli valse con molta probabilità l'invito all'elaborazione dei pili portabandiera della Piazza San Marco, i quali andarono a sostituire quelli più semplici, documentati nel dipinto di Gentile Bellini con la *Processione in Piazza San Marco* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. A giudizio di Temanza, anche in questo caso, come nel *Cavallo*, «i getti sono nettissimi, e di eccellente disegno» e forniscono di Leopardi la «chiara prova della sua molta abilità»<sup>81</sup>. Solo il pilo centrale è firmato<sup>82</sup>: l'iscrizione, sempre incavo, e ancora una volta in «bel carattere romano»<sup>83</sup>, è fusa in una fascetta nella parte bassa dell'oggetto, e così recita: «OPVS ALESSANDRI LEOPARDI ANNO DOMINI MCCCCC ·V· ·MENS· AVG\*». Questa sottoscrizione spazia lungo tutto il diametro del pilo, e la sua conclusione è ben indicata dalla presenza di una piccola foglia palmata in posizione di “apertura” nel senso di lettura. Ancor più esplicitamente che nella statua equestre di Colleoni questa firma non è leggibile stando fermi su uno solo dei lati della scultura, ma solamente girandovi intorno, in senso antiorario (e quindi in contrasto con l'andamento delle figure del soggetto che invece hanno un andamento orario<sup>84</sup>). Il punto di partenza di lettura è, non a caso, dal lato del Bacino, e quindi (probabilmente non a caso) prevede e accompagna la lettura della firma di chi arriva da quello che a tutti gli effetti era l'ingresso principale della *Piazza*<sup>85</sup>.

79 G. Vasari, vita di *Giorgione da CastelFranco, pittor veneziano* [1568], ed. 1879, vol. IV, p. 98.

80 Cfr. *infra*, § V. 4.3.

81 T. Temanza, *Vita ...cit.*, in *Vite...*, cit. 1778, p. 115.

82 Pur rientrando con evidenza nel progetto iniziale, i pili laterali non presentano alcuna firma: gli spazi occupati dal nome di Leopardi in quello centrale, qui rimangono muti. Nelle fasce superiori di questi due pili viene invece ripetuto il nome del Doge Loredan in forma compressa: «OPT· PRINC· LEON [-] LAVRED· VENET· [-] DVCE· AN· EIVS· IIII»; queste scritte sono intervallate da dalle protomi leonine e, nel solo pilo dal lato della porta dell'*Orologio*, da tre incisioni di foglie decisamente meno curate rispetto a quelle che compaiono nel pilo centrale (escludendo il discorso della firma, le differenze tra i pili laterali e quello centrale sono già state messe in evidenza da V. Avery in *Dalle bocche...*, cit., 2008, p. 311).

83 Cfr *supra*, n. 58.

84 Cfr. l'analisi fatta da Moroaki Ishii in *Le metamorfosi dell'ippocampo: l'antico in Antonio Lombardo e in Jacopo Alari Bonacolsi detto l'antico*, in *L'industria artistica del bronzo...*, cit., 2008, p. 143. Sono quindi due i giri del pilo che in maniera figurata si impongono al lettore di compiere.

85 Nello stesso pilo altre due fasce presentano delle epigrafi: in quello centrale, intervallate dalle protomi leonine si leggono i nomi dei procuratori «M· ANTO· MAVRC· EQ[...]»; «NICOL· TRIVISANO»; «PAVLO· BARBO» (quest'ultimo nome è chiuso da una fogliolina tripartita diversa -meno raffinata- e in posizione di “chiusura” e quindi opposta rispetto a quella della firma di Leopardi). Questi tre nomi occupano senza dubbio un posto privilegiato nel complesso perché si trovano ad un'altezza di un metro e settanta circa, e quindi davanti agli occhi di una persona di altezza media che si trovi di fronte al pilo. Nella fascia ancora superiore compare invece la scritta continua «LEONARDO· LAVREDANO· DVCE· VENET· AN· EIVS· IIII· [-] OPTIMO· PRINCIPE·» (una protome leonina in questo punto interrompe la linearità di questa scritta. In questo punto poi compare l'incisione di un'altra fogliolina completa di ramo con foglia verso l'alto ancora una volta di genere diverso rispetto a quelle delle altre due fasce). Gli anni indicati da quest'ultima scritta si riferiscono ovviamente al dogado di Leonardo Loredan ed indicano che nel 1505 (data apposta in firma) sono passati quattro anni dalla sua elezione a Doge, avvenuta il 2 ottobre 1501.

L'inaugurazione del pilo centrale venne annotata nei *Diarii* di Marin Sanudo in data 15 agosto 1505:

in questa matina fo compito di meter im piazza di San Marco li piedi, videlizet quel di mezo, di bronzo, fato per Alexandro di Leopardi, dove vano li stendardi, li altri do si lavora.<sup>86</sup>

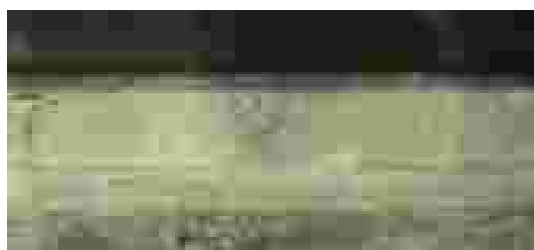
Come per il *Cavallo*, anche queste tre fusioni ebbero un certo successo, e nel 1541, il patrizio Pietro Contarini, proprio parlando di questi pili, elogiava Alessandro Leopardi come «gloria de la nostra etade» e «come stella [*che*] splende in le acque Venete»<sup>87</sup>.



Alessandro Leopardi, *Pilo centrale*, part.



*Pilo...*, part. 1 (incipit della firma).



*Pilo...*, part. 2 (excipit della firma).

La notizia riportata da Sanudo, che il pilo centrale era inizialmente l'unico eretto nella piazza (nonostante il lavoro di tutti e tre fosse cominciato sotto la direzione di Leopardi nello stesso 1503<sup>88</sup>), alcuni anni dopo venne confermata da Francesco Sansovino il quale tuttavia ha una diversa (ed errata) opinione sulle loro date di innalzamento<sup>89</sup>. Descrivendo i pili, di nuovo a Sansovino si

---

Come per la firma dello scultore, e quindi in evidente e orgoglioso legame con essa (nonché per servire una coerenza compositiva), anche la lettura del nome del Doge comincia dal lato frontale a *Palazzo Ducale*, e quindi per assecondare la lettura da parte di chi entra nella *Piazza* giungendovi dal Bacino. La scelta della fascia bassa per la firma tuttavia porta sicuramente a leggerla in un secondo momento rispetto alle scritte delle fasce superiori. Il profilo di Leonardo Loredan chiuso tra le lettere «L [-] L» si trova scolpito nei tre clipei della parte superiore del cippo, i quali sono posizionati nel lato della piazza e nell'angolo verso *Palazzo Ducale* e verso la *Piazzetta dei Leoncini*.

86 Ed. 1881, vol. VI, pp. 214, 215.

87 *Argo Vulgar*, Libro IV, E iii, v.

88 Cfr. la nota degli annali di Pietro Dolfìn riportata in V. Avery, *Dalle bocche...*, cit., 2008, p. 313.

89 Così il brano della *Venetia...* dove egli li cita: «Di rincontro alla Chiesa, s'ergono in aria tre stili o fusti chiamati

offre la possibilità di fare il nome di Leopardi, ma ancora una volta, egli decide di passarlo sotto silenzio, nonostante egli dica di aver ben letto le scritte *da pie*<sup>90</sup>.

Recidivo, Sansovino svincola dal ricordo di Leopardi anche nel suo *Dialogo* del 1587, dove, proprio nel passo seguente a quello che riguardava il *Monumento Colleoni* precedentemente citato, i due interlocutori, come si è detto altrove interessati alle lettere delle firme e della loro *significatione*<sup>91</sup>, si trovano ancora in *Piazza* e quindi spendono un breve dibattito sopra le «tre antenne poste così in mezzo alla piazza»; il *Venetiano* spiega all'amico curioso che esse furono erette per significare «grandezza, e Signoria [di Venezia] tra l'altre Città del Dominio» e aggiunge, senza accennare in alcun modo alla firma del pilo centrale, che «gli steli predetti son poi tre, perché quel numero è perfetto, oltra che compariscono assai meglio tre che un solo in una piazza così grande»<sup>92</sup>.

Il ruolo effettivo di Leopardi, non nella fusione, che su questa non vi è dubbio, ma nell'ideazione dei pili marciati è recentemente diventato oggetto di discussione: c'è chi gliene riconosce l'intero merito (coadiuvato dai tanti documenti d'epoca che si rivolgono a lui come *sculptor*<sup>93</sup>) e c'è invece chi, probabilmente fomentato dall'analoga e più dibattuta firma “del Cavallo”, li vede come un prodotto di una proficua ma taciuta collaborazione con Antonio Lombardo<sup>94</sup>. Certo, la formula di firma non concede una netta soluzione di questi dubbi, tanto quanto invece ad esempio fa quella che si trova nella *Colonna della Pace*/pilo portabandiera di Noale, dove il pittore Paolo Pino si era limitato a dichiarare il suo ruolo di inventore<sup>95</sup>.

#### 2.4. *Le vere da pozzo del cortile di Palazzo Ducale.*

Nella descrizione che nel 1581 fece del cortile di *Palazzo Ducale*, Francesco Sansovino dice che vi «si veggono due bellissimoi pozzi di bronzo intagliati di fogliami & di figure, di mano di Nicolò De

volgarmente stendardi, fitti su base o balaustri di bronzo, scolpiti a figure di mezzo rilievo, i quali stendardi significano franchigia & libertà dipendente da Dio, & non da Principe alcuno. Si dice che rappresentano anco i tre Regni, di Vinetia, di Cirpi, & di Candia [...] Altre volte lo stendardo di mezzo posto nel te[m]po di Paolo Barbo Procuratore, che fu l'anno 1501 su solo. Vi furono poi aggiunti gli altri due nel quarto anno del Principe Leonardo Loredano, si come si legge da pie» (*Venetia...*, cit., 1581, p. 105 r/v). V. Avery ha fatto notare che questa notizia «non è mai stata messa in discussione, nonostante l'iscrizione sul pilo centrale ne certifichi l'innalzamento nell'agosto del 1505» (*Dalle bocche...*, cit., 2008, p. 312).

90 Cfr. n. precedente. Il nome di Alessandro Leopardi non compare tra l'altro in nessun altro luogo del testo. Nella successiva edizione a cura di Giovanni Stringa le scritte vengono annotate e viene anche detto che «a basso leggesi il nome dello Scultore: Opus Alessandri Leopardi An Domini MDV. Mesn. Aug+[sic]» (*Venetia...*, ed. 1604, p. 200r); anche nell'edizione a cura di Giustiniano Martinoni si notifica che «à basso vi è posto il nome dell'Artefice, leggendosi: Opus Alexandri Leopardi An. Domini MDV. Men. Aug.» (*Venetia...*, ed. 1663, p. 294).

91 Cfr. *supra* § I. 2.5.

92 F. Sansovino, *Delle cose...*, cit., 1587, pp. 70, 71.

93 V. Avery, *Dalle bocche...*, cit., 2008, pp. 310-315; 336, 337.

94 Cfr. Wolfand Wolters, *Leopardi order Lombardi?* In «Correspondances: Festschrift für Margret Stuffmann zum 24», 1996, pp. 51-67 e più recentemente Alessandra Sarchi, *Antonio Lombardo*, 2008, pp. 150, 151.

95 Cfr. *supra*, § II. 1.2.

Conti & fratelli»<sup>96</sup>. Sulla paternità di uno di essi, quello meridionale, egli aveva ragione: il bronzo contiene una ben visibile firma che corre lungo il bordo interno della vera e dice «+ HOC\* OPVS CONFLAVIT\* NICOLAVS\* DE\* COMITIBVS\* MARCI\* FILIVS\* VENETVS\* CONFLATOR\* TORMENTOR\* ILLVSTRISSIMAE\* REPUBLICAE\* VENECIARVM\* M\* D\* LV\* I\* DEVS\* FORTVNA\* LABOR\* INGENIUM»<sup>97</sup>.



Nicolò De Conti, Vera da pozzo meridionale.



Vera..., part. 1.



Vera, part. 2.

Ognuna delle parole o delle cifre che compongono questa firma è intervallata da una variata decorazione a fiore o a foglia. Fanno eccezione le parole “INGENIUM” e “OPVS” tra le quali invece si trova il simbolo della croce, la quale si è visto rappresenta un esordio abbastanza tipico per formule di questo genere<sup>98</sup>, e che in questo caso specifico funge anche da suo ideale punto conclusivo, ma anche di raccordo, invitando l'osservatore ad una lettura ciclica della scritta.

Le decorazioni a fiore sono frontali e si trovano solo ad intervallo delle cifre in numeri romani, separando migliaia, centinaia, decine ed unità. Un altro fiore frontale separa solamente la parola “DEVS” da “FORTVNA”. Le decorazioni a foglia sono invece presentare a coppie speculari e sono a due a due diverse l'une dalle altre: per lo più sono regolarmente rivolte e divergenti dalle singole parole. Alcune di esse mostrano in maniera chiara il segno di una recisione nello stelo, il quale forse è da leggersi come un motivo in cosciente accordo con la decorazione fitomorfa sottostante, dove delle appendici ben floride si alternano a numerose ramificazioni recise<sup>99</sup>.

<sup>96</sup> *Venetia...*, cit., 1581, p. 119r.

<sup>97</sup> Questa firma venne per la prima volta segnalata da G. Moschni (*Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 402), il quale faceva esordire la scritta non con il simbolo della croce (come qui si è scelto di fare), ma con le parole “FORTVNA, LABOR, INGENIUM”. C'è da dire che egli stranamente riporta la firma omettendo questa croce e anche le parole HOC OPVS CONFLAVIT. La scritta sarà ricordata (di nuovo con alcune omissioni e imprecisioni) da Francesco Zanotto che però la fa esordire con il simbolo della croce (*Il Palazzo...*, cit., cit., 1842, vol. I, cat. 46, p. 3). Dell'opinione che la firma vada fatta esordire alla maniera di Moschini è V. Avery la quale traduce la formula in questo modo: “[con] Dio, la Fortuna, il Lavoro e l'Ingegno, Niccolò di Conti figlio di Marco, veneziano, fonditore d'artiglieria dell'Illustrissima Repubblica di Venezia, fuse quest'opera nel 1556” (*Dalle bocche di fuoco...*, cit. 2008, p. 327).

<sup>98</sup> Cfr. *supra*, § II. 4.2.

<sup>99</sup> La scelta di un tale motivo potrebbe avere un senso analogo a quanto si è ipotizzato per le firme associate ai rami recisi in pittura (cfr. *supra*, § III. 3.4.2.).

A livello epigrafico questa firma presenta alcune particolarità che non si trovano nelle altre scritte della vera<sup>100</sup>: le “T” hanno le grazie del *patibulum* di forma asimmetrica, identiche per motivo a quelle della scritta della *Vittoria* scolpita da Rizzo sulla vicinissima *Scala dei giganti*<sup>101</sup>; le “A” non hanno un trattino centrale orizzontale, bensì una piccola “v” come quella che si vede nella firma di Bartolomeo Bon nella *Porta della Carta*; la “U” di “INGENIUM” è l'unica della scritta a presentarsi in una versione arrotondata e non *all'antica* in forma di “V”. Queste lettere si presentano come la spia di un'elaborazione epigrafica più ricercata la quale, almeno nel ripristino di quest'arcaica “A”, sembra voler dimostrare l'erudizione archeologica del suo autore tanto quanto, nel secolo precedente, l'adozione dei “nuovi” caratteri romani erano indice di una certa modernità e aggiornamento ai nuovi interessi in via di sviluppo.

*Dettagli delle decorazioni a fiori e foglie tra le parole e le cifre della firma.  
Nell'ultima foto il confronto con il motivo a rami recisi sottostanti.*



*Dettagli di alcune lettere della firma di Niccolò de Conti: le “T”, le “A” e la “U” di INGENIUM.*



Sempre a proposito di questa firma è stata già sottolineata l'eccezionalità dell'uso del termine *conflavit* nel panorama delle firme dei bronzi del Rinascimento, non solo veneziano; come è stato detto, esso potrebbe essere stato preferito «al più generico *fecit* e intendendo così sottolineare lo straordinario risultato della fusione in un unico pezzo: dopo tutto, mentre nel 1556 numerosi maestri

<sup>100</sup>Sono queste le due segnalazioni in stemma che indicano la realizzazione delle vere durante il secondo anno del dogado di Francesco Venier e l'anno 1556 e il motto del *Leone di San Marco* inscritto in caratteri *all'antica* nel libro che mostra. La data della vera si trova indicata sia negli stemmi del Doge che in firma, in un'operazione di minore legame tra l'una e l'altra di quello caratterizzante la firma di Leopardi e il dogado di Loredan iscritte nel pila centrale della Piazza.

<sup>101</sup>Le altre “T”, nella parola “PRINCIPAT” (stemma) e “TIBI” (nel libro del leone marciano con il motto) hanno i tratti discendenti alla maniera dell'Alfabeto proposto da Luca Pacioli.

sarebbero stati capaci di progettare un oggetto di questo genere, pochissimi sarebbero stati capaci di realizzare in un solo getto un'opera di queste dimensioni e di tale qualità»<sup>102</sup>.



Alberghetti, *Vera da pozzo sett.*, part. 1.



*Vera da pozzo sett.*, part. 2.



Frontespizio di un libro edito da A. Manuzio nel 1521.

Anche la vera da pozzo di settentrione presenta una firma, anzi due. La scritta «ALB/ ERG/ ETI» è ripetuta due volte all'interno di uno spazio loro destinato nell'elaborato intreccio decorativo a nastro (e non più vegetale come in quello della vera di Niccolò). Le incisioni si trovano l'una di fronte all'altra a media altezza della parete interna della vera; con la stessa alterazione si trovano collocate anche le due cifre indicanti la data di esecuzione: «MD/ LV/ IIII». Questa firma, presentata di maniera più altisonante di quella della vera meridionale, per contro risulta meno visibile e infatti non la vide Sansovino e, anche coloro che si sono avvicinati nel trascriverla, spesso si sono succeduti degli errori<sup>103</sup>. Gli Alberghetti dichiarati in questa firma erano una celebre famiglia di fonditori originari di Ferrara i cui membri hanno di volta in volta aggiunto i loro nomi a svariate opere da loro fuse in questo e nei secoli a venire<sup>104</sup>. Il fatto che in questa firma nessun nome nello specifico sia segnalato, verosimilmente indica un lavoro di bottega collettivo dove dei settoriali ruoli o delle uniche competenze sono difficilmente identificabili, ma nemmeno volevano esserlo. Le lettere delle doppie scritte non mostrano particolarità o differenze degne di nota: c'è comunque da dire che nel disegno sono poco raffinate, e sicuramente sono di uno *standard* qualitativo inferiore e

102V. Avery, *Dalle bocche...*, cit., 2008, p. 328. Il saggio di Avery sostiene che il ruolo di Nicolò de Conti, così come quello di alcuni altri suoi colleghi bronzisti attivi a Venezia, non si limitasse alla semplice esecuzione artigianale, ma che essi fossero in parte (o del tutto) responsabili anche del progetto delle varie opere.

103Ancora una volta la prima segnalazione è quella di Moschini che puntualizza: «Dice lo Stringa che [queste vere] sono opere di Niccolò de Conti e suoi fratelli; ma in uno vi sta scritto internamente: Albergeti con l'anno 1559 ripetuto due volte» (*Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 401). Per un commento sul susseguirsi delle trascrizioni sbagliate cfr. V. Avery (*Dalle bocche...*, cit., 2008, pp. 330-331).

104Moschini ad esempio segnala a *Santo Stefano* una campana con la firma «MDCCLIII. Sigismondo Alberghetti» (*Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 592).



presentano un'elaborazione più atona rispetto a quelle della vera di Niccolò de Conti. Le lettere di queste scritte hanno un taglio poco profondo, tanto da far credere che l'intento fosse quello di dissimulare la pura epigrafia; inserite come sono in questo intreccio, le firme evocano i titoli dei libri e i nomi degli autori che, in decorazioni in tutto simili, arricchivano le pelli delle copertine dei più prestigiosi volumi stampati in questi stessi anni a Venezia<sup>105</sup>.

## 2.5. Le campane firmate.

È possibile affermare che (non solo in territorio veneto) le campane risultano essere il manufatto in bronzo che con più frequenza si trova firmato, non solo (benché particolarmente) nel Medioevo e nel primo Rinascimento, ma anche nelle epoche successive; tuttavia, come si è visto, l'interesse da parte degli studiosi per questo tipo di opera, e la trascrizione delle loro firme, nei secoli passati sono piuttosto occasionali e limitate a poche personalità, quali Giovanni Grevembroch, Giannantonio Moschini o Emanuele Cicogna<sup>106</sup>.

Le formule di questi oggetti sono comunque piuttosto ripetitive e nella maggior parte dei casi propongono quella con il *me fecit*. I caratteri (sempre a rilievo<sup>107</sup>) subiscono l'evoluzione grafica a cui parallelamente si assiste nelle firme dipinte e scolpite<sup>108</sup>.

Queste formule sono disposte lungo la fascia che cinge il perimetro del corpo principale dell'oggetto, come succede nei vasi di vetro<sup>109</sup>, e spesso sono andate a sostituire delle scritte che si usavano aggiungere in precedenza, in un'operazione che si è visto caratterizzare anche il mondo della pittura<sup>110</sup>. Questo aspetto è stato da tempo notato, e a questo proposito è stato sottolineato che «l'uso, poi, di sigle identificative quali ad esempio M.CCC. L VIII. MAGISTER. VIVENCVS. ET. VICTOR EIVS. FILIVS. ME. FECIT. IN VENECIIS [*qui cita la firma di una campana oggi conservata presso il Museo Civico di Verona*] incise negli oggetti preparati, al posto di formule

105Per affinità di disegno, su tutti si veda ad esempio la copertina del volume con le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, stampato a Venezia nel 1525 e oggi conservato alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.

106Cfr. quanto già detto *supra*, § I. 5.1.; 5.3. Nella sua *Guida* di Venezia Giannantonio Moschini cita ad esempio quella di *San Vitale*, firmata «MCCCCXVII. Salvator me fecit» (*ivi*, vol. I, p. 596), dell'isola di *Santo Spirito*, firmata «*Opus Cancian dalla Venezia MCCCXI*» (*ivi*, vol. II, p. 325), di *San Michele* a Murano, firmata «*Magister Lucas de Venetiis me fecit + anno MCCCXVIII*» (*ivi*, p. 447), e quella della *Madonna dell'Orto*, firmata «[...] MCCCCXXIV. Die p. Zugno M. Antonius q. m. Victoris de Veneciis fecit» (*ivi*, vol. II, p. 23). Emanuele Cicogna cita ad esempio quella demolita *Chiesa di Sant'Angelo* riportando la notizia che «Il mss. Da Ponte dice che stava scolpita sulla campana maggiore [*questa epigrafe*] +IHS MCCCCLX IOVANNES DEL FRANCHIVS ME FECIT IN VENETIAS» (E. Cicogna, *Iscrizioni...*, cit., vol. III [1830], ed. cons. 1969, p.186). Per quanto riguarda i moderni studiosi, oltre a Wolters (*Una storia dei bronzi di Venezia...*, cit., 2008), per delle analisi in dettaglio di campane venete si veda Lanfranco Franzoni (a cura di), *Fonditori di campane a Verona dal XI al XX secolo*, 1979.

107Di norma infatti, il rilievo di cera dei dettagli aggiunti al corpo principale della campana, venivano realizzati a parte e poi applicati prima di procedere all'aggiunta del secondo strato d'argilla, e quindi allo scioglimento della cera da sostituire con il getto di bronzo.

108Cfr. *supra* § II. 2.

109Cfr. *infra*, § VI. 4.2.

110Cfr. *supra* § III. 2.

dedicatorie più o meno standardizzate come: MENTEM. SANCTAM. SPONTANEAM. HONOREM. DEO. ET PATRIE. LIBERATIO NEM scelte usualmente dal committente segnalano, attestano per chi scrive, quel carattere quasi industriale della bottega veneziana»<sup>111</sup>.

Una delle campane firmate più celebri, documentata, attualmente ancora in uso, e (cosa assai utile per una ricerca come questa) di facile “consultazione”<sup>112</sup> è quella *Torre dell'Orologio* marciana, firmata da un maestro di nome Simeone<sup>113</sup>, il primo dicembre del 1497. La formula della firma è “OPUS SIMEUNUS FECIT IHS MCCCXCVII AD PRIMO DECEMBRIO”.



*Maestro Simeone, Campana della Torre dell'Orologio, part.*

In questa scritta tutte le lettere in caratteri capitali sono a rilievo, uniformemente distribuite lungo la fascia che cinge la il corpo della campana; esse sono originalmente intervallate per intero da delle iterate decorazioni a fiore, le quali non si differenziano neanche tra una parola e l'altra, tanto che in un primo momento risulta difficile, non solo distinguere le singole parole, ma anche l'inizio e la fine della formula che le contiene. La lettura di questa scritta per una persona di media statura non è del tutto agevole perché essa si trova un po' in alto; è tuttavia è curioso notare (e probabilmente non è un caso) che essa risulta invece all'esatta altezza degli occhi dei celebri “mori”.

---

111 Marialuisa Bottazzi, *Fonditori di campane: dalla bottega medievale alla produzione industriale*, in *L'industria artistica del bronzo del rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, 2008, p. 367

112 È di fatto questa l'unica campana firmata che ho avuto occasione di analizzare in prima persona, grazie ad una gentile concessione della Sovraintendenza.

113 Nella torretta di *Santa Maria dei Miracoli*, un'altra campana risulta firmata con «una “S” e datata 1484 (forse more veneto), anno del secondo contratto di Pietro Lombardo per l'erezione della chiesa. Il Cicogna scioglie la “S” come “Simone” e identifica il campanaro con Simone Campanato, l'autore della Torre dell'Orologio» (W. Wolters, *Una storia....*, cit. 2008, p. 381).

### V. 3. Le firme in scultura: il legno.

#### 3.1. Pittura e scultura: paragoni e collaborazioni.

È stato giustamente sottolineato che, in territorio veneto, nel corso del Quattrocento, nonostante le opere dipinte e scolpite in pietra vengono quasi sempre firmate, quelle lignee presentano per contro lo «svantaggio di essere in massima parte anonime: le “firme” degli artefici sono rare»<sup>1</sup>.

Un sottoinsieme a sua volta poco numeroso di opere realizzate in questo materiale presenta delle firme che dichiarano, non solo lo scultore che le ha fatte, ma anche il pittore che le ha dipinte, in un'attestazione di una stretta collaborazione e in una dissimulazione del materiale di base che di fatto, tranne casi eccezionali<sup>2</sup>, risulta invece estranea alle opere in bronzo e in pietra.

Il più antico esempio di questo tipo di manufatti dipinti potrebbe essere l'*Altare del Corpus Domini* conservato al Museo Correr e qui datato intorno alla fine del XIV secolo.



Catarino Moranzone, Bartolomeo Di Paolo, *Altare del Corpus Domini*, part.



*Altare..., part.*

Nello scomparto centrale della scultura vi è rappresentata una *Presentazione al Tempio di Gesù* dove nella faccia frontale dell'altare si trovano due firme, una appartenete allo scultore, Catarino di Andrea («CHATARINS/ FILIUM MAGIS/ TRI ANDREE/ INCISIT HOC/ OPVS») e l'altra al pittore (anche lui figlio di un *magister*) che su questa scultura è intervenuto con il colore, Bartolomeo di Paolo («BARTHOLOMEV/ M PAVLI PIXIT»). La prima è a rilievo mentre la

<sup>1</sup> Anne Markahm Schultz, *La scultura lignea in area lagunare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento* (tr. Di Giovanni Caniato), in Giovanni Caniato (a cura di), *Con il legno e con l'oro, la Venezia artigiana degli intagliatori, battidoro e doratori*, 2009, p. 45.

<sup>2</sup> Si veda ad esempio la *Madonna col Bambino* di Carrè (VI) più avanti citata (*infra* § V. 4.5.).

seconda è dipinta, in una distinzione intenzionalmente in linea con i rispettivi ruoli assunti nella creazione del manufatto e ben coerente con il materiale simulato che fa da supporto alle due scritte: una superficie da scolpire, nel primo caso, un lenzuolo, nel secondo. Ora, nonostante alla prima firma sembra essere data maggior importanza per la più ampia area di accoglienza della scritta, alla seconda è comunque riservata la parte ad essa superiore. La straordinarietà di questa firma è soprattutto data dall'essere coinvolta direttamente nella *historia* e non al suo esterno, ad esempio essere dipinta/scolpita sulla cornice, quasi che in una parallela *presentazione* siano spinti anche i nomi dei due autori. Inoltre, ed infine, sebbene sia ancora troppo presto per parlare di prospettiva, è singolare notare come gli ideali *raggi* che si possono ricavare dal prolungamento degli archetti rampanti dell'architettura simulata, sembrano proprio puntare al quadrangolo con le due firme.

Un'altra opera lignea firmata da uno scultore e da un pittore, appartenente ai primi anni del Quattrocento, è il *Crocifisso* della *Chiesa di Sant'Apollinare e Crisostomo* di Casteldimezzo (PU)<sup>3</sup>.



Antonio Bonvicino, Jacobello Del Fiore, *Crocifisso*.



*Crocifisso, part.*

La firma «ANTVONIO DE BONV/ EXIN·INTAIATORE· ST/ O LAVORIO EN VENEXIA·IACOMELO DE FIOR F» è dipinta su di un cartiglio appeso ai piedi della croce dietro

<sup>3</sup> L'importanza di quest'opera è stata recentemente sottolineata da Anne Markham Schulz, la quale notifica che «more than a dozen crosses can be traced to the shop of Antonio Bonvicino on the basis of their resemblance to his signed Crucifix in SS. Apollinaire e Crisostomo» (*Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, 2011, p. 59)..

il quale sgorga copioso (e, come si è già detto, benefico<sup>4</sup>) il sangue di Cristo. I caratteri usati per la scritta sono lo stesso *gotico maiuscolo* delle lettere del *titulus crucis* sovrastante e anche l'arricciamento simulato del foglio è analogo. Gli autori dell'opera sono i dichiarati Antonio Bonvicino, che la scolpì, e Jacobello del Fiore, che la dipinse. La “F” che conclude la formula è verosimilmente da sciogliersi in *facerunt*, il quale è un verbo che in convenienza coinvolge l'operato di entrambi gli artisti. Se fosse da riferirsi al solo Jacobello esso apparirebbe originale per il fatto che, nelle altre sue firme note, egli ancora dimostra di preferire il più specifico *pinxit*<sup>5</sup>.

Una doppia dichiarazione, senza dubbio ancora più particolare di queste, è infine quella che è emersa da un recente restauro svolto su di una *Madonna col Bambino*, che si potrebbe dire d'ispirazione vivarinesca, ora nella Chiesa di San Marco Evangelista di Gardone in Val Trompia (BS)<sup>6</sup>. Il trono su cui siede la statua è risultato apribile: nel retro dello sportello vi compare, preceduta dal cristogramma *IHS*, e da una data, il 1499, la firma dello scultore Giovanni *intaliador*, dipinta «in pastello rosso, scritto con calligrafia trasandata per cui due o tre parole sono risultate illeggibili»<sup>7</sup>. Dentro lo scomparto segreto invece erano conservati una serie di curiosi oggetti che «potrebbero esser stati introdotti nella statua dall'intagliatore, a protezione del suo lavoro»<sup>8</sup>, o comunque avere «una funzione protettiva di carattere magico e significati simbolici»<sup>9</sup>: essi sono dei trucioli di legno, due penne d'uccello, un compasso e, oltre a questi, un *vero* cartellino con la firma di un pittore fiorentino di nome Leonardo il quale, proprio attraverso questo documento, dichiara<sup>10</sup> di essersi occupato della decorazione della statua. La scritta nel cartellino è in caratteri corsivi cancellereschi; la sua formula si apre ancora con un cristogramma *IHS* e con un'invocazione a Maria Vergine, alla quale poi il pittore si raccomanda anche in seconda battuta<sup>11</sup>. La lunga formula si conclude poi in maniera quasi lapidaria con la parola «memoria», ad indicarne quasi la natura di *memento* del minuto foglio di pergamena (perché di pergamena, e non di carta, a quanto pare si tratta<sup>12</sup>). Il suo essere oggetto *vero*, è leggibile come l'apice, anzi l'estrema conseguenza, di un processo di volontaria concretizzazione in effigie del cartellino, il quale è tentato negli stessi anni dalla coeva pittura e dalla stessa la scultura, come ad esempio dimostra l'appena citato *Crocefisso* di

---

4 Cfr. *supra* § III. 3.4.1.

5 Si considerino le opere firmate che di lui si sono citate *supra*, § III. 2.1.; 3.2.

6 Per la documentazione cfr. Clelia Alberici, *Madonna con Bambino, scultura lignea veronese del 1499 con “sorprese”*, in «Rassegna di studi e notizie del Castello Sforzesco», vol. IX, 1983, pp. 9-53.

7 *Ivi*, p. 25.

8 *Ivi*, p. 28.

9 *Ivi*, p. 29.

10 Ma a chi? Visto che questa, come quella dell'intagliatore, sono firme invisibili?

11 Così la formula per intero: «IHS Maria Virgo 1499/ Leonardo d pintore de dexiderio d atavanti da florentia abita in Verona/ in la cuntra de Sancta Maria de la Schalla pinsit anno 1499 die/ diexe mensis JuLij ami se ricomanda Vergine madre del signo Jexu cristo/ fecit fieri magistro Priamus Priami di gradonus abita in Verona/ memoria» (riprodotta e traslitterata in *ivi*, p. 19).

12 *Ivi*, pp. 16, 19.

Casteldimezzo e anche un paio di opere che verranno citate nel paragrafo successivo e nel capitolo dedicato alla scultura in pietra<sup>13</sup>.

### 3.2. Firme “dipinte in scultura”.

Mentre le opere citate nel paragrafo precedente vedevano la presenza di due firme, una appartenete allo scultore, l'altra al suo pittore, quelle che ora verranno citate rimandano invece ad uno solo artista che quindi parrebbe essere (o potrebbe essere) l'autore di entrambe le manufatti.

Due di queste sculture si trovano negli scomparti centrali di polittici, opera di Antonio Vivarini, il *Polittico di Pesaro* (ora nella Pinacoteca vaticana) e di suo fratello Bartolomeo, il *Polittico di Arbe* (ora nel Museum of fine Arts di Boston).



Antonio Vivarini, *Polittico di Pesaro*.



Bartolomeo Vivarini, *Polittico di Arbe*.

La firma del *Polittico di Pesaro* è dipinta sulla fronte della base della statua lignea di *Sant'Antonio Abate* secondo questa formula «1464·ANTONIVS·DE·MVRAO·PIXIT». Attraverso il *pinxit* la firma indica quindi una sola attività di pittura escludendo, anche per via ambigua (attraverso il *fecit*), quella scultorea. Tuttavia, alcuni hanno colto una certa somiglianza tipologica ed al tempo stesso stilistica tra la scultura e i dipinti, tanto da avanzare l'ipotesi di un'«attività periferica [di

---

13 Cfr. *infra* § V. 4.5.

*Antonio*] nel campo della scultura lignea»<sup>14</sup>.

Lo stesso riscontro tipologico/stilistico tra pittura e scultura è stato poi esteso anche al *Polittico di Arbe* e quindi usato come leva per la giustificazione della collocazione della firma dipinta che, anche in questo caso, si trova nella base statua dello scomparto centrale<sup>15</sup>. Alla maniera di Bartolomeo, la firma è posta in una lunga striscia<sup>16</sup> e la formula, al solito prolissa, non tace né il legame di pittore con l'isola natia, né la cittadinanza (i veneti) alla quale l'opera era destinata: «FACTVM VENETIIS PER BARTHOLOMEVM VIVARINVM/ DE MVRIANO PINXIT 1495». È questa una formula di firma piuttosto tipica per Bartolomeo che infatti la ripete identica anche nel coevo *San Giorgio che uccide il drago*<sup>17</sup>. Per il *Polittico* tuttavia risulta comunque particolarmente calzante in quanto dichiara, di questo manufatto, sia la natura di essere *fatto* che *dipinto*.



*Bartolamio da Verona, Polittico Querini, part.*

Presso le Gallerie dell'Accademia si trova un *Polittico* ligneo proveniente dall'*Oratorio di San Giovanni di Rodi* a Pressana (VR), il quale era annesso al Palazzo della famiglia Querini<sup>18</sup>. La commissione da parte della celebre famiglia veneziana è evidenziata dalla presenza del loro stemma a rilievo, circondato da una corona d'alloro, nell'ampio zoccolo dell'opera; ai lati dello stemma spunta nella parte dipinta un'ampia striscia con degli arricciamenti terminali dove si leggono ancora delle deboli tracce della firma dell'artista: «[...]·ANCONA· A FATO· BARTOLA [---] MIO· ITAIADO [R...]/ DI VIERONA· 1470·». Rispetto ai Vivarini, stavolta i ruoli si presentano invertiti in quanto questo Bartolomeo Veronese si dichiara esplicitamente scultore (*intaiador*), certo non escludendo, mediante la dichiarazione di quel *a fato*, un'attività di pittura, almeno per quest'opera.

Appartiene a questa serie di opere anche una *Madonna col Bambino* oggi nella Chiesa parrocchiale di Cavarzano (BL) nella cui base si legge la firma «OPVS. ANDREAE. OLIM/ BORTHOLOTI.

14 R. Pallucchini, *I Vivarini, cit.*, 1961, p. 78.

15 *Ib.*

16 Cfr. *supra* § III. 1.3.2.

17 Cfr. *supra*, § III. 1.3.2.

18 S. M. Marconi, *Gallerie... secoli XIV e XV, cit.*, 1955, cat. 212, pp. 190, 191.

DE. FORO/ BELLVNEHSIS MCCCCLXXXI»<sup>19</sup>. Andrea Bellunello dunque, del quale si sono spesso messi in evidenza i legami con l'ambiente dei Vivarini<sup>20</sup>, opta per una firma in cartellino in tutto pittorico, in quanto vi compaiono anche delle pieghe agli angoli e degli accenni alla cera lacca che in artificio lo sostiene. Contrariamente a quanto accade per i polittici dei Vivarini, stavolta non pare esserci nessun dubbio sul fatto che anche l'opera di scultura è frutto del lavoro del pittore<sup>21</sup>.



Bellunello, *Madonna col Bambino*.



*Madonna..., part.*

In ambito veneziano rimane almeno da considerare un ultimo caso: quello del già citato<sup>22</sup> *San Giovanni Battista* firmato da Donatello della Basilica dei Frari. Basterà dire che questo è l'unico caso, nella carriera dello scultore, in cui la sua firma non è scolpita, ma dipinta. Troppo poco per ipotizzare, in linea con le opere fin qui discusse, una sua attività pittorica, ma abbastanza per riscontrare almeno l'adattamento ad un *modus operandi* di firma delle sculture lignee che pare piuttosto diffuso in ambito veneto.

### 3.3. *Firme ostentate e nascoste degli intagliatori di cornici.*

Le firme degli intagliatori di cornici sono altre iscrizioni che attestano l'attività degli scultori in legno, in stretta collaborazione con i pittori delle immagini chiuse al loro interno<sup>23</sup>. Le attività di

<sup>19</sup> Atipico e variabilmente interpretabile l'inserimento dell'avverbio latino *olim* indicante un tempo passato, futuro, o una frequenza.

<sup>20</sup> Cfr. E. Farisco, *Andrea..., cit.*, 1993, *passim*. Per una scheda relativa a quest'opera (con bibliografia precedente) cfr. *ivi*, pp. 132-135.

<sup>21</sup> *Ib.*

<sup>22</sup> Cfr. *supra*, § I. 2.5.

<sup>23</sup> A proposito delle collaborazioni tra pittori ed intagliatori cfr. A. M. Schulz, *La scultura..., cit.*, 2009, p. 48.

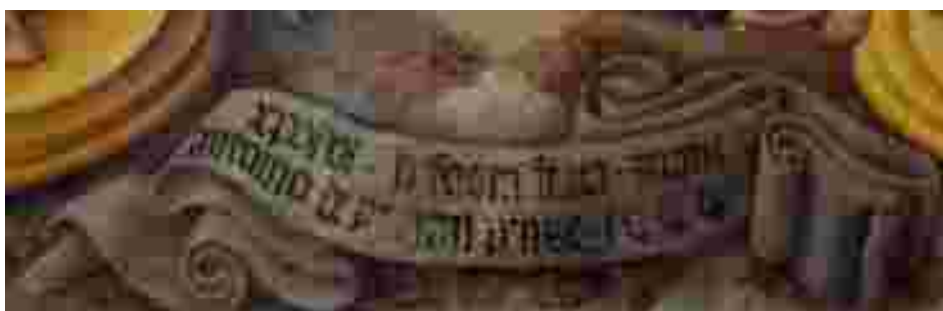


alcuni artisti in questo specifico ambito sono spesso discusse<sup>24</sup>, altre sono invece rese esplicite, e li circoscritte, dalla formula di firma o dalla loro posizione nell'opera.

Tra questi scultori operanti nella seconda metà del Quattrocento compare Jacopo da Faenza. Una sua firma dipinta è nascosta dietro il *Trittico dei Frari* di Giovanni Bellini e dice «1488 adi 15 de ottobre matteo iacomo da faenza»<sup>25</sup>. Quest'iscrizione non ha trovato evidentemente spazio nel preciso sistema strutturale a favore della firma del pittore riscontrato in quest'opera<sup>26</sup>, ed è quindi stata relegata in una zona esclusa all'osservazione: anche per questo, essa è da leggersi come puro dato documentario (ovvero senza valore iconografico per l'opera in sé); la data di fatto assolve bene a questo compito testimoniando la contemporanea esecuzione (e confermando la premeditata simbiosi) del dipinto di Bellini e del suo supporto ligneo<sup>27</sup>.



Bartolomeo Vivarini, *Polittico di Sant'Ambrogio*, part.



Antonio Vivarini/ Giovanni D'Alemagna, *Polittico di San Pantalon*, part.

Questo stesso Jacopo qualche anno prima era stato più onorevolmente nominato da Bartolomeo Vivarini nel *Polittico di Sant'Ambrogio* delle Gallerie dell'Accademia. La firma del pittore in strisciolina («BARTHOLOMEVS VIVARINVS DE MVRIANO PINXIT.1477») si trova in una tavola di sinistra, mentre a destra, una striscia più breve (ma di analogo prestigio) riporta la scritta

24 Su tutte il ruolo di Giovanni D'Alemagna nelle opere realizzate in collaborazione con Antonio Vivarini (per delle considerazioni a questo proposito cfr. *supra* § I. 2.1. n. 9).

25 Non ho visto di persona questa scritta. Riporto la trascrizione contenuta in G. N. Scirè, R. Goffen -a cura di-, *Il colore...*, cit., 2000, p. 156.

26 Cfr. *supra* § IV. 2.4.

27 Nel suo saggio dedicato a Giovanni Bellini, Roger Fry ha sollevato un dubbio sull'interpretazione del 1488 posto in firma: «Indubbiamente il fatto che la pala d'altare dei Frari rechi la data 1488, lo stesso anno della pala di Murano, costituisce un notevole ostacolo alla collocazione di questo gruppo di dipinti [...] una comparazione tra le due opere rende impossibile ritenere che siano state dipinte nello stesso anno, per cui si deve supporre, così ritengo, che il trittico dei Frari sia stato concepito e pianificato, e per la maggior parte eseguito, alcuni anni prima (intorno al 1485) e che la data del 1488 si riferisca alla sua rifinitura e consegna.» (*Giovanni Bellini*, cit. [1899], 2007, p. 59, tr. di R. Rizzo); questa opinione tuttavia non ha avuto grande seguito.

«IACOBVS DE FAENCIE IN CISIT»<sup>28</sup>. È questa una firma autografa per modo di dire, in quanto essa è ovviamente opera di pittura dello stesso Bartolomeo.

Tornando ancora più indietro nel tempo, in firma s'incontra il nome di un altro intagliatore, Cristoforo da Ferrara, il quale fu collaboratore del fratello di Bartolomeo, Antonio. Il suo nome si legge nella firma dell'*Incoronazione della Vergine* della Chiesa di San Pantalon (firma: «XPOFOL · D FERARA ITAIA · ZUANE E/ ANTONIO DE MURAN PNSE · 1444 ·») e in quella del *Polittico della Natività* oggi alla Galleria Nazionale di Praga (firma: «M · CCCC · XLVII · CRISTOPH · DFERARA ITAIA ANTONIO DA MRA · EZOHANE ALAMAN'PI ·»). Sono dichiarazioni del nome dell'*intaiador* che pongono l'attività dello stesso come *pendant* di quella del pittore, per il fatto di condividere un unico vettore di firma: la firma presenta quindi l'opera come il prodotto di un lavoro di un'*equipe* inscindibile che a questo punto pare tipica per le attività della bottega dei Vivarini. Merita forse una riflessione poi il fatto che il nome dello scultore precede quello del pittore<sup>29</sup>, il che potrebbe essere interpretato come un atto di umiltà da parte di Antonio, oppure al contrario come l'attestazione del maggior prestigio riservato al nome in chiusura alla formula.

### 3.4. Le firme a tarsia.

Altre opere lignee che capita siano firmate sono le tarsie con cui spesso si formano i cori delle chiese. Le firme di queste opere “minori” a volte si trovano segnalate dagli antichi scrittori<sup>30</sup>, mentre altre volte vengono ignorate, forse perché il loro posto nell'opera è spesso marginale.



Marco Cozzi, Coro dei Frari, part.

Un esempio è dato dal *Coro* della *Basilica dei Frari*, dove, in un una piccola specchiatura rettangolare, nella parte sinistra della struttura (per chi guarda la *Basilica* dall'altare) si trova la firma di Marco Cozzi, in caratteri *gotici* minuscoli, secondo questa formula: «marc q iohapeti d

28 Nel pannello di centro, quello con San Ambrogio in trono, un'altra strisciolina fornisce i dati dei committenti dell'opera.

29 Così nelle opere di Antonio, viene anche collocato anche il nome di Giovanni D'Alemagna.

30 Su tutti cfr. G. Moschni, *Guida...*, cit., 1815, vol. 2, p. 402 dove così si cita quella di Alessandro Bigno nel *Coro* della Chiesa di San Michele in Isola: «Non si passeranno senza osservazione i lavori a tarsia, che adornano il coro superiore. E il tempo e l'autore gli sappiamo dalla seguente epigrafe che vi si legge: *Alexander Bignus Bergomensis faciebat MDXXXIV. Die VI. Septembris*». Per una firma indiretta di una celebre tarsia cfr. *infra* § V 4.3.

vicentio fec hoc op 1468»<sup>31</sup>.

Opera dello stesso Marco Cozzi, ed eseguito all'incirca negli stessi anni, è il soffitto della *Sala del Capitolo* della *Scuola Grande della Carità* (divenuta oggi la sala dei “primitivi” delle Gallerie dell'Accademia). Una firma dell'artista non sembra essere stata lasciata; tuttavia, a detta di alcuni, vi sarebbe quella del committente in forma figurata<sup>32</sup>.

---

31 A questa firma forse faceva *pendant* un'altra sul lato opposto, ma la cosa non è affatto certa (cfr. la notizia e le considerazioni di A. M. Schulz, *Woodcarving...*, cit. 2011, pp. 249-252). Il 1468 è anche l'anno in cui un altro celebre *Coro*, quello della Basilica di Sant'Antonio a Padova, viene realizzato da Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara, ma sul fatto che anche questo fosse firmato, permangono dei dubbi (cfr. infra § VI. 4.3).

32 Questa ipotesi viene inaugurata da Giovanni Battista Albrizzi nel suo *Forestiero illuminato*: «Il Palco della Scuola è curiosa cosa a vedersi. Dicesi, che avendo un certo Cherubino Ottali esibito a' Confratelli di ornarlo nobilmente a proprie spese, purché gli lasciassero porre il di lui nome, fu rigettato il progetto. Che però essendosi egli di bel nuovo incaricato del lavoro anche senza quella condizione, i confratelli accettarono l'offerta. Fece egli pertanto scolpire un gran numero di Cherubini forniti di otto ale per ciasceduno, acciò senza scrittura alcuna conservassero a posteri la memoria del suo cognome.» (*Forestiero...*, cit., 1772, pp. 299, 300). Questa vicenda per certi versi ricorda quella tramandata nella *Naturalis Historia* da Plinio il Vecchio, dove si racconta degli architetti Saurus e Batrachis (cfr. *supra*, § I. 1.2.)



## V. 4. Le firme in scultura: la pietra.

### 4.1. Le tombe parlanti, ovvero le prime firme della scultura in pietra.

Se si escludono la *Madonna col Bambino* firmata da Arduino<sup>1</sup> e l'*Iconostasi* della Basilica marciana con la firma dei fratelli Iacobello e Pierpaolo Dalle Masegne<sup>2</sup>, si riscontra che le prime sculture in pietra realizzate e firmate a Venezia sono tutte legate a dei monumenti funebri.



Marco Romano, Monumento funebre di San Simeone.



Monumento..., part.

La più antica, datata al 1318, potrebbe essere quella incisa nell'epigrafe di una tomba che si trova nella Chiesa di San Simeone Grande. Nella sua *Guida*, Giannantonio Moschini, accompagnando i suoi curiosi visitatori nella scoperta delle opere d'arte di questo edificio, dopo aver descritto l'altare, così si raccomandava:

Convieni visitare il di dietro di questo altare. Vi si troverà sotto l'ara una statua distesa in greco marmo, rappresentante il santo titolare, opera del secolo XIII [*sic*], con la seguente epigrafe leonina che ci ha salvato il nome dello scultore: *Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parcus est sua digna manus.*<sup>3</sup>

La trascrizione è puntuale; l'unica cosa da aggiungere è il segno di croce che si trova ad esordio della scritta e che compare nella stessa posizione anche all'inizio della lunga parte commemorativa

1 Cfr. *supra* § I. 5.2.

2 Questa firma si trova all'estrema destra della trabeazione dove sono collocate le statue dei santi ed è «IACHOBELVS ET PETRVS PAVLVS FRATRES DE VENECIIS FECIT HOC OPVS»; è una scritta che fa da appendice (è il caso di dirlo, dato che è anche formata da caratteri di corpo più piccolo rispetto) ad una formula che la precede dove sono nominati i committenti dell'opera e l'anno, il 1349. L'*Iconostasi* scolpita dai Dalle Masegne continua poi nella *Cappella di San Clemente* e a suo proposito è stato detto che «il particolare poi che qui non fosse apportata una seconda firma, comporta che quella parte mediana valesse per tutta l'opera» (Wolters Wolfgang, *La scultura gotica veneziana (1300-1460)*, 1976, vol. I, pp. 224).

3 G. Moschini, *Guida...*, cit., 1815, vol. II, pp. 103, 104.

che precede la firma<sup>4</sup>. Le lettere dell'una e dell'altra parte sono uguali nel carattere e nel corpo, e solo il segno della croce distingue visivamente la firma, trattandola come un nuovo discorso da cominciare<sup>5</sup>.

Altri monumenti sepolcrali con delle firme si trovano nella Basilica di San Giovanni e Paolo. La prima in ordine cronologico risale al 1368 e appartiene ad un artista in trasferta dalla Toscana: Nino Pisano, figlio di Andrea, il quale firma una *Madonna col Bambino* che sovrasta il *Monumento funebre al Doge Marco Corner*. La scritta (dipinta) «HOC OPUS FE| CIT NINUS MAGISTRI AN| DREE DE PISIS»<sup>6</sup> si trova lungo la base della scultura prendendo il posto delle scritte (a rilievo) che nelle due statue che la affiancano identificano «SAN| CTVS PETR-VS» e «SAN| CTVS PAVL| VS»: mentre i caratteri della firma sono ancora del tipo *gotico* quelli con i nomi dei santi sono in epigrafico *all'antica* e pertanto è plausibile che essi siano stati aggiunti in un secondo momento. La postura di questa *Madonna* evoca e naturalizza quella dell'analogo figura che Giovanni Pisano scolpì all'inizio del secolo per la *Cappella degli Scrovegni* padovana, la quale è ugualmente firmata (ma con un'incisione) sul piedistallo, con caratteri identici, e con una formula e una paragrafatura per certi versi simile a quella per cui optò Nino in ques'occasione<sup>7</sup>.



Paolo Di Giacomo, M. F. di Paolo Cavalli.



Monumento..., part.

Sempre in questo stesso luogo, un'altra tomba firmata è quella del comandante *Jacopo Cavalli*: anche in quest'opera compare una targa commemorativa ad onore del personaggio *ivi* sepolto (con

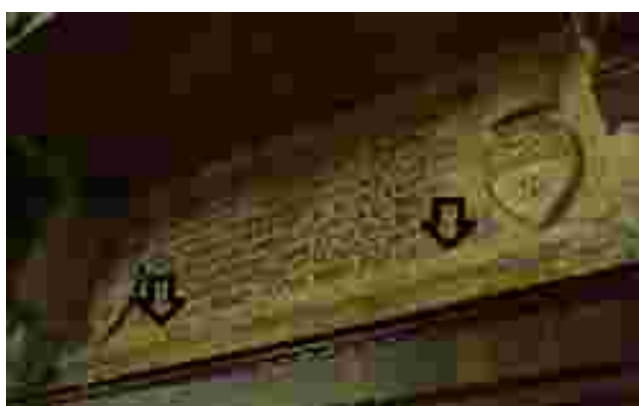
4 W. Wolters ha notato le assonanze tra questa formula di firma e quella coeva di Gano da Siena incisa nella *Tomba di Sant'Andrea* nel *Duomo di Pistoia* (*La scultura...*, cit., 1976, vol.I, cat. 12, pp. 152, 153).

5 Se Marco "romano" firma a Venezia questa scultura, una Marco "veneziano" firma invece a Genova un capitello con figure di santi nel chiostro della *Chiesa di San Matteo* dove si legge «MCCCX MAGISTER MARCVS VENETVS FECIT HOC OPVS» (non ho visto questa firma. La notizia della sua esistenza è ad esempio segnalata da Pietro Selvatico -*Sulla architettura...*, cit., 1847, p. 105-).

6 Oggi appare poco visibile. A dire il vero, non sono riuscito a capire se i caratteri siano scolpiti o dipinti, ma opterei per quest'ultima scelta. Le lettere si stagliano su di un fondo scuro e danno l'idea che un tempo fossero di color oro. La firma sfuggì anche all'attento G. Moschini che infatti la ignora nella sua *Guida* (cfr. *Guida...*, cit. 1815, vol. I, p. 149: in questa stessa pagina egli segnala la scomparsa firma «*Julius Meurus fecit 1598 die I. Spt.*» che stava su di un dipinto ad affresco che sovrastava il vicino -e ancora trecentesco- *Monumento al doge Giovanni Dolfín*).

7 La firma nella *Madonna col Bambino* di Padova è «DEO GRATIA OPUS| IOHIS MAGISTRI NICOLI| DE PISIS».

la data in cifre romane, il 1384); al di sotto di essa è stata poi aggiunta una distinta epigrafe dove si legge la scritta in una stentata formula volgare che però è compensata dalla raffinatezza e dalla perfezione dell'intaglio: «·Q.STOPERA DINTAGLIO EFATTO IMPIERA·/ ·UN VENECIAN LAFE CHANOME POLO·/ ·NATO DI IACHOMEL CHATAIAPIERA·». L'emancipazione di questa seconda scritta è affatto ordinaria<sup>8</sup>. Essa risulta anche più leggibile rispetto a quella che la sovrasta, e ciò per il corpo maggiore delle lettere e per la loro espansione nella riga, oltre che per la più prossima vicinanza all'osservatore: aveva allora ragione John Ruskin nel supporre che essa era il manifesto dell'orgoglio dello scultore per l'opera compiuta<sup>9</sup>. Rispetto alla scritta della targa sovrastante un'altra significativa differenza è poi data dal fatto che, mentre le lettere della commemorazione sono in rilievo, quelle della firma sono invece ad incavo<sup>10</sup>.



Nicolò Fiorentino, Giovanni Martini da Fiesole, Epitaffio del Monumento Funebre a Tommaso Mocenigo.



Monumento..., part.

Appartiene alla prima metà del secolo successivo la firma del *Monumento funebre a Tommaso Mocenigo*. Al solito, sotto il catafalco compare una targa commemorativa; l'attornia una cornice, dove nel lato lungo basso si trovano incise in maniera ordinata e “tipograficamente” giustificata le seguenti parole: «PETRVS MAGISTRI NICHOLAI DE FLORENCIA ET IOVANNES MARTINI DE FESVLIS INCISERVNT HOC OPVS 1423». Questa incisione è pressoché invisibile, ma a livello epigrafico è sicuramente degna di nota per la presenza di una precocissima data in cifre arabe e per la formazione delle lettere in un piuttosto coerente carattere epigrafico *all'antica*, il quale spicca soprattutto per la sua distinzione con le lettere gotiche della scritta sovrastante<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Secondo Cicognara ciò è dovuto alla sua aggiunta in un secondo momento (*Storia...*, cit., 1823, vol. III, p. 376)

<sup>9</sup> È la sola firma riportata per intero in *The Stones of Venice* [1851-'53], ed. it. cons., 2000, p. 233.

<sup>10</sup> Una differenziazione simile si trova nell'anonimo *Monumento al doge Michele Morosini* (sempre a San Giovanni e Paolo, frontale a quello di Marco Corner): vi è la targa commemorativa in caratteri a rilievo e più sotto (ma sempre all'interno della stessa targa) una scritta in incavo fornisce dei dettagli sulla data della sepoltura.

<sup>11</sup> Il carattere è “piuttosto coerente”, perché in realtà, delle incoerenze sono presenti nella “C” di “INCISERVNT” che si presenta in un'anomala forma quadra. Forse è stata anche questa contrapposizione tra passato e presente che ha suggerito a Pietro Selvatico di affermare che questo monumento «può dirsi uno degli ultimi anelli di transizione fra l'arte del medio evo che declinava a quello del rinascimento che stava per sorgere» (*Sulla architettura...*, cit., 1847, p. 147).

#### 4.2. A Palazzo Ducale: firme su pietra dei secoli XV e XVI.

Tanto quanto, nella Basilica marciana, è possibile trovare delle sculture di base metallica che possono assolvere all'illustrazione dell'evoluzione dei modi di firmare i manufatti creati con questa tecnica tra il Trecento e il Cinquecento<sup>12</sup>, così, l'attiguo Palazzo Ducale, si rivela essere l'insieme di un certo numero di sculture in pietra firmate che possono essere usate per tracciare una storia parallela relativa a quest'altro supporto. Le prime opere, in ordine cronologico, appartenenti a questo insieme, si trovano all'esterno della struttura e appartengono ai primi decenni del Quattrocento. Sono due e sono opposte nel loro modo di presentarsi al pubblico.

##### 4.2.1. All'esterno: firme nascoste e firme ostentate.

Una firma di carattere “segreto” risulta quella di due misteriosi *soci*, autori delle sculture del *Capitello dei legislatori*, il quale monta la colonna d'angolo del Palazzo, dal lato della *Piazza*<sup>13</sup>. La lettura di questa loro firma è storia recente; infatti essa è emersa solo nel corso di un restauro svoltosi nel 1858.

*Il capitello dei legislatori (le frecce indicano l'inizio e la fine della formula di firma visibile).*



Il restauro mise in luce le seguenti lettere incise lungo la base delle foglie: “D V O S O T I F L O R

<sup>12</sup> Cfr. *supra*, § V. 2.2.

<sup>13</sup> E probabilmente hanno scolpito, o almeno hanno supervisionato i lavori, anche gli altri capitelli quattrocenteschi. L'associazione è stata per la prima volta proposta da F. Zanotto, *Il Palazzo...*, cit., 1842, vol. I, parte I, *Esterno*, pp. 219-224.



ENTINI INCISE”. Inizialmente tali lettere, complice la distanza che le separa l'una dall'altra, vennero credute iniziali di singole parole<sup>14</sup>, ma poi vennero immediatamente divise in una formula di firma di senso compiuto: “DVO SOTI FLORENTINI INCISE[R/NT]”. La scritta comincia appena a destra della fronte del capitello e termina nel settimo lato dell'ottagono; è comunque probabile che in origine l'epigrafe continuasse fino a completare il giro, coniugando correttamente il verbo che oggi appare sospeso.



Capitello dei legislatori, part. 1 (...TIN...).



Capitello dei legislatori, part. 2 (...CISE...).

I nomi qui taciuti di questi soci fiorentini vennero ricondotti da Francesco Zanotto a quelli del *Monumento a Tommaso Mocenigo*<sup>15</sup> per affinità stilistiche riscontrate nelle due opere, per questioni cronologiche e infine, ma puntualizzandovi non poco, sulla ricorrenza nelle due firme del verbo *inciserunt*

vocabolo da niuno o da pochissimi usato per l'altro, scolpire, intagliare, più proprio a divisare l'arte dello statuario o scultore, senza confondere essa arte con quella dell'incisione in metallo od altra materia: circostanza codesta, che sebben di poco rilievo in altra occasione, vale però in questa a dimostrare viemmeglio l'identità degli artefici<sup>16</sup>.

È vero: questo verbo nella scultura in pietra è raro, ma c'è da dire che esso ricorre invece con una certa frequenza nella coeva scultura in legno e nelle opere per la stampa<sup>17</sup>. Le lettere di questa firma “segreta” mostrano ancora una volta il contrasto con le altre scritte presenti nella scultura, e in particolar modo tale differenza si nota nel disegno della “N” e della “E”, già *all'antica* nella firma, e ancora *onciale* nelle scritte che di volta in volta fanno da didascalia alle scene soprastanti.

Ancora Zanotto è poi uno dei pochi storici che si prende la briga di segnalare una serie di sigle che

14 *Ib.* Le distanze tra le lettere sono comunque varie e ad esempio la “C” e la “I” della parola *incise[runt]* sono tra loro vicine.

15 Cfr. *supra*, 4.1.

16 F. Zanotto, *Il Palazzo...*, cit., 1842, vol. I, parte I, *Esterno*, p. 223.

17 Cfr. *supra* § V. 3. e *infra* § VI. 2

si trovano nei sottarchi acuti del lato quattrocentesco del Palazzo e «che, per quanto abbiamo indagato, non ci fu concesso di poter ragionevolmente spiegare»<sup>18</sup>. Esse non hanno molto l'apparenza di essere delle firme di uno specifico tagliapietra e quindi individuare una singola personalità; più che altro sembrano ricondurre ad una bottega, probabilmente specializzata nel taglio dei marmi grezzi.

*Firme (?) incise in tre dei sottarchi dei sottarchi quattrocenteschi del Palazzo Ducale.*



Oltre a quella del *Capitello dei legislatori*, all'esterno del Palazzo vi è un'altra firma, tutt'altro che segreta: è quella di Bartolomeo Bon, incisa con una serie di particolari attenzioni (che ora verranno messe in evidenza) sulla gola della modanatura della trabeazione della *Porta della Carta*, la quale fu realizzata una volta che i lavori di questo lato del Palazzo furono completati, tra il 1439 e il 1443.



*Bartolomeo Bon, Porta della Carta.*



*Porta della Carta, part.*

Le lettere di cui è composta questa firma presentano una forma di maiuscolo romano primitivo dove convivono le innovazioni del carattere epigrafico *antico* più tendenzialmente puro (ad esempio nella “O”, nella “L” o nella “E”) con un persistente ricordo del carattere *gotico*: ad esempio la lettera “A”

<sup>18</sup> F. Zanotto, *Il Palazzo...*, cit., 1842, vol. I, parte I, *Esterno*, p. 224.

contiene un tratto intermedio a forma di “v” e una grazia verso sinistra, la quale forma si ritrova anche nelle iscrizioni musive marciane più antiche<sup>19</sup>; ancora: l'occhiello della lettera “R” non si trova a metà dell'altezza della lettera (come succede invece nella “P”), ma ancora in «alto come le cinture delle vesti delle donne di Piero della Francesca, con forme alla moda di quel tempo»<sup>20</sup>. Anche la lettera “M” ancora mantiene delle caratteristiche che saranno destinate a mutare nel corso dei decenni successivi: le aste laterali sono inclinate come in una prospettiva ed in mezzo a loro, i tratti intermedi della lettera non si incontrano alla base, ma a metà altezza. Queste lettere hanno una spesso precisa coincidenza di forma con quelle presenti *Tempio Malatestiano* di Rimini elaborate da Matteo De Pasti e da Agostino d'Antonio di Duccio i quali in questi anni ebbero degli stretti rapporti (e in particolare il secondo) con Venezia; nelle epigrafi che Agostino realizza a Rimini è stata notata un'emancipazione rispetto al modo di scrivere di De Pasti, nello slancio verticale della “E” (esattamente come quella di Bartolomeo) e in particolare nella «sua M, con le aste molto oblique e con la piccola V che le congiunge» le quali, alla fine di un'elaborazione di prima maniera, costituiscono il definitivo «accento definitivo del suo stile» epigrafico<sup>21</sup>. Le lettere della firma di Bartolomeo dimostrano infine la loro modernità soprattutto se confrontate con quelle che si leggono nelle pagine del libro aperto del leone marciano della scultura sovrastante<sup>22</sup>, per le quali è stata conservata la tradizione di questo tipo di immagini e quindi si presentano nella “classica” veste gotica<sup>23</sup>. Contrariamente ai due *soti florentini*, Bartolomeo ha orgogliosamente collocato al propria firma in un luogo che più visibile di quello non si poteva, ed infatti, proprio per questo, tutte le antiche guide alla città non hanno mai mancato di segnalarla<sup>24</sup>.

#### 4.2.2. *Eva firmata.*

Entrando nel Palazzo Ducale attraverso la *Porta della Carta* si arriva alla *Scala dei giganti* passando per l'*Arco Foscari*. In due nicchie di questo *Arco* si trovano le statue in bronzo di *Adamo*

19 In questi stessi anni (1435/ '36) si trova questo tipo di “A” anche nell'affresco di Paolo Uccello rappresentante il Beato Jacopo da Todi (già *Cappella dell'Assunta* del *Duomo di Prato* e ora Museo Civico della stessa città).

20 Sono le parole con cui G. Mardersteig ha romanticamente definito questo tipo di lettere nella sua analisi sulla rinascita del carattere lapidario (*Leon Battista Alberti..., cit.*, 1959, p. 286).

21 *Ivi*, pp. 288, 289.

22 L'originale è andato distrutto alla caduta della Repubblica: l'attuale scultura è opera ottocentesca di Luigi Ferrari che do per scontato essere iconograficamente corretta. Di fatto è plausibile che un contrasto tra le lettere della firma e quelle del motto sia una scelta già antica: lo stesso contrasto tra lettere del libro e firma del pittore si trova ad esempio nel *Leone marciano* dipinto da Donato Veneziano (cfr. *supra*, § III.1.3.1.).

23 Ancora diverse sono poi le scritte incise sulle basi delle statue delle virtù cardinali che stanno sulle nicchie della *Porta*: esse dimostrano ancora delle incertezze dal punto di vista epigrafico, ma hanno abbandonato le rigidità gotiche della firma di Bartolomeo ad esempio nei modi di scolpire la “A”, ora con un trattino interno a segmento orizzontale e non più a “v”. La “P” mostra una modernità nell'occhiello non unito all'asta: caratteristica che accomuna gli alfabeti quattrocenteschi di Alberti, Feliciano, Pacioli, Damiano da Moyle (cfr. questi alfabeti riuniti in Mardersteig, *Leon Battista Alberti..., cit.*, 1959, pp. 300, 301).

24 Cfr. ad esempio *supra* § I. 2.5.

ed *Eva*, copia delle originali in marmo con *effetto* bronzo oggi conservate all'interno del *Palazzo* stesso. Nelle sue *Vite* Vasari racconta che

rincrebbe la morte d'Antonello [*da Messina*] a molti suoi amici: e particolarmente ad Andrea Riccio scultore, che in Vinezia nella corte del palazzo della Signoria lavorò di marmo le due statue, che si veggono ignude, di Adamo e di Eva, che sono tenute belle.<sup>25</sup>

Non di Andrea Riccio<sup>26</sup>, ma di Antonio le due sculture in realtà sono opera. Il *lapsus* di Vasari si ritrova anche nella *Venetia* di Francesco Sansovino dove egli nota che «Adamo & Eva di tutto tondo, [*sono*] scolpite da Andrea Riccio padovano, con diligente fattura»<sup>27</sup> e ancora lo stesso, nel dialogo *Delle cose notabili*, alla domanda del *Forestiero* su «Chi fece quelle figure?» fa rispondere in modo lapidario al *Venetiano* (che le spaccia per bronzee): «Andrea Riccio»<sup>28</sup>.



Antonio Rizzo, *Eva*.



Antonio Rizzo, *Eva* (copia in situ).



*Eva* (copia in situ), part.

La giusta attribuzione delle due statue ad Antonio Rizzo, comunque già suggerita dall'epistola dedicatoria della *Summa Arithmetica* di Luca Paicoli<sup>29</sup>, venne finalmente compiuta nel XVIII secolo, ad opera di Tommaso Temanza<sup>30</sup>, e poi ribadita nel XIX da parte di Giannantonio

25 *Vita di Antonello da Messina* [1565], 1878, vol. II, pp. 572, 573.

26 Egli tra l'altro nasceva nel 1470 e non poteva quindi esserne l'autore. Per alcune opere firmate di questo scultore cfr. *supra* § V. 1.2. e *infra*, 4.3.

27 *Venetia...*, cit. 1581, pp. 119r, 120v.

28 *Delle cose...*, cit., 1587, p. 52.

29 Cfr. *supra* § V. 2.3.

30 *Vite...*, cit., 1778, vol. I (citato nella *Vita di Jacopo Sansovino*, p. 264).

Moschini<sup>31</sup>, Leopoldo Cicognara<sup>32</sup>, Antonio Selvatico<sup>33</sup> e infine di Cesare Bernasconi che alla vita di Rizzo dedicò un primo specifico studio<sup>34</sup>. Tutti questi autori fecero giustamente notare che Rizzo «aveva nel plinto di esse inciso a buoni caratteri il proprio nome che tuttora si legge»<sup>35</sup>. Il passo dà ad intendere che in entrambe le sculture vi sia una firma<sup>36</sup>, quando invece essa sigla solo l'*Eva*<sup>37</sup>. Questa distinzione si ritrova significativamente in altri gruppi scultorei con questo soggetto<sup>38</sup> e si potrebbe giustificare stabilendo che le due figure, come è ovvio, debbano essere intese come inscindibili e quindi come opera unica<sup>39</sup>. Alcuni hanno detto che la scelta di Rizzo di mettere il proprio nome sulla sola Eva volesse significare che quella, tra le due figure, fosse quella alla quale egli teneva di più, e ciò nonostante, «si potrebbe dire più bello Adamo»<sup>40</sup>.



*Eva, part.*



*Scala dei giganti, Vittoria, part.*



*Vittoria, part.*

La firma «ANTONIO RICO» si trova incisa nel piedistallo della scultura ed è formata da dei caratteri di corpo ampio che favoriscono un'agevole lettura da terra: la figura si trova infatti collocata in un'edicola ad una certa altezza nel complesso dell'*Arco* che la ospita. Il favoreggiamento alla lettura è dato anche dalla particolare forma del piedistallo circolare a cono rovesciato, dove la firma trova posto nel bordo inclinato verso il basso, il che fa in modo che essa si

31 *Guida...*, cit. 1815, vol. I, p. 406: «Allora Antonio Rizo vi collocò, in faccia la scala [dei giganti], le due statue rappresentanti Adamo ed Eva, ed anzi sotto la seconda ebbe intagliato il suo nome».

32 *Storia...*, cit., 1823, vol. IV, p. 280.

33 *Sulla architettura...*, cit., 1847, p. 503.

34 *Intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo, architetto e scultore veronese del secolo XV*, 1859.

35 *Ivi*, p. 23. Non si spiega la seguente affermazione di Matteo Ceriana che, nel valorizzare l'eccezionalità delle firme di Tullio Lombardo (cfr. *infra* 4.4.), afferma che «Antonio Rizzo, l'unico altro scultore operoso a Venezia di levatura comparabile ai Lombardo, non sottoscrisse alcuna delle sue opere, nemmeno i suoi capolavori, l'Adamo e l'Eva in Palazzo Ducale» (A. Pizzati, M. Ceriana -a cura di-, *Tullio Lombardo...*, cit., 2008, p. 316).

36 Lo sostenne esplicitamente Selvatico (cfr. *supra*, § I. 5.4.).

37 Lo aveva puntualizzato il solo Moschini (v. *supra*, n. 31).

38 Cfr. *infra* 4.4.

39 Si ricordi tuttavia la tendenza, da parte di numerosi pittori cinquecenteschi, di associare il proprio nome con una altra peccatrice redenta (cfr. *supra* § III 3.3.; 3.5.).

40 Gino Fogolari, *Il Palazzo ducale di Venezia*, 1926, p. 7.

trovi frontale e quindi in coincidenza col *punto di vista* dell'osservatore da terra<sup>41</sup>; tale espediente ripete quello già adottato da Bartolomeo Bon per la vicina *Porta della Carta*<sup>42</sup>. I caratteri delle lettere tuttavia mostrano un livello di raffinatezza epigrafica superiore rispetto a quelli con il nome di Bartolomeo: nei terminali delle lettere compaiono delle *grazie* e particolarmente elegante (e decisamente meno impettita della rigida ed analoga lettera incisa sulla *Porta*) risulta la lettera “R”, la quale termina con una gamba uncinata verso l'alto che ricorda molto quella dell'alfabeto *all'antica* proposto da Felice Feliciano<sup>43</sup>. Anomala è invece la squadrata lettera “C”, della quale sembrano esistere soltanto due altri esempi a Venezia<sup>44</sup>: essi si trovano nella firma della *Tomba a Tommaso Mocenigo di San Giovanni e Paolo*<sup>45</sup> e in una iscrizione musive dell'*Arco della Passione* in San Marco<sup>46</sup>. Una particolare attenzione merita anche l'ancora arcaica lettera “T” la quale ha le terminazioni del *patibulum* ad “ali di libellula”. Tali terminazioni risultano scomparse nella raffinata scritta «ASTREA/ DVCE» che sfoggia l'allegoria della *Vittoria*, scolpita dallo stesso Rizzo sulla *Scala dei giganti* alcuni anni più tardi: qui le grazie asimmetriche della “T” puntano una in basso e una verso l'alto dando prova delle ricerche e delle rielaborazioni epigrafiche *all'antica* che si compiono in questi decenni e del fatto che anche Rizzo vi partecipasse attivamente<sup>47</sup>.

#### 4.2.3. *Le sculture firmate del Cinquecento.*

Se dal cortile si sale la *Scala dei giganti*, si attraversa il portico, si sale la *Scala d'Oro* e infine si entra nel ventre del Palazzo, è possibile passare in rassegna una serie di sculture firmate con alcuni dei nomi dei più celebri artisti attivi a Venezia nella prima metà del Cinquecento.

Le prime firme che s'incontrano svolgendo questo percorso sono quelle dei due giganti della *Scala*, opera di Jacopo Sansovino. Esse sono comodamente e ben leggibili, collocandosi proprio all'altezza del *punto di vista* di una persona di media statura che si trovi, salendo i gradini, al cospetto di questi due colossi. La formula è «OPVS IACOBI SANSOVINI F.», dove si può dire che la “F” finale assolve al doppio compito di evocazione del verbo *fecit* e dell'aggettivo *florentinus* che Sansovino sempre aggiungeva alle proprie firme.

Sul pianerottolo del cortile poi si trova il *Monumento all'iscrizione commemorativa in onore di*

41 Si noti quanto la firma sia visibile nella copia collocata in *situ* e quanto invece sia occultata nel rapporto con la statua originale conservata all'interno del Museo del Palazzo; anzi per la particolare forma del piedistallo, nella seconda tende ad essere ignorata.

42 Cfr. *supra*, 4.2.1.

43 Cfr. Mardersteig, *Leon Battista Alberti...*, cit., 1959, pp. 300.

44 A me noti. Se tuttavia anche altri emergessero, è indubbio che il motivo è affatto consueto.

45 Cfr. *supra* 1.1.

46 Sull'eccezionalità di questa lettera in questa sola zona aveva puntato l'attenzione Renato Polacco (*San Marco...*, cit., 1991, p. 195).

47 A proposito di queste ricerche cfr. *supra*, § II. 2.2.

*Enrico III di Francia*: qui vi è la firma di uno degli allievi di Sansovino, il tridentino Alessandro Vittoria. La firma è composta da un'ordinata divisione del nome e cognome dello scultore, incisa nella cornice all'iscrizione, sotto le due cariatidi, secondo questa formula: «ALEXANDER [---] ·VICTORIA ·F·». Essa può dirsi in accordo con l'equilibrio simmetrico dell'intero *Monumento* e il suo valore è indubbio, dato che l'opera stessa è un'onorificenza ad un'iscrizione.



Jacopo Sansovino, *Marte*, part.



Jacopo Sansovino, *Nettuno*, part.



Alessandro Vittoria, *Monumento all'Iscrizione...*



*Monumento...*, part. 1.



*Monumento...*, part.2.

All'ingresso della vicina *Scala d'Oro* vi sono due sculture a tuttotondo firmate da Tiziano Aspetti, anch'egli allievo di Sansovino. Queste statue rappresentano *Atlante*<sup>48</sup> ed *Ercole contro l'Idra*. In quest'ultima statua, la firma è «TITIA[..*NI?*..*NVS?*] ASPETTI»<sup>49</sup> prende posizione in maniera originale nell'angolo della figura, paragrafando il nome il cognome dello scultore. Ancora in

48 Questa firma è praticamente invisibile: nel piedistallo si intuisce solo una "I".

49 Non ho avuto modo di avvicinarmi a questa scultura e quindi non posso garantire che la firma non continui nel lato del piedistallo non visibile da terra. Queste firme stranamente non sono segnalate da Moschini che si limita a dirne l'autore (*Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 408). Anche Zanotto non le ricorda (*Il Palazzo...*, cit., 1863, vol. I, V, p. 6).

maniera originale, mentre l'ultima parte della firma ("ETTI") risulta incisa su un basso piedistallo cilindrico, la prima parte è direttamente inscritta sul corpo dell'Idra serpentina.



Tiziano Aspetti, *Ercole contro l'Idra*.



*Ercole..., part. 1.*



*Ercole..., part. 2.*

Secondo il percorso ideale che qui si propone di svolgere, a questo punto ci si trova di fronte alla prima rampa della *Scala d'Oro*, la cui erezione vide l'alba e il tramonto di una serie di dogadi (da quello di Andrea Gritti, iniziato nel 1523, a quello di Sebastiano Venier, conclusosi nel 1578<sup>50</sup>) e la manifattura di una serie di artisti tra i quali ancora spiccano Jacopo Sansovino e Alessandro Vittoria<sup>51</sup>.

In due nicchie della *Scala* si trovano delle sculture in marmo, allegorie dell'*Abbondanza* e della *Carità*, opera di Francesco Segalino. Le firme dell'artista sono incise sui piedistalli e si presentano, si potrebbe dire al suo solito, in forma di lettere acronime<sup>52</sup>. Dice Moschini che «sotto ciascuna statua vi sono le iniziali *F. S. P. F.*, che voglion dire *Francesco Segalino padovano fece*»<sup>53</sup>. Pietro Selvatico, parlando delle stesse disse che

50 Dice Moschini: «L'epoca, in che si terminò questa scala, fu l'anno MDLVIII, il quale sta scolpito nello stipite destro dell'arco, che imbecca la scala superiormente» (G. Moschini, *Guida..., cit.*, 1815, vol. I, pp. 409, 410). Quest'anno coincide con il dogado di Lorenzo Priuli (1556-1567). In uno dei basamenti della prima rampa della *Scala*, dentro una tavoletta, si leggono altre due lettere: «S·V». Queste iniziali evocano il nome del Doge Sebastiano Venier, sotto il cui dogado (1577- '78) vennero dati gli ultimi assetti della *Scala* (F. Zanotto, *Il Palazzo...cit.*, 1863, vol. I, parte V, p. 4).

51 Ad un animo romantico mi sento di poter suggerire che le lettere «S·V» (cfr. n. precedente) possano essere interpretate ambigualmente anche con le iniziali dei cognomi di Sansovino e Vittoria.

52 Cfr. *supra* § V 2.2.

53 G. Moschini, *Guida..., cit.*, 1815, vol. I, p. 409. Data la sicurezza con cui questa volta la sigla viene sciolta, vien da pensare che la difficoltà procurata dall'altra firma sia stata proprio dovuta all'erronea trascrizione che ha invertito l'iniziale del nome con quella del cognome dello scultore.



il Cicognara, vedendole tanto goffe, le tenne di epoca posteriore, ma si ingannò perché nei plinti di esse vi stanno le iniziali F. S. P. indicanti il nome e la patria di questo Segala.<sup>54</sup>

Sopra questa firma vi è un'altra sigla, di corpo un po' più ampio, la quale verosimilmente sta ad indicare il nome del committente delle due statue; queste incisioni sono ancora una volta segnalate da Moschini che rassegnato dice: «vi sono ne' zoccoli eziandio le lettere D. G.; ma queste non saprei qual abbiano significazione»<sup>55</sup>. Dice invece Selvatico:

le altre due iniziali *D. G.* che son poste sotto, forse possono voler dire Duce Grimani e in tal caso ne verrebbe che quest'opere si scolpissero il 1595, perché solo in quell'anno Marino Grimani salì al Dogado.<sup>56</sup>

L'ipotesi che le due lettere indichino la commissione ducale sembra in effetti la più ovvia, ma che esse si riferiscano a Marino Grimani appare dubbio dato che Segalino nel 1595 (quando inizia il suo dogado) avrebbe compiuto la bellezza di cento anni<sup>57</sup>. Se la lettera “D” vuol dire *Duce*, la seconda potrebbe allora evocare (Andrea) Gritti, ovvero il doge dal quale partì il progetto della realizzazione della *Scala*, che poi mai non vide, essendo egli morto nel 1538<sup>58</sup>.



Francesco Segalino,  
*Abbondanza*.



*Abbondanza, part.*



Francesco Segalino, *Carità*.

Dentro al *Palazzo* delle sculture firmate senza sorprese o originalità sulle basi della statua, sono quelle con il nome in firma di Girolamo Campagna, le quali s'incontrano nelle allegorie

54 P. Selvatico, *Sulla architettura...*, cit., 1847, p. 314

55 G. Moschini, *Guida...*, cit., 1815, vol.I, p. 409.

56 P. Selvatico, *Sulla architettura...*, cit., 1847, p. 314.

57 Per i dati sulla vita di Segala cfr. Luisa Pietrogrande, *Francesco Segala*, 1963.

58 L'ipotesi che qui si avanza non è così assurda qualora si consideri che lo stemma del da tempo defunto Andrea Gritti venne comunque messo a ricordo di chi aveva promosso per primo i lavori, nella chiave dell'arco dell'entrata.

dell'*Eloquenza*, della *Facilità* e della *Vigilanza* nella *Sala delle Quattro Porte*<sup>59</sup> e nelle statue di *Ercole* e *Mercurio* poste sul *Camino* della *Sala del Collegio*<sup>60</sup>.



Danese Cattaneo e Pietro Da Salò, *Cariatidi del Camino della Sala dei tre capi*.



*Cariatide di destra, part.*



Tiziano Aspetti, *Decorazione del Camino della Sala dell'Anticollegio*.



*Decorazione..., part.*

Altri due camini, entrambi nati da un progetto di Vincenzo Scamozzi, contengono delle firme: sono quello della *Sala dei tre capi*, realizzato da Danese Cattaneo e Pietro Da Salò, ma firmato solo da quest'ultimo nella base di una delle cariatidi che stanno ai lati<sup>61</sup> e quello della *Sala dell'Anticollegio*,

59 Queste firme sono fortemente compromesse, soprattutto a causa del fatto che esse sono dipinte e non incise (cfr. *infra* 4.5.); nella statua centrale la firma è «[HIERO]NIM[VS C]AM[PA]GNA. VE.», mentre nelle altre forse era «I. C. V. F.» (Waldimir Timofiewitsch, *Girolamo Campagna*, 1972, p. 248).

60 In entrambi i casi la firma, incisa sulle basi cilindriche è «HIER. CANPAGNA F.».

61 Questo camino è stato a volte confuso con quello della *Sala della Bussola* dove erroneamente venne a volte indicata la presenza della firma di Pietro da Salò (G. Moschini, *Guida...*, cit., 1815, vol. I, pp. 433, 434). L'errore venne segnalato da Zanotto (*Il Palazzo...*, cit., 1858, vol. II, parte XVI, p. 2). Di questi due camini è contenuta una notizia anche in Vasari: «[Pietro da Salò] fece ancora nelle stanze del consiglio de' dieci due figure, una di maschio e l'altra di femina, in compagnia d'altre due fatte dal Danese Cataneo, scultore di somma lode [...] le quali figure sono per ornamento d'un camino» (*Descrizione dell'opere di Iacopo Sansovino, scultore fiorentino* [1568], 1881, vol. VII, p. 517).

dove invece si trova un'altra firma di Tiziano Aspetti. Dice Zanotto di quest'ultima opera che

si pare avere lo Aspetti lavorato questo marmo a modo di decorazione, trascurando la finitezza, ed anco il bel maneggio della stecca, pregi che s'incontrano in altre sue opere; e ne parve strano aver egli lasciato suo nome nel lato della fucina, espresso nelle sigle T.A.P.F. cioè: *Tiziano Aspetti Padovano Fece*.<sup>62</sup>

Si tratta di una firma ben visibile, ma anche discreta, per la scelta dell'acronimo, e per la posizione interna al soggetto<sup>63</sup>, la quale non pone dubbi sul fatto che il suo messaggio si debba limitare alla mostra del merito del solo rilievo e non dell'intero apparato scultoreo del *Camino*. Significativa sembra inoltre la scelta di dislocare la firma nella fucina del dio Vulcano, quasi a ricordare l'altra attività in scultura di Aspetti, ovvero quella di bronzista<sup>64</sup>.

#### 4.3. *Giovanni de' Santi e le altre firme indirette in scultura.*

Nella Chiesa di San Cristoforo di Canareggio, meglio conosciuta come *della Madonna dell'Orto*, si trova un sepolcro trecentesco rappresentante in effigie lo scultore Giovanni De Santi; questi fu l'autore della statua della *Vergine col Bambino* ritenuta tanto miracolosa da contribuire alla diffusione del nome popolare dell'edificio, a partire dal 1377.



Giovanni De Santi, *Madonna dell'Orto*.



La pietra tombale di Giovanni de Santi (a sua volta sepolta sotto una panca...).

La statua in questione, oggi conservata a fianco di questo sepolcro, è molto rovinata e non è

62 F. Zanotto, *Il Palazzo...*, cit., 1863, vol. II, parte XI, p. 3

63 Questo coinvolgimento, così tipico per la pittura è invece molto raro in scultura e Aspetti sembra uno dei pochi ad averlo adottato con più frequenza di tanti altri suoi colleghi. Oltre a quest'opera si veda ad esempio quella citata *infra* § VI. 5.3.

64 Cfr. *supra*, § V. 2.2. e *infra* § VI. 5.3.

firmata. L'informazione che allora la collega all'operato di Giovanni arriva da un altro luogo e nello specifico da una scritta in caratteri *gotici* che corre lungo il rettangolo della sua pietra sepolcrale. Quest'iscrizione in realtà non dice apertamente che Giovanni è l'autore della scultura, ma soltanto che egli l'ha donata alla Chiesa di San Cristoforo<sup>65</sup>; è comunque naturale pensare a lui come all'autore, dato che l'uomo vi viene etichettato come lapicida e quindi come scultore. L'epigrafe del sepolcro firma dunque la scultura attraverso un altro manufatto; è quindi un caso di *firma indiretta*<sup>66</sup>.

Dopo quello di Giovanni, altre firme indirette in area veneta compaiono nei secoli successivi, sempre incise in dei sepolcri. Tre riguardano scultori che, nonostante i contatti con Venezia, sono meglio conosciuti per i loro lavori eseguiti a Padova: la più antica di queste iscrizioni, risale al 1477 e si legge nel sepolcro del maestro di prospettive (“concorrente” di Mantegna<sup>67</sup>, e belliniano di scuola<sup>68</sup>) Lorenzo Canozi da Lendinara, il quale si trova nel *Chiostro della magnolia* della Basilica del Santo. L'epigrafe elogia l'artista, prima paragonandolo a Parrasio, Apelle, Lisippo e Prassitele, e poi citandolo (con una firma indiretta) per l'esecuzione del *Coro* a tarsie lignee della chiesa, il quale purtroppo bruciò in un incendio nel 1749<sup>69</sup>.

Più firme indirette “convergono” poi verso il celebre *Candelabro* in bronzo eseguito da Andrea Riccio per la stessa Basilica del Santo, nel 1515: di quella contenuta nella *Medaglia* con l'autoritratto si è già detto<sup>70</sup>; le altre due si trovano in degli epitaffi (elaborati rispettivamente da Girolamo Nigro Veneziano e Fra Desiderio dal Legname), i quali concorsero, per così dire, nell'essere apposti al monumento funebre dello scultore nella chiesa padovana di San Giovanni di Verdara<sup>71</sup>; in quello scartato (scritto da Fra Desiderio), un ulteriore firma indiretta collega l'operato di Riccio ad un sepolcro *antico* eseguito per dei Della Torre veronesi, nella Chiesa di San Fermo a Verona<sup>72</sup>

Infine, ancora nella già citata Chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia è documentata un'altra

---

65 La scritta è ormai quasi invisibile a causa del degrado e della latitante attenzione alla sua conservazione. Così la tramanda L. Cicognara: «HIC JACET MAGISTER JOHANNES DE SANCTIS LAPICIDA DE CONTRADA SANCTI SEVERI QUI PER SUAM MAXIMAM DEVOTIONEM OBTULIT ET DEDIT IMAGINEM B. VIRGINIS IN ECCELSIA SANCTI XPHORI DE VENEX QUI OBIIT IN 1392 DIE VII MENSIS AUGUSTI» (*Storia della scultura...*, cit., vol. III, 1823, p. 350).

66 Si ricorderà che alcuni casi di firme indirette erano già stati sperimentati in epoca antica (cfr. *supra*, § I. 1.2).

67 Così lo etichetta Vasari nella *Vita di Andrea Mantegna, pittore padovano* [1568], 1878, vol. III, p. 404.

68 Cfr. il commento di Milanesi in *ivi*, pp. 404, 405.

69 Questa l'iscrizione per intero: «CANOTIVS IACET HAC LAVRENTVS/ MOLE SEPOLTVS/ QUI DECVS EUGANEIS VNISCVS HOSPES/ ERAT/ UMBRIS PARRHASIVM PICTVRA/ AEQVAVIT APELLEM/ FORMIS LYSIPPVM MARMORE/ PRAXITELEM/ NAM CHORVS LABORIS/ QUI MIRIS TEMPLO FVLGET/ IMAGINIBVS/ MCCCLXXVII XII KALENDAS APRILIS». La memoria di questa iscrizione e del celebre *Coro* si trova in V. Polidoro, *Le Religiose memorie...*, cit., 1590, pp. 10V, 11r.

70 Cfr. *supra*, § V. 1.2.

71 Cfr. V. Polidoro, *Le Religiose memorie...*, cit., 1590, p. 11v

72 Per queste iscrizioni si veda il commento di J. Morelli alla Notizia di M. Michiel (*Notizia...*, cit., ed. 1800, pp. 92-94) e Giovanni Battista da Persico, *Verona e la sua provincia nuovamente descritte*, 1838, pp. 103, 151.

firma indiretta, sempre nella lastra di un sepolcro (oggi non più esistente); questa volta però la tomba non è dello scultore, ma della madre. L'iscrizione, riportata da Emanuele Cicogna, era la seguente: «ERG. VOS/ DOMUM. MATERNAM/ ALEXANDER. LEOPARDVS/ SVIS. Q. POS./ AN. XV./ POST ILL. BARTOLAMEI/ COLEI. STATVAE BASIS/ IDEN. OPIFEX./ MDX.»<sup>73</sup>. Lo scultore Alessandro Leopardi, morto nel 1522<sup>74</sup>, è probabilmente il diretto elaboratore di questa epigrafe, che quindi viene da lui sfruttata per firmare indirettamente la base della celebre statua equestre di Bartolomeo Colleoni. Come le opere di Giovanni De Santi, Lorenzo Canozzi e Andrea Riccio, anche in questa, la firma indiretta supplisce la mancanza di una diretta. Il caso di Leopardi è tuttavia più particolare perché, come si è visto<sup>75</sup>, *in situ* egli si premura di immortalare il proprio nome non sul Piedistallo come avrebbe potuto fare seguendo anche un celebre modello<sup>76</sup>, ma sul Cavallo in bronzo della statua<sup>77</sup>.

#### 4.4. *Opus Lombardi.*

Tra il Quattrocento e il Cinquecento l'aggiunta della firma ad una propria opera divenne una tradizione di famiglia per i Lombardo: firma Pietro e firmano anche i figli Tullio ed Antonio. Del primo esistono tre opere firmate; due si trovano a Ravenna e sono, la già ricordata della *Tomba di Dante*<sup>78</sup>, e la della *Colonna* della piazza maggiore<sup>79</sup>; la terza firma dell'artista si trova invece a Venezia, nel *San Girolamo penitente* a tuttotondo della Sagrestia della Basilica di Santo Stefano<sup>80</sup>. In quest'ultima statua, la firma corre lungo il piedistallo curvilineo ed è «OPVS·PETRI·LOMBARDI#». Le lettere che formano questa firma sono identiche a quelle delle firme di Ravenna, eccezion fatta per la “M”, le cui aste esterne, nel *San Gerolamo*, presentano una decisa convergenza verso l'alto, mentre a Ravenna questa convergenza, pur persistendo, è stata molto attenuata tanto che esse appaiono quasi parallele: sarà questa comunque la soluzione vincente che verrà infatti accolta anche nelle firme di Tullio ed Antonio<sup>81</sup>. Delle tracce di colore ancora

73 *Delle Iscrizioni...cit*, 1827, vol. II, p. 297. Secondo Cicogna è questo il sepolcro della madre di Leopardi da lui eretto (cfr. *ivi*, p. 300-301).

74 P. Paoletti, *L'architettura...*, cit., vol. II, 1893, p. 273.

75 Cfr. *supra*, § V. 2.3.

76 Intendo il *Monumento equestre a Gattamelata* di Donatello, il quale è per l'appunto firmato sul basamento.

77 Secondo Victoria Avery: «Il fatto che il Leopardi menzioni solo il basamento e non la fusione è molto interessante: inoltre, poiché non vi ricorda altri suoi lavori, si direbbe che egli lo considerasse il risultato più alto fino a quel momento» (*Dalle bocche...*, cit., 2008, p. 339, n. 31).

78 Cfr. *supra* § II. 4.2.

79 La firma («OPVS PETRI LO[M]BARDI») oggi è molto consumata e poco visibile.

80 Anche questa firma è già stata citata per il peculiare segno di interpunzione finale (cfr. *supra* § II. 4.2.).

81 Questa evoluzione si incastra bene con le datazioni delle opere che contengono queste firme: la *Tomba di Dante* è del 1483, mentre una targhetta a fianco della statua del *San Gerolamo* oggi informa che la scultura è stata eseguita tra il 1447 e il 1480. La contemporanea presenza di entrambe queste “M” si trova nella *Santa Eufemia* di Mantegna oggi a Capodimonte: mentre nella scritta con il nome della santa la “M” ha le aste esterne convergenti, queste presentano invece un semiparallelismo nella firma («OPVS ANDREAE MANTEGNAE/ MCCCCLIII»).

persistono su questa base con la firma; le stesse tracce si ritrovano anche (e solamente) sul sasso tenuto in mano dal santo, suo attributo tradizionale, instaurando un intimo legame tra lo scultore e un oggetto che, oltre ad essere simbolo dell'azione di pentimento del santo (e, per osmosi, dell'artista), rappresenta per così dire, la carne della stessa scultura<sup>82</sup>.



Pietro Lombardo, *S. Girolamo penitente*.



*S. Girolamo..., part. 1.*



*S. Girolamo..., part. 2.*

Del celebre figlio di Piero, Tullio, è stato giustamente osservato che il suo nome, «inequivocabilmente romano, anzi ciceroniano [...] -laddove compare nelle firme- contribuisce esso stesso in maniera determinante al tono antiquario dei marmi.», ed anzi «sarà forse anche per questo che le firme dell'artista sono assai più di quelle di qualsiasi altro scultore veneziano della sua generazione»<sup>83</sup>.

Di Tullio si conoscono sette opere firmate<sup>84</sup>: la prima in ordine cronologico pare essere l'*Adamo* oggi conservato al Metropolitan di New York e già parte del *Monumento funebre ad Andrea Vendramin*, a sua volta già nella Chiesa di Santa Maria dei Servi e ora nella Basilica di San Giovanni e Paolo. A questa statua faceva da *pendant* un'*Eva* senza firma, già a *Palazzo Vendramin-Calergi* e oggi in collezione privata, la quale non sempre viene associata alla mano dello stesso Tullio<sup>85</sup>. La scelta di firmare solo una delle componenti del gruppo pare comunque comune, dato

82 Tracce dello stesso colore caratterizzano comunque anche la base (non firmata) e le pagine del libro della statua di Sant'Andrea che faceva da *pendant* al *San Gerolamo* nell'*Altare Corbelli* della *Basilica di Santo Stefano*, forse opera di un collaboratore di Pietro.

83 M. Ceriana. *Il nome...*, cit. in A. Pizzati, M. Cerina, *Tullio...*, cit., 2008, pp. 315, 316.

84 Per l'elenco delle opere e per la loro cronologia cfr. *ivi*, p. 270. Della firma dell'*Incoronazione della Vergine* si è già parlato *supra* § IV 2.6.; delle quattro firme dell'*Altare del Santo Sepolcro* si parlerà *infra* 4.5. Oltre a queste si è già detto dell'ipotesi provocatoria di una firma di carattere criptico nelle sculture della *Cappella di San Girolamo* di *San Francesco della Vigna* (cfr. *supra*, II. 2.5.).

85 Sottolineando la presenza della firma nel solo *Adamo*, Tommaso Temanza aveva supposto che «fors'è sua opera anche l'*Eva* sull'altro lato del depresso letto» (*Vita di Tullio...*, cit. in *Vite...*, cit., 1778. vol. II, p. 120).

che essa, come si è detto, caratterizza anche le due statue scolpite da Riccio nell'*Arco Foscari*<sup>86</sup>: a questo punto, viene tuttavia da chiedersi se la decisione di firmare l'uno o l'altra delle componenti di questo gruppo, poteva in qualche modo indicare un prestigio di tipo diverso, dove, se proprio si deve scegliere, quello dell'Adamo sarebbe per forza di *Genesi* maggiore<sup>87</sup>.



Tullio Lombardo, *Adamo*.



*Adamo, part.*

L'epigrafe «TVLLII. LOMBA| RDI. O.» che firma questa scultura è incisa lungo due dei lati del piedistallo ottagonale; il fatto che essa non prenda posto nel davanti, ma che si trovi dislocata sulla destra, sembra suggerire che il fronte di questa scultura non è affatto quello che, vista separatamente dal suo contesto, si darebbe per scontato; infatti, tenendo conto che essa nel *Monumento* occupava la nicchia di sinistra, la firma si trova ad assecondare il *punto di vista* di un osservatore della struttura nel suo complesso<sup>88</sup>.

Dopo l'*Adamo*, Tullio firma il cosiddetto *Doppio ritratto* conservato presso il Museo della Ca'

<sup>86</sup> Cfr. *supra* 4.2.2.

<sup>87</sup> Non solo nel racconto biblico Adamo viene creato per primo (ed è quasi una scultura animata), mentre Eva è si può dire sia un suo derivato, ma ad esempio, per il modo in cui potevano venire percepite queste due figure nell'epoca che si sta trattando, può essere illuminante andare a rileggere il brano con il quale Vasari elogia l'episodio della *Creazione di Adamo* dipinto (già con maggiore importanza rispetto alla *Creazione di Eva*) da Michelangelo alla Sistina, dove il biografo sostiene che la figura sia di una tale bellezza «che e' par fatto di nuovo dal sommo e primo suo creatore [piuttosto che dal pennello dello scultore]» (cfr. *Vita di Michelagnolo...*, cit. [1568], in *Le Vite*, ed. 1881, vol. VII, p. 180).

<sup>88</sup> Quest'ipotesi trova un fondamento qualora si riconsiderino le attenzioni strutturali che servono la firma dell'*Incoronazione della Vergine* (cfr *supra* § IV 2.6.).

d'Oro. La firma «TVLLIVS/ LOMBARDVS ·F·» è incisa in basso a sinistra, sulla lastra che fa da sfondo ai due altorilievi.



*Tullio Lombardo, Rovina con doppio ritratto.*



*Rovina..., part.*

I protagonisti della scultura sono uno davanti all'altro; mentre la donna prorompe nello spazio dell'osservatore con i suoi seni scoperti, invitandolo a notare il fiorellino sensualmente posto tra di essi, l'uomo sembra quasi spuntare da dietro un'immaginaria (e di fatto inesistente) balaustra. L'opera è impostata in modo da dimostrare che, la brusca terminazione del busto dell'uomo e delle braccia della donna (in particolare quella destra), non sono incidentali come quelle delle statue menomate antiche, ma piuttosto intenzionali al fine di una resa della statua *all'antica*. La firma viene incorniciata da questi confini innaturali per degli esseri umani veri, ma plausibili per una scultura antica; in questa posizione il nome di Tullio tende quasi, e quindi, a rendere chiaro il senso primario della sua scultura, che non è quello di eseguire i ritratti di una coppia di contemporanei esistenti, ma dell'immaginaria copia di una scultura antica scoperta dalla passione archeologica del tempo<sup>89</sup>.

Alcune firme di Tullio furono incise in opere realizzate fuori Venezia. Una di esse identifica il *Monumento funerario a Matteo Bellati* che si trova in una delle pareti della Cattedrale di San Pietro di Feltre. La firma «TVLL· LOMBARDI PET· F· OPVS» è incisa lungo una cornice del complesso; è questa un'iscrizione centralizzata e in linea con la struttura simmetrica che fa da base al tutto<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Da tempo sono state notate le concordanze tra questa scultura e una xilografia con un'antica (e anche in questo caso immaginaria) epigrafe dell'*Hypenerotomachia Poliphili* (H.P. 269), dove tra l'altro compare il nome dell'uomo in effigie: "Ser Tullio" (per questo rapporto cfr. Alison Luchis, *Lo scalpello e la pagina. I Lombardo e l'illustrazione del libro a Venezia*, in A. Guerra, M. M. Morresi, R. Schofield -a cura di-, *I Lombardo..., cit.*, 2006, pp. 137, 138).

<sup>90</sup> Per questa firma cfr. anche *supra*, § II. 1.2.2.



Due firme di Tullio si leggono nei rilievi dell'*Altare del Santo* a Padova<sup>91</sup>. Nel *Miracolo del piede riattaccato* la firma è «TVLLII/ LOMBARDI/ OPVS», mentre nel *Miracolo del cuore dell'avar* la formula cambia e diventa «OPVS [---] TVLLII LOMBAR· PETRI F·»<sup>92</sup>. Esse sono state collocate nel vivo della scena secondo le modalità di dislocazione interna all'artificio proprie della pittura contemporanea. In particolare la firma del *Miracolo del cuore*, incisa lungo la lettiga su cui è sdraiato il miracolato, ricorda quella incisa da Francesco Sansovino nella *Porta bronzea* della *Sagrestia* della Basilica di San Marco<sup>93</sup>.



Tullio Lombardo, *Miracolo del piede riattaccato*.



Tullio Lombardo, *Miracolo del cuore dell'avar*.

Nello stesso *Altare* s'incontra anche l'unica opera firmata dal fratello minore di Tullio, Antonio<sup>94</sup>. Essa sottoscrive il rilievo con il *Miracolo del neonato parlante* ed è «ANTONII· LOMBARDI· O· P· F·»<sup>95</sup>. A differenza di quelle di Tullio questa epigrafe non è inserita nell'artificio della scena, ma

91 La struttura di questo celebre *Altare* è anch'essa firmata. Una prima firma («HIER· P· FACIEBAT») compare nel pilastro di sinistra, sul bordo di una scena dove un uomo giace addormentato in modo goffo sotto a delle grandi viti. Questo scultore è stato da tempo identificato con il Girolamo Pironi di cui parla Vasari nella *Vita* di Sansovino (G. Vasari, *Descrizione dell'opere di Iacopo...*, cit. [1568], 1881, vol. VII, p. 527). L'identificazione con Pironi arriva da Pietro Brandolese -*Pitture, sculture architetture ed altre cose notabili di Padova*, 1795, p. 38- che per primo annotò questa firma e venne poi confermata da Giannantonio Moschini -*Guida...*, cit. 1817, p. 22-). Nella firma «vuolsi leggere a ragione: *Hyeronimus Pironi faciebat*, e non *Hyeronbimus Patavinus*, come altri fece» (Bernardo Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, 1852, vol. I, p. 161). Nel pilastro opposto, a destra dell'*Altare*, si ritrova la figura dell'uomo addormentato, ma al suo cospetto stavolta compaiono altri tre personaggi che l'assistono, portando quindi ad identificare la scena come quella che ha per protagonista Noè e i propri figli all'indomani dei festeggiamenti per la fine del Diluvio. Nello stesso luogo della firma di Girolamo Pironi compare la firma «MATHEVS ALLIVS| F·», la quale indica uno scultore che, operando in questa sezione della decorazione nel secolo successivo, si mantenne nostalgico nel porre, alla maniera cinquecentesca, il proprio nome nell'opera. Altre due firme dello stesso compagno li vicino: una di queste firme si trova in bella vista sul fronte del pilastro ed è «MATHEVS ALLIO/ MEDIO: FACIEBAT», mentre l'altra è distribuita lungo i bordi di due decorazioni vegetali: «MATHEVS ET THOMAS/ FRATRES GARVI DE ALLIO [---] SCVL.res ET ARCHI/ MEDIO.si FACIEBANT» (quest'ultima firma, trascritta da Brandolese -*Pitture...*, cit., 1795, p. 38-, venne cercata e stranamente non scovata da Moschini -*Guida...*, cit., 1817, p. 22).

92 La data «·M·D·XXV·» rimane collocata lungo il bordo inferiore del pannello, in una zona forse più consueta per una scritta. La formula di questa firma sé vicina a quella del *Monumento funebre a Matteo Bellati*. Come in quella, anche qui, la lettera “F” qui non sta per *fecit*, ma per *fili*.

93 Cfr. *supra*, § I. 2.5.

94 Per un catalogo ragionato delle opere cfr. A. Varchi, *Antonio Lombardo*, cit., 2008.

95 Le ultime lettere della formula sono facilmente sciolte in *opus petri filii* e la pongono in accordo con quella del

in modo più banale, si trova posta lungo il bordo del quadro. Questo inserimento è analogo a quello scelto da Sansovino per un altro dei rilievi dell'altare, quello che racconta il *Miracolo della fanciulla annegata*<sup>96</sup>.



Antonio Lombardo, *Miracolo del neonato parlante*.



*Miracolo...*, part.

In contrasto con la firma di Sansovino tuttavia, questa sottoscrizione non prende posto nel centro del bordo che incornicia nel basso la scultura, ma leggermente a destra, quasi cercando di interporre una forza di bilancio che contrasti la fuga della prospettiva nella parte sinistra della scena.

#### 4.5. *I termini di paragone delle firme scolpite.*

Influenzati dalle numerose e varie firme della pittura, e in particolare da quelle in cartellino, alcuni scultori attivi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, firmarono le proprie opere servendosi e aumentando di una le dimensioni di quelle iconografie, in un'evidente competizione da *paragone* con la tecnica "avversaria", nonché in risposta alla simulazione delle firme scultoree che i pittori a loro volta vollero tentare<sup>97</sup>.

La prima firma di questo tipo potrebbe dirsi quella con cui Pirgotele siglò il mezzo busto con la *Madonna col Bambino* della lunetta della porta principale della *Chiesa dei Santa Maria dei Miracoli*, eseguita nel decennio degli anni '80 del Quattrocento da Pietro Lombardo in

---

*Miracolo del cuore dell'avarò del fratello.*

<sup>96</sup> Per questa firma cfr. *infra*, § VI. 5.3.

<sup>97</sup> Cfr. *supra* § III. 1.1.

collaborazione con i figli. La firma con il solo nome dell'artista (in questa forma: «PYRG/ OTE/ LE/ S») si trova slegata dalla scultura e posta su di una targa quadrangolare nello sfondo, dove per l'appunto potrebbe ricordare un cartello pittorico. La scritta non è proprio comodamente leggibile dal basso, ma è indubbio che chi da là guarda la scultura, non può fare a meno di notare la targa e almeno interrogarsi sul suo contenuto.



*Pirgotele, Madonna col Bambino.*



*Madonna..., part.*

Più esplicitamente a forma di cartello è invece la firma di una *Madonna col Bambino* del Santuario di Santa Maria della Neve di Carrè (VI). È opera di un Girolamo Vicentino che forse potrebbe essere il Pironi di cui Vasari dice che «ha fatto in molti luoghi della sua città opere lodevoli di scultura e pittura»<sup>98</sup>. Quest'immagine si presenta come una figura fortemente influenzata dai contemporanei modelli di madonne di matrice belliniana<sup>99</sup>; d'altro canto, per molto tempo, di questo Pironi si è detto che fosse allievo di Mantegna<sup>100</sup>. La statua appoggia su di un piedistallo ottagonale dove, nei tre lati frontali sono stati fatti emergere con il lavoro di scalpello dei cartelli. Sul cartello centrale si legge un devoto saluto rivolto alla Vergine: «AVE DECVS CELI»; in quello a sinistra di chi guarda si trova la firma dello scultore: «OPVS·/ HIERO/ NIMI·V/ ICEN-»; infine, in quello a destra compare una data: «·M·CCCC/ ·L·XXXX·». Tutte queste scritte, evidentemente appartenenti ad una sola mano, sono incise quasi con fatica ed approssimazione, benché con una sincera volontà di rendere l'idea di un carattere di lettera *all'antica* secondo i dettami della contemporanea ricerca epigrafica: ciò è evidente ad esempio nell'elegante “R” del nome di “HIERO” oppure nell'attenzione all'alternanza dello spessore dei tratti delle singole lettere (si nota soprattutto nelle varie “V”). Il taglio di queste lettere è poco profondo, il che pare un'azione premeditata all'intento di simulare

98 Cfr. G. Vasari, *Descrizione dell'opere di Iacopo...*, cit. [1568] ed. 1881, vol. VII, p. 527.

99 Cfr. l'analisi condotta da Chiara Rigoni in *Le botteghe del primo Cinquecento*, in Chiara Rigoni (a cura di), *Scultura a Vicenza*, 1999, pp. 81-86.

100Cfr. ad esempio P. Guarienti, *L'abecedario pittorico....cit.*, 1753, p. 308.

una scrittura<sup>101</sup>. Il cartello centrale si differenzia dagli altri per il fatto che il bordo inferiore del foglio di pietra è stato fatto arricciare; gli altri invece sono ben distesi, pur presentando ancora delle finte pieghe che sono traccia dell'immaginaria loro precedente condizione di foglio ripiegato.



*Girolamo Vicentino, Madonna col Bambino.*



*Madonna..., part.*

*I cartelli con le tre iscrizioni del piedistallo della Madonna col Bambino di Girolamo Vicentino.*



Gli attaccamenti dei cartelli alle specchiature della base sono simulate con dei finti grumi di cera lacca, i quali forse all'origine erano colorati: è infatti piuttosto straniante oggi assistere al contrasto tra il colore ancora resistente della statua e quello assente in tutta la sua base. Certo che se invece tale divario risultasse intenzionale varrebbe la pena riflettere sul suo significato e la soluzione potrebbe essere che, mentre la statua venne colorata per avvicinarla alla pittura, la firma pittorica venne invece lasciata “atona” per avvicinarla alla scultura<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> Sono molto simili a quelle dei pozzi degli Alberghetti di *Palazzo Ducale* (cfr. *supra* § V 2.4.).

<sup>102</sup> È stato sottolineato come questa statua sia in linea con un periodo nel quale, in territorio vicentino, si assiste

Più o meno coeva a queste due sculture, è quella che porta un'altra firma che si presenta come la simulazione di una firma pittorica. Si trova nella riproduzione del *Santo Sepolcro*, già nella Chiesa omonima e poi traslato nella vicina Chiesa di San Martino. Lo scultore è Tullio Lombardo<sup>103</sup>; la firma compare iterata quattro volte, sui piedistalli degli altrettanti angeli oranti che sostengono il sarcofago; la formula è «TVLLII LOMBARDI OPVS» ed è incisa neisoliti, eleganti, caratteri *all'antica* dell'artista, lungo una strisciolina arricciata che ricorda quelle su cui firmava Cima da Conegliano<sup>104</sup>.



T. Lombardo, *Santo Sepolcro*, part. 1.



*Santo Sepolcro*, part. 2.

Una differenza sostanziale divide l'operazione di Tullio Lombardo da quella di Girolamo Vicentino: le firme del *Santo Sepolcro* infatti non tentano di rendere tridimensionale un motivo della pittura, ma si limitano a loro volta a disegnarlo quasi usando lo scalpello a mo' di pennello.

---

all'instaurarsi di stretto legame tra scultori e pittori, «mettendo in risalto soprattutto la forte attrazione di questi ultimi verso gli esiti della contemporanea scultura» (*ivi*, p. 81). L'operazione è anche inversa e infatti della statua di Carrè si è detto che essa sembra materializzare in scultura le madonne di Bartolomeo Montagna (*ivi*, p. 82). Il cartellino scultoreo di Carrè è, per quanto io sappia, un caso unico per la scultura del Rinascimento se si esclude quello lato di Girolamo Campagnola che si citerà più avanti (*infra*, 4.5.2.). Nonostante ciò, scritte su carta o stoffa simulata dal marmo (più diffuse nell'epoca barocca), cominciano ad essere sperimentate proprio durante il Quattro e il Cinquecento. A Lucca, nel *Sacello della Sacro Volto* eretto (e firmato «OPVS·/·MATHEI·/·CIVITA·/·LVCEN») da Matteo Cividale nel 1484, sul tronco al quale è legato un San Sebastiano compare un finto cartellino con tanto di teste di chiodi finti a sostenerlo e dove si legge «DIVVS/ SEBASTIANVS/ MARTIR». Agli Uffizi a Firenze il piedistallo del *Laocoonte* firmato da Baccio Bandinelli (eseguito intorno agli anni venti del Cinquecento) ha nella parte frontale un ampio foglio spiegato e stracciato, ma senza alcuna scritta (la firma si trova infatti sul piedistallo ed è «BACCIVS·BANDINELLVS·FLORENTINVS·SANCTI·IACOBI·EQVES·FACIEBAT·»); un foglio simile con la scritta «bacijs/ florentinus» seguito dalla sigla “SR” (che sta per Raffaello Sanzio e che è “firma” di Marco Dente da Ravenna -cfr. *infra*, § VI. 2.6.-) si nota in una stampa tratta da un *Massacro degli innocenti*.

103L'opera è da datarsi nella metà degli anni '80 del Quattrocento (cfr. Matteo Ceriana, *Opere di Tullio Lombardo diminuite o scomparse (e altre minuzie)*, in M. Ceriana, A. Pizzati -a cura di-, *Tullio Lombardo...*, cit., 2008, p. 42).

104Cfr. *supra* § III. 1.3.5. Significativamente, l'immagine di una di queste firme apre il saggio di Marco Colllareta intitolato *Aspetti del “paragone” al tempo di Tullio Lombardo* a cui si rimanda per delle considerazioni sulla questione (in *ivi*, p. 182).

Tutte queste tre firme sono quindi accomunate da un eco della nascente e consapevole gara tra le arti; tuttavia, potrebbero anche dimostrarsi un tentativo di una loro coniugazione per la formazione di un'unica e poliedrica via di espressione di un messaggio, d'altro canto tentata, come si è visto, anche dalla contemporanea scultura lignea<sup>105</sup>.

#### 4.6. *Panoramica su altre significative firme in pietra nel Cinquecento.*

In chiusura a questo capitolo e come introduzione a quello di più ampio respiro dedicato ad Alessandro Vittoria<sup>106</sup>, si passeranno ora in rassegna alcuni lavori di celebri scultori attivi in territorio veneziano che firmarono le loro opere con una certa insistenza o con una peculiarità lessicale o iconografica. Non sono natii di Venezia, ma vi giunsero, soggiornandovi per più o meno lunghi periodi, da altre città come Firenze piuttosto che da luoghi più vicini come Padova, Vicenza o Verona. Questo loro passaggio comunque non fu mai in sordina perché in città, oltre a ricevere influenze dallo stimolante ambiente artistico del Rinascimento, arrivarono ad ottenere importantissimi incarichi ed anche a coprire ruoli di prestigio, come ad esempio successe al fiorentino Francesco Sansovino che nel 1529 (e fino alla morte, nel 1586) fu nominato Proto della Repubblica.

##### 4.6.1. *Danese Cattaneo.*

Di Danese Cattaneo, scultore e poeta fiorentino, seguace di Jacopo Sansovino, non esistono molte firme, ma quelle poche che si conoscono risultano piuttosto altisonanti. Tra queste, in particolare, spicca quella del *Monumento sepolcrale di Giano II Fregoso*, eretto nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona, la quale è firmata sul plinto del piedistallo centrale con un'originale formula nella quale Cattaneo si presenta, non solo come scultore, ma anche come architetto: «ABSOLVTVM OPVS AN. DO. M. D. LXV. DANESIO/ CATANEO CARRARIENSI SCVLPTORE ET ARCHITETCTO».

A Venezia, Cattaneo firma tre delle quattro allegorie che coronano il *Monumento al Doge Loredan* della Basilica di San Giovanni e Polo, dove il ritratto del Doge è invece opera firmata di Girolamo Campagna. Le statue più prossime alla statua di Loredan rappresentano *Venezia armata* e la *Lega di Cambrai* e sono firmate in sigla sul lato frontale del piedistallo, così: «D. K. F.». L'allegoria in una nicchia più a destra nel *Monumento*, rappresentante la *Dovizia*, è invece firmata «DANESIS

---

<sup>105</sup>Cfr. *supra*, § V. 3.1; 3.2.

<sup>106</sup>Cfr. *infra*, § V. 5.

KATANEVS»<sup>107</sup>.



*Monumento al Doge Loredan, Dovizia, part.*

La scelta di Cattaneo di optare per la sostituzione, per il suo nome in firma, della lettera “C” con una “K” salta all'occhio ed è decisamente originale; forse in questa mutazione è da leggere un segnale della volontà dell'artista di far risuonare il nome alla greca, lingua dotta per eccellenza e verso la quale, a quanto pare, egli era istruito<sup>108</sup>.

#### 4.6.2. *Girolamo Campagna.*

Girolamo Campagna, scultore veronese, fu allievo di Danese Cattaneo. Nella sua carriera si contano numerose opere firmate, dove le iscrizioni sono spesso elaborate all'interno di soluzioni che, a conti fatti, risultano atipiche per uno scultore. In queste firme Campagna scrisse il proprio cognome alternando lezione *Campagna* ad un più arcaico *Canpagna*<sup>109</sup>; per quanto invece riguarda il nome, esso è preferito nella lezione *Hieronimus*, e raramente compare come *Ieronimus*<sup>110</sup>. Nella statua di *Santa Giustina* all'*Arsenale*, a quanto pare<sup>111</sup>, è leggibile l'unica lezione alternativa a queste due: «GIERON. CANPAGNA. F». Nelle formule, oltre al nome spesso vengono segnalate la patria veronese e il fatto di essere uno scultore. I caratteri della firma sono elaborati in una forma *all'antica* uniforme, anche se non mancano delle sporadiche varianti o arcaicità<sup>112</sup>.

A Padova, nei lavori per l'*Altare del Santo*, accostandosi a quelli eseguiti dai fratelli Lombardo e da Sansovino nel 1577 conclude e firma un rilievo (cominciato da Cattaneo) dove è rappresentato il *Miracolo del giovane di Lisbona*. La firma «HIERONYMVS CAMPAGNA/ VERON. SCVLP.» si trova incisa all'interno dello spazio artificiale del rilievo, in un pannello che scende dal giaciglio del giovane resuscitato. L'iscrizione epigrafica viene quindi adattata ad un supporto inconsueto dato

107La firma è latente nella statua della *Pace* che fa a questa della *Dovizia* fa da *pendant*.

108Per l'opera e la vita di Cattaneo cfr. Massimiliano Rossi, *Danese Cattaneo nella Venezia del Cinquecento*, 1995.

109Per l'opera completa dello scultore cfr. Wladimir Timofiewitsch, *Girolamo Campagna*, 1972.

110 Succede ad esempio nella firma del ritratto del Doge Loredan nel suo *Monumento* a San Giovanni e Paolo. La formula di questa firma è «IERONIMVS. CANPAG. F.» (la “I” iniziale è *montante*).

111La firma è segnalata in *ivi*, p. 236. Ho provato a vedere di persona questa firma, ma non ne vedo traccia.

112Nella *Pietà* della Chiesa di San Giuliano la firma è paragrafata nel bordo inferiore dell'altorilievo («HIERONIMVS [---] CAMPAGNA.F.»); la “M” del cognome si presenta in un'arcaica forma con la parte di raccordo centrale delle strette aste a forma di piccola “v”.

che, a livello iconografico, è affatto scultoreo. Esso è da considerarsi quasi una risposta alle tante firme che in pittura a loro volta simulano un'incisione su pietra.



*Miracolo del giovane a Lisbona.*



*Miracolo..., part.*

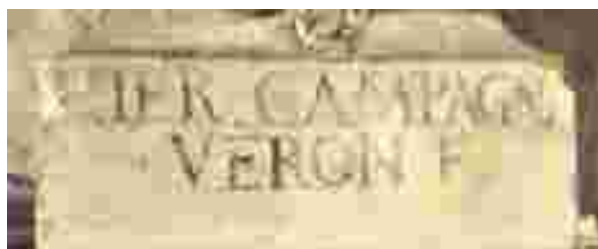
Nella Chiesa di San Sebastiano, Campagna firma in maniera originale le basi delle statue di un *Angelo*, di *Maria annunciata*, dell'allegoria dell'*Eritrea* e della *Sibilla Cumana*<sup>113</sup>. Queste firme presentano tutte la stessa formula, «HIER. CAMPAGNA/ VERON. F.»<sup>114</sup>, ma sono originali perché sono di spropositate dimensioni (probabilmente per essere ben leggibili da terra) e soprattutto sono dipinte ad affresco e non scolpite.



*Angelo annunciante.*



*Maria annunciata.*



*Angelo..., part.*

Sul finire del secolo, il 3 novembre 1590, a Girolamo Campagna venne affidato l'incarico

<sup>113</sup>Per queste opere cfr. *ivi*, pp. 214, 215.

<sup>114</sup>Una sottile differenza si trova a livello epigrafico nella "M", con aste convergenti nelle firme dell'*Angelo* e di *Maria* e parallele nell'*Eritrea* e forse nella *Sibilla* (la firma in quest'ultima è infatti quasi del tutto perduta).



dell'esecuzione di uno dei due giganti che dovevano presidiare l'entrata della *Zecca*<sup>115</sup>. La seconda statua venne invece data da scolpire a Tiziano Aspetti. Le firme di entrambi gli scultori si trovano incise sulle basi cilindriche dei colossi e sono rispettivamente «HIER. CAMP. V. F.»<sup>116</sup> e «TITIANI·ASPETTI·PATni OPs·»: esse sembrano decretare quasi una sfida all'eccellenza tra i due artisti e per questo non possono non evocare, almeno alla lontana, le firme di altre due statue giganti, quelle dei Dioscuri romani, le quali, secondo una già ricordata tradizione piuttosto diffusa nel Cinquecento, furono scolpiti da Fidia e da Prassitele «a concorrenza per figurare Alessandro M. che domava Bucefalo»<sup>117</sup>. La sfida all'eccellenza in effetti ebbe luogo almeno tra le pagine della critica dove, per lo più, si decreta che il colosso di Campagna risulta più riuscito di quello di Aspetti<sup>118</sup>. Rispetto alla firma di Aspetti (rivolta al corridoio), quella di Campagna sembra tener più conto del *punto di vista* di chi entra dalla porta presieduta dalle due statue: infatti essa si trova dislocata nella curva del cilindro in quella direzione.



Tiziano Aspetti, Gigante (sx) della Zecca.



Gigante (dx) della Zecca.



Gigante (dx)..., part.

Una riflessione di Campagna a proposito del posizionamento della firma sull'area del piedistallo cilindrico di una sua scultura, sembra emergere anche nella *Santa Clara* della Chiesa dei Miracoli: l'epigrafe «HIER.s CAMP. VER. s F.» è dislocata in modo che il piede destro della figura proietti

115Cfr. *ivi*, pp. 256, 257.

116Nonostante tale iscrizione sia affatto nascosta, questa scultura a volte è stata inspiegabilmente fatta passare come un'opera di Danese Cattaneo (*ivi*, pp. 32, 33).

117C. Dati, *Vite de'...*, cit., 1806, p. 198. A proposito di questa citazione cfr. *supra* § I. 1.2.

118Cfr. ad esempio Malvina Benacchio Flores D'Arcais, *Vita e opere di Tiziano Aspetti*, 1940, pp. 31-33.

un'ombra sul suo nome, in un'azione di beneficio che ricorda molto quelle che, come si è visto, più o meno in questi stessi anni si ritrovano in molti dei dipinti di Lorenzo Lotto<sup>119</sup>.



*Santa Clara.*



*Santa Clara, part.*



*San Matteo, part.*

Infine, nonostante Campagna sia come è evidente uno scultore che si dedicò soprattutto alla pietra, egli fece e firmò anche alcune notevoli statue in bronzo, come ad esempio quelle che si trovano nella Chiesa di San Giorgio Maggiore, rappresentanti *Dio Padre* su di un globo sorretto dai quattro evangelisti. La firma «OPVS/ HIERONIMI-/ CAMPANEÆ-/ VERONENSIS» è incisa sul retro del libro del *San Matteo* (l'unico tra i quattro a reggere in mano il suo Vangelo)<sup>120</sup>; l'oggetto firmato è inclinato, il che permette di scorgere la firma dal basso, e dimostra che, ancora una volta, l'artista ha compilato questa sigla tenendo conto del suo ideale *punto di vista*/osservazione. A suo modo la firma è comunque discreta perché il *San Matteo* è uno degli apostoli che nel gruppo occupa la parte retrostante.

#### 4.5.3. *Bartolomeo Ammannati.*

L'ultimo artista sulle cui firme si fa luce in questa selettiva rassegna è il fiorentino Bartolomeo Ammannati, il quale si affermò a Venezia come collaboratore di Jacopo Sansovino per la decorazione della Libreria marciana. Delle opere da lui firmate non si trovano in questa città, ma a Padova, dove lo scultore arrivò nel 1559, all'indomani della realizzazione del *Nettuno* dell'omonima *Fontana* nella Piazza della Signoria a Firenze.

Le opere padovane firmate da Ammannati sono tre e sono tutte legate alle commissioni del giurista

<sup>119</sup>Cfr. *supra*, § III. 3.2.

<sup>120</sup>Per delle analogie in pittura cfr. *supra* § III. 3.4.

Marco Mantova Benavides: nel suo *Palazzo Ammannati* firma una gigantesca statua di *Ercole* incidendo il proprio nome sulla clava dell'eroe<sup>121</sup>. In una “sansovinesca” statua del dio *Apollo* la firma è invece inscritta sulla fascia che cinge il busto del dio<sup>122</sup>, e lo è secondo una modalità di firma che ricorda quella della *Pietà* romana di Michelangelo, o meglio ancora, quella del *Perseo* celliniano e che tra l'altro sarà ripresa anche da un altro scultore attivo nella Piazza della Signoria di Firenze (e nello specifico nella *Loggia dei Lanzi*), Giambologna<sup>123</sup>.



*Apollo.*



*Apollo, part.*



*Fatica, part. dal Monumento a M. M. Benavides.*

Una firma particolare si trova poi infine una delle statue del *Monumento funebre a Marco Mantova Benavides* eretta nella *Chiesa degli Eremitani*. L'epigrafe «BARTH AMMAN/ NATI FLOREN/ TINI FACIEBAT» è incisa in una tavola ansata, a sua volta scolpita su di un blocco sul quale appoggia significativamente il proprio piede l'allegoria della *Fatica*, la quale così finisce con

121Firma: «BARTHOLOMEI AMMANATI FLORENTINI OPVS». Questa firma è segnalata ad esempio da G. Moschini, *Guida...*, cit. 1817, p. 191. Purtroppo non sono riuscito a vedere questa firma, ed è una sfortuna, dato che, visto il luogo in cui si trova, parrebbe essere molto originale.

122Firma: «BARTH AMMANATI FLOR». Anche questa scultura purtroppo non ho potuto vederla dal vero; non do affatto per scontato che la formula di firma sia così interrotta; potrebbe infatti continuare con un “FACIEBAT” nella parte invisibile della fascia, proprio come succede nel *Perseo* celliniano (per i legami tra la firma del *Perseo* e quella della *Pietà* cfr. anche R. Goffen, *Signatures...*, cit. 2001, p. 327). Nel prossimo capitolo (cfr. § V. 5.3.) si scoprirà che questa via di firma s'incontra anche tra i lavori di Alessandro Vittoria.

123Nel *Sansone che frustra un filisteo* (1562 c.) del Victoria and Albert di Londra, nella cintura che cinge il petto del protagonista s'intravedono (soprattutto dietro) dei fantasmi di lettere che io penso siano ciò che rimane di una firma.

l'essere, oltre messaggio figurato di una delle qualità di Benavidis, anche dello stesso Ammannati<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup>Cfr. G. Moschini, *Guida...*, cit. 1817, p. 99 dove vengono identificate le allegorie delle sculture del *Monumento*.

## V. 5. Alcune significative, “invisibili” ed emblematiche firme di Alessandro Vittoria.

### 5.1. Valori e varianti delle firme di Alessandro Vittoria.

Per Alessandro Vittoria, scultore nato a Trento nel 1525 ma che trovò il successo e infine anche la morte a Venezia, l'aggiunta del proprio nome ad un'opera sembra essere stata un'azione determinante, necessaria e a quanto sembra anche già prevista in fase compositiva<sup>1</sup>. Le sue sculture in questo senso mute sono rare, tanto che quando ciò capita, sorprende: Emanuele Cicogna ad esempio, nel ricordare il *Ritratto di Gaspare Contarini a San Zaccaria* annotava (cosa che in altre occasioni si astiene dal fare): «il busto è lavoro di Alessandro Vittoria, ma non ha nome dello scultore»<sup>2</sup>.

La tendenza alla sottoscrizione è lampante soprattutto nei monumenti composti da più sculture dove l'artista non si limita ad una sola firma corale, ma impone il proprio nome ad ogni singolo pezzo, quasi a sottolinearne una qualche emancipazione e indipendenza dal gruppo di cui fa parte.

Inoltre, è probabile che la firma di Alessandro Vittoria venne prevista e con ogni probabilità aggiunta come marchio di fabbrica (e quindi di garanzia di qualità) anche alle sculture portate a termine dagli allievi più promettenti di quella scuola di cui era «patrone» a partire dal 1557<sup>3</sup>, ovvero una volta che l'artista raggiunse l'emancipazione dall'allunato svolto presso Jacopo Sansovino<sup>4</sup>.

Per formula, le firme di Alessandro Vittoria sono divisibili in tre principali categorie:

- 1) Quella dove il nome dello scultore è scritto per intero (di norma in forma latina ovvero ALEXANDER VICTORIA, anche se non mancano delle lezioni in lingua volgare, ovvero ALESSANDRO VITORIA<sup>5</sup>);
- 2) Quella dove il nome o il cognome, o entrambi, vengono presentati in forma tronca. In queste

---

1 Il disegno del progetto di una fontana (oggi nella Biblioteca Centrale di Zurigo), mostra già la struttura completa di firma («AVT SPQR MDLI»).

2 *Iscrizioni...*, cit., vol. II [1827], 1970, p. 227.

3 Lo stesso scultore ricorda in uno dei suoi numerosi documenti «chome il giorno di Sancto Iacomo [ovvero il 25] di luio fui notato nella nostra schola per patrone» (i documenti relativi ad Alessandro Vittoria sono stati raccolti da Riccardo Pennelli in *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria* nel 1908 dove il suddetto è citato a pagina 165). Per delle considerazioni a proposito della bottega di Alessandro Vittoria cfr. Francesco Cessi, *Alessandro Vittoria, medaglista, bronzista, architetto, stuccatore, scultore*, 1977, p. 158, 384. In questo studio Cessi giudica “di scuola” anche il *San Rocco* di San Francesco della Vigna (cfr. *infra*, 4.3.) dicendo che è «sgraziatamente impostato e mal condotto, opera -ad onta della firma per esteso- certamente affidata alla scuola» (*ivi*, p. 384).

4 Così il ricordo di questa formazione nell'edizione giuntina del *Le Vite* di Vasari dove si parla di Jacopo Sansovino: «fu parimenti discepolo di Iacopo Alessandro Vittoria da Trento, scultore molto eccellente e amicissimo degli studi; il quale con bellissima maniera ha mostro in molte cose che ha fatto, così di stucco come di marmo, vivezza d'ingegno e bella maniera, e che le sue opere sono da essere tenute in gran pregio» (*Descrizione dell'opere di Iacopo...*, cit. [1568] ed. 1881, vol. VII, pp. 518, 519).

5 Ad esempio nel busto di *Marcantonio Grimani* e nel busto di *Benedetto Manzino*, oggi alla Galleria Franchetti della Ca' d'Oro: entrambe queste firme sono incise nel bordo della scultura e quindi in un posto poco altisonante e non immediatamente visibile. Questa modalità di firma ha un riscontro nei documenti autografi dove il cognome dell'artista è sempre dato nella lezione «Vitoria».

firme, al puro nome alle volte si trovano aggiunte anche altre informazioni: ad esempio viene aggiunta la lettera «T», da sciogliersi come *tridentinus* e quindi come la segnalazione della città natale dello scultore<sup>6</sup>, oppure (di norma in ulteriore aggiunta) si trova la lettera «F» che ovviamente rimanda (dove non si presenta in forma sciolta) al verbo latino *fācio* coniugato nella forma perfetta *fecit*<sup>7</sup>.

3) Infine vi sono anche le varianti che del nome presentano solo le iniziali (“A V”)

## 5.2. La firma distintiva della cariatide marciana.

Risalenti al periodo in cui ancora era discepolo di Francesco Sansovino, al nome di Vittoria sono legate le sculture di due *cariatidi*, poste ad ingresso della nuova Libreria Marciana, e già ricordate da Vasari come «due femmine di pietra alte palmi dieci l'una, che sono molto belle, graziose e da esser molto lodate»<sup>8</sup>. Furono in effetti elogiate nella prima vera biografia dello scultore, scritta da Tommaso Temanza nel 1827, dove di queste statue egli disse che «tanta è la loro eccellenza, tanta la maestà e la facilità in ogni loro parte»<sup>9</sup>.

Contravvenendo a quella che sarà la pratica di marchiare con il proprio nome ogni singola figura di un complesso scultoreo/monumentale, di Vittoria si legge la firma nella sola cariatide di destra. L'acronimo «·A·V·F·» è inciso sul bordo della cintura che piega la molle veste della donna; questa cintura risulta poi chiusa da una fibbia a forma di maschera che secondo alcuni fu eseguita «nello spirito di quelle scolpite dal Vittoria a Palazzo Thiene e Arnaldi a Vicenza»<sup>10</sup>; e che forse, facendosi elemento di sostegno della firma, e posta ad integrazione della figura di una donna, potrebbe essere letta come l'eco di un'allegoria della *Scultura*<sup>11</sup>.

6 Manfred Leithe-Jasper ha notato che «Vittoria riservava la denominazione *tridentinus* apparentemente solo alle opere del suo primo periodo; a partire dagli anni '60 il maestro tralascia l'indicazione della sua origine» (in Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper -a cura di-, “*La bellissima maniera*”, *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, 1999, cat. 75, p. 344).

7 La «F» in rarissimi casi è *incipit* della firma (come ad esempio nel busto di *Francesco Duodo* ora alla Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro a Venezia; firma: «F· ALEXANDER VICTORIA»). La lettera compare con una certa regolarità nelle firme estese e sempre nelle firme in acronimo (perlomeno nelle sculture e in marmo o gesso, dato che nelle medaglie in bronzo invece la firma è sempre e solo «·A·V·»). In pochi casi Vittoria presenta il verbo in forma sciolta: succede nel *San Girolamo* dei Frari, dove, lungo la bassa faccia frontale del basamento della statua, sono incise le seguenti parole: «ALEXANDER VICTORIA FACIEBAT» (per delle considerazioni a proposito di questa scultura e della sua firma *cfr. infra* nel testo e in particolare la nota n. 57); oppure nei due *schivi* del *Monumento ad Alessandro Contarini* a Padova dove si legge la firma «FACIEB· ALEXANDER·VICTORI·». Come si vede, lo scioglimento della lettera “F” viene svolto solo nelle firme dove il verbo è coniugato all'imperfetto.

8 *Iacopo...*, [1568], 1881, vol. VII, p. 519.

9 Tommaso Temanza, *Vita di Alessandro Vittoria* [1778], 1827, p. 19.

10 Luigi Serra, *Note su Alessandro Vittoria (1542-25-1608)* [1907], in «*Ausonia*», vol. II, parte II, 1908, p. 316.

11 La maschera come dettaglio della femminile allegoria dell'*Imitazione* (e per riflesso della *Pittura* e della *Scultura*) sarà canonizzato nell'*Iconologia* di Cesare Ripa nel 1593. Più tardi, quando negli anni '60 del Seicento Francesco Pianta eseguirà le sculture lignee della Sala Grande della Scuola Grande di San Rocco, nel cartiglio di spiegazione delle stesse egli stesso scriverà, a proposito del *Ritratto di Cicerone in difesa della scultura*, che «la maschera significa che la pittura a paragone della scultura è una maschera rappresentante la pittura la buggia, et la Scultura la Verità».

Puntualizzando sulla presenza di un'unica firma nella coppia, si è sostenuto che «non è possibile avanzare l'ipotesi che la segnatura della figura di destra valga anche per quella di sinistra» e ciò, non tanto perché manchino casi coevi in cui, in un gruppo di due sculture, solo una risulti firmata<sup>12</sup>, quanto per il fatto che, mentre la cariatide firmata «è assai notevole il decoro che spira da tutta la figura di forme geometriche grandiose eppur non gravi [...] notevoli sono le mani, belle e modellate accuratamente con fossette all'attacco delle dita e unghie fortemente marcate e tagliate all'estremità quasi in linea retta, in modo da lasciar scoperta una sottile zona di carne», quella senza firma «è, senza dubbio, opera di volgare scalpello [e] anche un occhio non esercitato nota facilmente la povertà dell'espressione, il girare stentato della testa, il braccio destro schiacciato, non premuto come quello dell'altra contro il seno, le pieghe scavate nelle carni, le mani massicce e goffamente tagliate» ed insomma è da ritenersi «volgare in tutto»<sup>13</sup>.



*Cariatide di destra.*



*Cariatide..., part.*

La scelta del luogo della firma in questa scultura da parte di Vittoria, lega il suo nome in maniera più intima con la “femenona” piuttosto che con la pietra che la imita, come ad esempio si sarebbe limitata a fare una consueta firma sul suo piedistallo. La posizione nel piedistallo, avrebbe tra l'altro compromesso la sua percezione e leggibilità, mentre la collocazione nella cintura pone la firma dell'artista all'altezza di un ideale *punto di vista*, in una pratica di firma che, applicata alla scultura, già si è riscontrata in altri autori, quali ad esempio lo stesso Jacopo Sansovino<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. *supra*, § V. 4.2.2.; 4.4.

<sup>13</sup> L. Serra, *Note..., cit.*, 1908, p. 316. L'opinione di Serra sulla diversa autografia delle due *cariatidi* verrà confermata e sostenuta anche da Lorenzo Finocchi Ghersi (in *Alessandro Vittoria, architetto, scultore e decoratore nella Venezia del Rinascimento*, 1998, pp. 95, 96).

<sup>14</sup> Cfr. *supra*, § V. 4.2.3.

#### 4.3. Le quattro firme dell'Altare Montefeltro a San Francesco della Vigna.

Uno dei gruppi scultorei più celebri di Alessandro Vittoria è quello che si trova nella *Cappella* «sub vocabulo Sancti Antoni» voluta dalla famiglia Montefeltro ed edificata all'interno della Chiesa di San Francesco della Vigna. L'idea di costruire la *Cappella* e dedicarla a Sant'Antonio Abate era nata già alla fine del Trecento, ma i lavori effettivi cominciarono solo in seguito alla ricostruzione della chiesa che l'ospita, e quindi nel 1556-'57<sup>15</sup>; a quanto pare la struttura architettonica dell'*Altare* che doveva contenere le statue era già edificata quando Vittoria venne coinvolto in prima persona per la loro realizzazione, il 12 novembre 1561<sup>16</sup>. Le statue scolpite da Vittoria rappresentano un *Sant'Antonio Abate* affiancato ai lati da un *San Sebastiano* e un *San Rocco* (queste ultime due di proporzioni analoghe e minori rispetto al *Sant'Antonio*). Come segnalato nella sua *Giuda* da Giannantonio Moschini, «sotto ciascuna [, Vittoria] ebbe lasciato il proprio nome»<sup>17</sup>.



Altare Montefeltro.



San Rocco.



Sant'Antonio Abate.



San Sebastiano.

Le basi delle tre statue con le firme di Vittoria.



Le firme dello scultore in effetti corrono tutte lungo i basamenti circolari su cui stanno le sculture e formano un ridotto, e suo modo esaustivo campionario delle varie lezioni di firma dell'artista: l'iscrizione «·A·V·F·» si trova sotto la figura principale di *Sant'Antonio Abate*; alla sua destra il *San Rocco* è firmato «·ALEX·VIC·F·», mentre il *San Sebastiano* presenta la variante più articolata delle

<sup>15</sup> Per la ricostruzione delle vicende dell'opera cfr. L. F. Ghersi, *Alessandro Vittoria...*, 1998, pp. 133-141.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 138

<sup>17</sup> *Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 47.



firme di Vittoria ovvero «ALEXANDER·VICTORIA·T·F·». Tutte e tre le scritte hanno un corpo ampio, di uguale dimensione, e sono visibili (e leggibili) anche da una distanza tale da consentire di includere nel campo visivo l'intero monumento.

Solo se ci si avvicina al *San Rocco* si arriva poi a scorgere un'altra iscrizione, di più piccole dimensioni, la quale si trova incisa lungo un dettaglio del vestiario del santo. Il contenuto di questa scritta venne individuato e quindi segnalato per la prima volta da Luigi Serra dove egli annotava che «sullo zoccolo [della scultura] si legge : *Alex. Vic. F.*, e sopra una fascetta che il santo porta a tracolla: ALEXANDER»<sup>18</sup>. Nonostante questa seconda scritta si limiti al solo nome dello scultore, per la forma della cinghia<sup>19</sup> (che inizia con un gancio in basso a sinistra e non si conclude in alto a destra), viene suggerito che la firma continui con la suppellettile che la supporta sotto il “tabarrino” del santo e quindi comprenda (in potenza) anche il cognome di Vittoria: non esistono infatti oltre a questa altre firme che si limitino a riportare il solo nome dello scultore<sup>20</sup>.

*Dettagli della seconda firma del San Rocco.*



Con la mano destra *San Rocco* è intento a sollevare il vestito per mostrare, secondo tradizione, la piaga della peste sulla gamba destra denudata; la mano sinistra invece viene portata al petto «in atto di adorazione»<sup>21</sup> dove con alcune dita piega e apre leggermente la mantellina: questo particolare

18 *Note., cit.*, 1908, p. 320. In questo studio, oltre a quelle dell'opera di San Francesco, vengono riportate con precisione le firme di tutte le sculture di cui si parla, ma solo nel passaggio ora citato Serra tradisce la trascrizione fedele del carattere epigrafico a favore del carattere corsivo. Nella monografia *Alessandro Vittoria* che Serra scrisse nel 1920, viene approfondito e puntualizzato l'intero intervento del 1907 e si ritorna a citare per ogni scultura trattata, la firma. A proposito del *San Rocco* ora Serra dice che è «firmato nello zoccolo *ALEX. VIC. F.* e sopra la fascia dell'abito *ALEXANDER*» (p. 47): il carattere corsivo è stato sostituito dall'epigrafico anche nella prima firma, ma mantenendo il corpo inclinato delle lettere che porta comunque a distinguere questa prima firma dalla seconda.

19 Della cinghia di una sacca da viaggio e non di anonima fascetta infatti si tratta. Il dettaglio è identificabile in numerose immagini di *San Rocco* dipinte e scolpite prima e dopo l'opera di Vittoria (per una panoramica su questa iconografia cfr. Stefania Mason Rinaldi, *Le immagini della peste nella cultura figurativa veneziana*, in AAVV, *Venezia e la Peste, cit.*, 1979, pp. 209-286, in part. si vedano le pp. 230 e 240).

20 Mi sono noti solo dei casi in cui all'estremo, dopo il nome dato per esteso, compare la segnalazione del cognome in acronimo, come ad esempio nella firma del busto di *Niccolò Massa* (già a San Domenico di Castello, ora Ateneo Veneto; firma: «ALEXANDER V·F·»).

21 Così L. Serra in *Alessandro..., cit.*, 1907, p. 47. Questa parte della scultura è giudica particolarmente riuscita da

non deve essere trascurato, perché è evidente che almeno con l'anulare il santo stia proprio toccando il proseguimento della cinghia dove si troverebbe il seguito del nome di Vittoria.

Per tentare di capire lo scopo di quest'operazione di firma è probabilmente necessario ricordare che la definitiva messa in opera dell'altare dell'*Altare Montefeltro* a San Francesco della Vigna è stata spinta da una diffusa pestilenza che ha colpito Venezia tra il 1556 e il 1557<sup>22</sup>: su tutto lo dimostra la scelta dei due santi che affiancano la statua principale di Sant'Antonio Abate, e che in coppia, come si è già avuto modo di ricordare<sup>23</sup>, presenziano in molte opere dipinte o scolpite in grande numero proprio nei periodi in cui la città era più vittima del contagio. Il ruolo di queste due icone nella battaglia mistica contro la terribile malattia è noto: mentre la preghiera rivolta a San Sebastiano ha lo scopo di scongiurare l'infezione, compito di San Rocco è invece quello di aiutare chi come lui è stato contagiato, affinché (ancora come lui) riesca a guarire<sup>24</sup>. Le proprietà taumaturgiche di San Rocco erano già attive già quando era ancora in vita: alcune descrizioni della sua vita specificano in particolare che egli (una volta superata l'infermità) era in grado di guarire con il tocco della sua mano<sup>25</sup>.

Sicuramente i motivi che hanno indotto Vittoria ad allegare più intimamente il proprio nome al celebre santo guaritore e far in modo che egli ne toccasse le lettere sono in qualche modo da collegarsi a tutto questo: si tratta dunque di una firma che, oltre ad iterare la sigla di paternità dell'opera, rientra a pieno titolo in quell'ambito di autografi che così spesso in pittura vengono sfruttati per ragioni di carattere devozionale o come richiesta di suffragio<sup>26</sup>. Inoltre è possibile sottolineare che, mentre la firma «·ALEX·VIC·F·» sul piedistallo di fatto non è inclusa nello spazio attivo del personaggio rappresentato nella scultura, ma solo in quello della statua come oggetto, questo «ALEXANDER [...]» è invece per così dire più partecipe ed è parte del mondo del (e interagente con il) “vero” San Rocco.

Per i particolari poteri di cui San Rocco era (stato) dotato, verrebbe quasi da credere che intento di Vittoria fosse chiedergli un intervento per la guarigione (una *victoria*) dal morbo, oppure, dato che non risulta che lo scultore sia stato esplicitamente ammalato in questo senso, per sanare una persona

---

Finocchi Ghersi che infatti vi spende le seguenti parole di elogio: «lo splendido modellato dell'avambraccio e della mano sinistra, dove, dalle armoniose articolazioni in tensione, affiorano le molli vene pulsanti, a testimoniare l'intensità della forza interiore del santo» (in *Alessandro...*, cit., 1998, p. 140).

22 Cfr. *Ivi*, p. 15.

23 Cfr. *supra*, § III. 3.2.

24 Così S. Mason Rinaldi: «I due santi, l'antico e il moderno, conviveranno ancora in uno stesso spazio figurativo sia perché ci si sentiva maggiormente tutelati da più taumaturghi celesti che da uno solo, ma anche per una sorta di slittamento semantico del loro ruolo: da quello per così dire *profilattico* di san Sebastiano, in quanto la sua funzione è quella di scongiurare la peste, a quello *terapeutico* di san Rocco che ha il compito di far guarire chi ne è colpito» (in *Le immagini...*, cit., 1979, p. 215).

25 Su tutte è opportuno citare la *Vita Saenti Rochi* pubblicata da Francesco Diedo a Venezia, nel 1478 dove si racconta che «Voluit enim, deus suo nomine eos daemonia ejicere, serpentes tollere, et super *aegros manus imponentes ad pristinam validudinem reducere* [corsivo mio]» (manoscritto: cap. IV, 34; incunabolo: fol. 9v).

26 Cfr. *supra*, § III. 3.2.

a lui vicina<sup>27</sup>. La preghiera rivolta da Vittoria a San Rocco non dev'essere comunque per forza interpretata in senso *terapeutico* ma, come quelle rivolte a San Sebastiano, essa potrebbe avere invece un valore di tipo *profilattico*: per logica infatti, non serve scovare documenti con dichiarazioni nero su bianco per figurarsi che tutti coloro che di questi tempi vivevano a Venezia (ma non solo) temevano il contagio ed erano soliti invocare l'aiuto di quante più divinità competenti in materia fossero in grado di aiutarli a preservarsene.

Infine, dal punto di vista iconografico, il luogo scelto da Vittoria per incidere la seconda firma nel *San Rocco* potrebbe essere stato ispirato a quell'unica firma che Michelangelo incise sulla *Pietà* vaticana: anche in quel caso infatti, l'iscrizione corre lungo una cinghia<sup>28</sup>. L'ammirazione di Vittoria per Michelangelo d'altro canto è nota al di là di questo possibile legame tra le due firme<sup>29</sup>.

#### 5.4. *Le firme visibili ed invisibili della Cappella Grimani a San Sebastiano.*

Dopo la *Cariatide* della *Marciana* e il *San Rocco* di *San Francesco della Vigna*, Vittoria tornerà ad incidere il proprio nome a diretto contatto con il soggetto figurato anche nelle piccole e preziose statue dei santi *Marco* e *Antonio Abate* che ancora sono parte della *Cappella Grimani* a San Sebastiano<sup>30</sup>.

Francesco Sansovino nella sua *Venetia* segnala di questo complesso «la palla di marmo [...] scolpita da Alessandro Vittoria, il quale vi fece anco la statua di marmo di Marc'Antonio Grimani» e la scritta commemorativa sottostante, di cui riporta il contenuto<sup>31</sup>. La *Cappella* come si presenta oggi

27 Credo sia significativo ricordare che le sculture per la *Cappella Montefeltro* vennero realizzate da Vittoria all'indomani di una "indisposizione" che lo spinse a dettare il primo degli 8 testamenti della sua vita. È datato 21 agosto 1560 infatti il primo di questi documenti dove egli si dichiara «alquanto indisposto del corpo» (cfr. la trascrizione di tutti i testamenti dello scultore fatta da Giuseppe Gerola in *Nuovi documenti su Alessandro Vittoria*, in «Atti Ist. Veneto SS.LL.AA.» LXXXIV, II, 1924-25, pp. 339-359, 1925; pp. 341, 342 per questo primo testamento). L'8 novembre dello stesso 1560 anche la moglie Paola detta un testamento dove si dichiara «alquanto ammalata» (cfr. la trascrizione fatta da R. Predelli in *Le memorie e le carte...*, cit., 1908, pp. 51-53).

28 Cfr. *supra*, § I. 2.4.; § V. 4.6.3.

29 Il *San Sebastiano* della stessa *Cappella* è stato per esempio spesso associato a uno degli schiavi che dovevano essere inclusi nella tomba di Giulio II. Così ad esempio L. Finocchi Ghersi: «La posizione caratteristica del *San Sebastiano*, inoltre, con il braccio sinistro girato dietro la nuca, è una chiara citazione dello *Schiavo morente* di Michelangelo del Louvre, e rivela quindi, tutta l'ammirazione e la volontà dell'artista di imitare il Buonarroti» (in *Alessandro Vittoria...*, cit., 1989, p. 139). Inoltre, proprio negli anni in cui Vittoria era al lavoro sul monumento di San Francesco lo scultore tridentino acquistò un modello in gesso del piede del *Giorno* della cappella medicea a Firenze: «Adi 20 aprile 1563. Ricordo io Alessandro Vittoria chome questo di ss.to comp[r]ai un pier del giorno di Michelangelo, che fece nela sagrestia di S.to Lorenzo di Fiorenza» (ASVe, *Monastero di San Zaccaria*, 18, I, c. 54v cit. in Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria...*, cit., 1989, p. 15, dove si discute di questa ammirazione). Un altro punto di contatto da questa firma e quella del *San Rocco* veneziano consiste nella sua premeditata incompletezza. Anche la firma di Michelangelo infatti non è data per intero: come si è già sottolineato infatti, l'ultima lettera del "FACIEBAT" si trova sotto il velo della Vergine (cfr. *supra*, § I. 2.4., n. 75). Sulle formule di firma interrotte cfr. invece quanto detto *supra*, § II. 1.6.

30 Finocchi Ghersi commentando la scultura del *Sant'Antonio* disse che «il particolare delle mani, di gran lunga migliori nell'esemplare in San Francesco della Vigna, e il fatto che il *Sant'Antonio* Grimani sia di dimensioni minori inducono a ritenere le statue di San Sebastiano precedenti all'altare Montefeltro» (*Alessandro...*, cit., 1989, p. 153).

31 F. Sansovino, *Venetia...*, cit., 1581, p. 93r.

ha tuttavia subito una serie di menomazioni, aggiunte e modifiche che ne hanno sicuramente alterato l'aspetto e ad esempio, la pala vista da Sansovino che rappresentava «con ogni probabilità, l'immagine della pietà del Cristo morto»<sup>32</sup>, è scomparsa. Di originale rimane comunque l'assetto generale con alcune tarsie in pietra policroma, il marmoreo *Ritratto di Marcantonio Grimani* con l'epitaffio commemorativo e, ai lati dell'altare, le statue dei santi già citati, i quali sono ovviamente stati scelti per via dell'omonimia con l'intestatario della *Cappella*.

Il busto di *Marcantonio Grimani* è firmato da Vittoria lungo la superficie del bordo, il che è piuttosto consueto per questo tipo di manufatto. La firma dell'artista si presenta nella sua variante in volgare («ALESSÂDRO·VITORIA·F·»), dove la “F”, per coerenza, stavolta è da sciogliersi in *fece*) ed è posta dal lato di chi entra nella *Cappella* e ad un'altezza tale da consentire di individuarla senza difficoltà; anzi, poiché il busto si trova collocato piuttosto in alto, non è quasi possibile ammirare questo ritratto senza comprendere nel quadro visivo anche la sua firma.



*Cappella Grimani.*



*Ritratto di Marcantonio Grimani, part. (visto ad altezza uomo, all'entrata della Cappella).*

Per quanto riguarda le firme delle due piccole sculture con le figure di *San Marco* e di *Sant'Antonio* è Giannantonio Moschini a segnalare che vi «scrise l'autore nella prima: *Alexander Victor. Trid. fecit*, e nella seconda: *Alexander Victoria*»<sup>33</sup>. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, stavolta queste firme non si trovano nel basamento delle statue perché lì viene invece riportato il

32 L. F. Ghersi, *Alessandro...*, cit., p. 150. Si rimanda anche a questo testo per le vicende documentate della *Cappella* (ivi, pp. 142-153).

33 G. Moschini, *Guida...*, cit., vol. II, p. 315. Nella nuova edizione della *Guida* Moschini sarà meno preciso e si limiterà a dire che, in San Sebastiano, nella «prima cappella a destra ha parecchie sculture del *Vittoria*» (1828, p. 168). Entrambe le firme sono ricordate anche da Emanuele Cicogna con le seguenti parole: «Quanto alle statue di s. Marco e s. Antonio furono eseguite nel 1564 dal Vittoria che vi pose il suo nome» (*Delle iscrizioni...*, cit. [xxx] XXX, vol. IV, p. 157).

“titolo” del soggetto in figura<sup>34</sup>.



*San Marco.*



*San Marco, part.*



*Sant'Antonio Abate.*

La firma del *San Marco* di fatto non è visibile da chi si trova davanti al Sacello, né da chi si avvicina alla statua. È incisa infatti sul bordo del libro tenuto in mano dal *Santo* ed è necessario fare un certo sforzo per poterla individuare<sup>35</sup>. La trascrizione di Moschini si rivela piuttosto precisa, se non fosse per quella «F» finale e acronima che egli ha preferito sciogliere per i suoi lettori. Anche questa firma, come quella già citata di Campagna<sup>36</sup>, ripete il motivo pittorico della firma su un libro tenuto in mano<sup>37</sup>.

34 Oggi queste scritte con i nomi dei santi si presentano in uno stato gravemente compromesso per via di una latitante salvaguardia e per via del cedimento di ampie parti di marmo; nel *Sant'Antonio Abate* si vede comunque ancora la scritta «[...] ANTONIVS» che alcune vecchie foto documentano essere stata preceduto dall'appellativo «DIVVS» (cfr. ad esempio F. Gherzi, *Alessandro...*, cit., 1989, fig. 100); più rovinata rimane la base del *San Marco* dove si legge l'analoga «D[I]V[S]·[MAR]CVS».

35 Per scovare questa firma ho dovuto chiedere uno speciale permesso agli addetti alla sorveglianza per potermi avvicinare più del normalmente consentito alla scultura (era il 25/05/2012). Sono quindi dovuto salire su di una sedia e solo allora l'ho trovata (era ricoperta da uno spesso strato di polvere che quasi quasi impediva di individuarla anche da vicino...).

36 Cfr. *supra*, § V. 4.6.2.

37 Cfr. *supra*, § III.3.4. Si noti che anche in questo caso, come in quello della *Madonna col Bambino* di Bellini oggi a Detroit, la scritta è incoerente con il libro inteso come oggetto vero. Sulla copertina del Vangelo del *San Marco* compare poi il leone Marciano che regge tra le zampe lo stesso libro: vi si legge la prima parte della celebre frase detta da un angelo a Marco quando gli predisse il suo futuro luogo di sepoltura nella città lagunare. È significativo che la frase si limiti a PAX TIBI MARCE, eliminando l'*Evangelista Meus* (e dando come al solito scontato l'*hic requiescet corpus tuum*), perché in questo modo meglio si adatta all'omonimia con Marco(Antonio) Grimani, quasi che il messaggio del messaggero divino, originariamente destinato a San Marco, fosse rivolto (anche) a lui. La forza del nuovo ed aggiuntivo significato del messaggio è poi enfatizzata dal fatto che il *San Marco* si rivolge al busto di Grimani. Finocchi Gherzi tuttavia ricorda come «il *San Marco* non fu compiuto come lo desiderava il committente, ossia con lo sguardo rivolto al centro, bensì verso sinistra» (cfr. ASVe, *Convento di San Sebastiano*, 6, *Stampa RR. PP. Di San San Sebastiano contro NN.HH. Cugini Grimani*, pp. 31-50 e *Alessandro...*, cit., 1989, p. 153).

La firma del *Sant'Antonio Abate* si trova incisa nel bordo del mantello dal quale spunta la testa barbata dell'uomo. Moschini segnalava la firma in una lezione latina e priva del verbo, ma in realtà il nome dell'artista è scritto in una variante volgare meno austera e più intima e inoltre si conclude con la «F» del *fece*: «ALESSANDRO VITORIA ·F·». Dall'entrata della *Cappella* è possibile intuire l'intera scritta, ma non è possibile leggerla del tutto dato che essa svolta nel giro del mantello intono alla testa dell'uomo. La «F» del verbo che conclude l'incisione, è inoltre accarezzata dalle appendici della barba del santo, il che ne enfatizza la presenza effettiva nello spazio artificiale dell'immagine<sup>38</sup>. C'è da osservare che il luogo sul quale Vittoria ha scolpito la propria firma non è la semplice conclusione della stoffa del mantello, ma bensì richiama un elemento liturgico ben preciso: una *stola*. Durante il rito cristiano questo lembo di stoffa viene indossato dal sacerdote a ricordo della frase di Gesù riportata nel *Vangelo di Matteo* (11, 30): *poiché il mio giogo è dolce e il mio carico leggero*. Ora *Sant'Antonio*, indossando la stola con inciso il nome di Vittoria, sembra farsi carico della sua protezione.

*Particolari della firma del Sant'Antonio Abate.*



I motivi che hanno portato Vittoria a firmare il *Sant'Antonio* Grimani in questo modo non devono probabilmente essere letti in maniera troppo diversa da quelli individuati per la statua dell'*Altare Montefeltro*<sup>39</sup> perché, anche se in tono minore rispetto a Rocco e Sebastiano, anche a Sant'Antonio Abate venivano attribuiti poteri taumaturghi e quindi rivolte preghiere di esorcismo per impedire o superare il contagio di peste<sup>40</sup>.

##### 5.5. *Le firme angolari delle statue dell'Altare dei Luganegheri a San Salvador.*

Di nuovo due sculture rappresentanti *San Sebastiano* e *San Rocco* (adoranti un *Sant'Antonio Abate*

<sup>38</sup> Per certi versi questo motivo ricorda quello di una firma di Marco Bastiani citata *supra*, § III. 1.1., n.1.

<sup>39</sup> Cfr. *supra* 5.3.

<sup>40</sup> Cfr. il commento della *Pala di Santa Giustina* di Jacopo Bassano fatto da S. M. Rinaldi in *Le immagini...*, cit., 1979, p. 245, cat. a18.

dipinto da Jacopo Palma il Giovane) sono parte dell'*Altare dei Luganegheri* che si trova nella chiesa veneziana di San Salvador. Si tratta di un complesso portato a termine su un progetto di Jacopo Sansovino, e quindi di un'opera che, secondo alcuni, è addirittura da considerarsi come «una delle opere più riuscite di Alessandro»<sup>41</sup>. A proposito di questo monumento, Ridolfi ricorda che Vittoria

non volle à patto alcuno metterle in opera, se la Pittura non veniva fatta dal Palma dicendo, non convenirsi alla dignità delle opere sue, che fosse d'altra mano; onde quelli [la compagnia de' Pizzicaroli], per non restar privi di sì belle sculture [...] la diedero al Palma.<sup>42</sup>

Come molte altre firme di Vittoria, anche quelle di queste due sculture conservano ancora delle tracce dell'intervento a niello che le faceva risaltare sull'uniforme candore della statua; sono tipiche di Vittoria per la forma delle lettere epigrafiche, per il contenuto, e infine per il luogo nel quale si trovano, ovvero il bordo del basso piedistallo a forma di parallelepipedo.



*San Sebastiano.*



*San Sebastiano, part.*

Tuttavia, mentre altrove, quando Vittoria incide la propria firma su un basamento a parallelepipedo, egli fa in modo che tutta la formula venga contenuta nella sola faccia frontale, in questo caso le due scritte invece si sviluppano lungo non una, ma due delle facce contigue e libere della pedana. Nel *San Rocco* la scritta «ALEXANDER·|·VICTORIA·F·» comincia nel lato sinistro del piedistallo e si conclude sul davanti; nel *San Sebastiano* invece, la scritta «ALEXANDER·|·VICTORIA» comincia sulla faccia frontale e si conclude sul lato destro.

41 L. F. Ghersi, *Alessandro...*, cit., 1989, p. 177.

42 C. Ridolfi, *Vita di Jacopo Palma...*, cit., in *Le Maraviglie...*, cit., 1648, vol. II, p. 187. In questa *Vita*, Ridolfi più volte sottolinea l'amicizia e la stima che legavano Alessandro Vittoria e il pittore bergamasco.

La lettura di queste firme per intero sembra suggerire che le statue vadano viste da un *punto di vista* angolare<sup>43</sup>, opposto e singolare, e che quindi, come *opere*, esse siano da considerarsi indipendenti da quella visione d'insieme dell'altare, dove esse invece si trovano in accordo con la (e in adorazione della) pala dipinta da Palma e in un certo senso smettono di essere opere dell'arte di Vittoria per diventare i “veri” Rocco e Sebastiano.

C'è infine da sottolineare il significativo e originale fatto che nel *San Sebastiano* il piedistallo è particolare per essere un tutt'uno con il tronco d'albero che fa da appoggio al corpo marmoreo del martire.

### 5.6. *L'altalenante interscambio tra il nome della persona in effigie e quello del suo scultore.*

In precedenza è stato messo in evidenza come, nel corso del Rinascimento, la firma del pittore abbia spesso preso il posto di una scritta tradizionale o del nome del soggetto ritratto<sup>44</sup>. Quest'ultimo scambio a volte coinvolge anche la scultura e a dimostrazione di ciò può di nuovo essere comodo e dimostrativo considerare l'opera di Vittoria. Si è già ad esempio visto come nelle statue dei santi egli abbia utilizzato il piedistallo per apporre il proprio nome, mentre almeno in un'occasione abbia invece optato per segnarvi quello della figura<sup>45</sup>.

Un altalenante interscambio di un luogo preciso e iconograficamente inalterato per immettervi, ora la propria firma, ora il nome della persona in effigie, si incontra nei numerosi busti ritratto<sup>46</sup>. Il luogo di questo intercambio può dirsi parte del tema del busto ritratto ed è la targa della base. Si tratta della stessa targa che con frequenza si incontra anche nei busti antichi, la quale è sempre muta, per lo meno in quelli ancora conservati presso il Museo Archeologico di Venezia<sup>47</sup>.

Ecco ad esempio, in questo senso contrapposti, i busti di *Marcantonio Grimani* a San Sebastiano (il quale riporta in questa base l'epigrafe «MRC· ANTº· GRIM· /·D·M· PROCVRATOR·/ BENEMERITVS·»<sup>48</sup>), oppure quello di *Ottavio Grimani* del Bode di Berlino (dove nella targa si legge «OCTAVI· GRIM·/ D·M· PROCVRATOR») e quello di *Giovanni Battista Ferretti*, oggi al Louvre, dove invece, nello stesso luogo, si trova la firma dello scultore: «ALEXAN·VICTOR/ TRIDENTINVS·F»<sup>49</sup>. I motivi di questa variabile risultano privi di documentazione, ma pare

43 Discorso in questo senso opposto a quello dimostrato dall'*Adamo* di Tullio Lombardo (cfr. *supra*, § V. 4.4.).

44 Cfr. *supra*, § III. 2.4.

45 Cfr. *supra* 5.4.

46 Per i busti ritratto di A. Vittoria cfr. Thomas Martin, *Vittoria e il busto ritratto*, in in A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leith-Jasper, *La bellissima...*, cit., 1999, pp. 273-311.

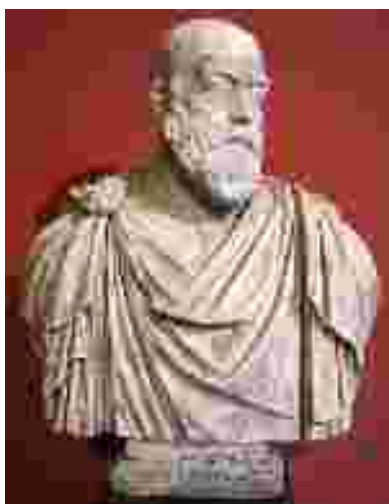
47 Per queste opere cfr. Irene Favaretto, Giovanna Luisa Ravagnan (a cura di), *Lo statuto pubblico delle Serenissima, due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, 1997.

48 Si ricorderà che qui la firma, non è taciuta, ma scolpita lungo il bordo (cfr. *supra* 5.4.).

49 Più raramente capita anche che la targa frontale rimanga vuota, quasi si fosse stati indecisi senza soluzione se mettervi il nome dell'effigiato oppure quello dello scultore. Ad ogni modo, anche in questi casi, la firma, posta di



naturale pensare che, essendo questo un luogo di spicco, il committente, nell'imporre se farvi incidere il proprio nome oppure quello dello scultore, mostrasse la preferenza, nel primo caso, ad esaltarsi come persona vera a cui l'immagine rimanda, mentre nel secondo caso, ad esaltarsi come effigie riuscita la quale ha riscontro e prova nella persona vera.



*Ottavio Grimani.*



*Giovanni Battista Ferretti.*



*?, Copia del busto di A. Vittoria.*

Un caso peculiare tra questi, dove Vittoria sembra aver volontariamente lasciato vuoto lo spazio di questa targhetta<sup>50</sup>, s'incontra nel marmoreo busto autoritratto a San Zaccaria. Qui la firma è stata relegata "in seconda fila", lungo il bordo della scultura («ALEXANDER VICTORIA F»), e ciò è alquanto inspiegabile dato che proprio ora, essa avrebbe ben potuto essere posta in targa, senza troppi dilemmi tra il suo portare ad esaltazione l'effigiato piuttosto che l'effigie in sé. Nelle copie in terracotta che gli allievi dello scultore fecero di quest'ultimo busto<sup>51</sup>, il nome dell'artista prenderà comunque posto nella targa del piedistallo, ma secondo modalità di firma che Vittoria non usò mai: le lettere sono infatti dipinte e in caratteri corsivi.

### 5.7. Medaglie firmate.

Ad Alessandro Vittoria è riconducibile via firma anche una discreta produzione di medaglie fuse<sup>52</sup>. In questo tipo di manufatti la firma si presenta sempre nella sigla «A·V·»;

lato, è comunque sempre presente, almeno nei casi che ho potuto controllare di persona (cfr. ad esempio il busto di *Marino Grimani* alla Ca' d'Oro, dove la targa è priva di nome, mentre sul brodo a lato si legge «A·V·T»).

50 Questo spazio è muto anche in altri busti ritratto coevi. Ritengo che vi sia una possibilità che un vero foglio con un indicazione potesse esservi anche occasionalmente aggiunto: alcune firme di Albrecht Dürer sono state infatti dipinte secondo questa modalità (cfr. su tutte, l'*Eva* del 1507, oggi al Prado).

51 Due le versioni a me note: una si conserva al Victoria & Albert Museum di Londra, mentre l'altra (ma forse si tratta della stessa) era conservata a Palazzo Manfrin.

52 Per le medaglie di Vittoria cfr. Manfred Leithe-Jasper, *Alessandro Vittoria medaglista*, in A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, *La bellissima...cit.*, 1999, pp. 249-271.

sono formate da un carattere di corpo minore rispetto alle altre scritte, e vengono posizionate in basso, sotto il busto dell'effigiato. L'andamento della scritta è *centripeto*; tuttavia, data la somiglianza del carattere della “A” con quello della “V” potrebbe esserci stato anche un volontario gioco (che tra l'altro spiegherebbe il silenzio della “F”) mediante il quale le stesse lettere potevano essere ugualmente lette, in un analogo messaggio, anche in senso *centrifugo*<sup>53</sup>.



Medaglia di P. Aretino (r).



Medaglia di C. Chiericati (r).

Trasgrediscono queste linee guida almeno tre medaglie, quelle con le effigi di Caterina Pasquale, Anselmo Canera (entrambe oggi conservate ai musei statali di Monaco) e infine quella con l'autoritratto dello scultore (conservata invece al Castello del Buonconsiglio di Trento).



Medaglia di C. Pasquale (r).



Medaglia di A. Canera (r).



Medaglia con autoritratto(r).

Nella prima, quella con l'immagine di Caterina Pasquale, la firma «A·V·» non si trova sotto il busto, ma paragrafata ai suoi lati e quindi nella forma «A·[---]·V·». In quella fusa in piombo con l'immagine del pittore veronese Anselmo Canera, la firma dell'artista segue l'identificazione del personaggio in effigie senza mostrare evidenti stacchi, e quindi in questa forma: «ANSELMVS·CANERVS·A·V·»; l'uniformità nella formula è tra l'altro evidenziata anche dalla mancata

<sup>53</sup> Per i concetti di *centripeto* e *centrifugo* si rimanda a § V. 1.1., n. 7.

distinzione del corpo dei caratteri.

Infine, in quella con l'autoritratto dello scultore, la scritta identificativa «·ALEXANDER·VICTORIA· SCVLPTOR·» è ovviamente un caso a parte, dato che essa funge contemporaneamente anche da firma.

### 5.8. Le profezie delle sibille dei Frari.

Altre interessanti firme di Alessandro Vittoria si trovano nel *Monumento* che lo scultore fece ai Frari per Girolamo Zane, il quale in origine era costituito da cinque<sup>54</sup> (o sei<sup>55</sup>) «figurone» e una «assunzione della Nostra Donna di mezzo rilievo»<sup>56</sup>. L'*Assunzione* oggi è scomparsa, mentre delle “figurone” rimangono il *San Girolamo* in marmo, firmato da questi lungo la base con la scritta «ALEXANDER VICTORIA FACIEBAT»<sup>57</sup>, e due figure di profeti in stucco (non firmate) posizionate ai suoi lati.



*San Girolamo, part.*



*Monumento a G. Zane, part.*



*Sibilla di destra, part.*

A coronamento del *Monumento*, adagiate sul timpano architettonico, rimangono anche due figure femminili in stucco già segnalate nel XIX secolo da Tommaso Temanza (che le definisce due sibille) insieme ad un angioletto che stava nel mezzo<sup>58</sup>, il quale purtroppo è anche perduto. Alcuni

54 Così nel ricordo di Vasari nella *Descrizione dell'opere di Iacopo...*, [1568], 1881, vol. VII, p. 519.

55 T. Temanza, *Vita di...*, cit., 1827, p. 25.

56 *Iacopo...*, [1568], 1881, vol. VII, p. 519.

57 Nel quarto testamento di Alessandro Vittoria (20 luglio 1576) ad un certo punto lo scultore si raccomanda al nipote Virgilio pregandolo di assicurarsi che «niuno ardisca finir il mio santo Hieronimo dal mezzo in zoso, se prima non viene indicato da periti se gli è atto a compagnar le parti di sopra, perché desiderava che non gli fussi mancato di quanto si può» (riportato in G. Gerola, *Nuovi documenti...*, cit., p. 351); Giuseppe Gerola, nel commentare in nota questo brano ricorda che «due sono le figure di S. Gerolamo eseguite dal Vittoria. La statua dei Frari, già ricordata da Vasari nel 1568; e quella per S. Fantino, ora nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo [...] Mi sembra assai verosimile che qui si alluda alla seconda» (*ib.*): le date del testamento e del ricordo di Vasari darebbero ragione a questa opinione; eppure sarebbe interessante, per un discorso di firme, che si intendesse essere, questo *San Girolamo* considerato incompleto, quello dei Frari per via della firma con il verbo all'imperfetto, quando invece quello di San Fantin porta la firma «·ALEXANDER·VICTORIA·F·», dove con questa “F” non sciolta è molto probabile che si voglia indicare un *FECIT* piuttosto che un *FACIEBAT* (a proposito di questo “ovvio” scioglimento cfr. quanto detto a proposito di alcune sculture di Sansovino, *supra*, § I. 2.5.).

58 T. Temanza, *Vita...*, cit. 1827, p. 25.

hanno messo in evidenza che *una* di queste donne «regge una tavoletta su cui di legge: ALEX | ANDER | VICTO | SCUL |»<sup>59</sup>. In realtà entrambe tengono in mano una tavoletta e su ciascuna compare la firma dello scultore: quella segnalata dalla nota citata, era evidentemente quella alla destra di chi guarda, perché la scritta corrisponde; mentre quella di sinistra presenta una leggera variante nel modo in cui viene paragrafato il nome dello scultore perché è «ALEXA/ NDER/ VICTO/ SCVL».

Le firme sfoggiate da questi “femenoni” certo non si leggono in maniera agevole: è necessario vedere il monumento da una certa distanza (ma le ultime righe risultano così coperte dalle ginocchia delle figure), oppure scrutando il complesso di sbieco, dai due lati. Senza dubbio, ancor più del *San Rocco* Montefeltro e delle sculture della *Cappella Grimani*, queste due donne appaiono conscie della presenza della firma dell'artista; anzi, danno quasi l'idea di esserne state loro stesse le scrittrici di quelle lettere. Il messaggio è orgogliosamente altisonante e celebra, non certo le figure femminili in sé, e solo in parte il gruppo scultoreo che vi era posizionato sotto: esse parlano soprattutto dello scultore che ha realizzato, oltre a questa, tutte le opere che lo hanno condotto fino a questo punto ed insomma, si può dire che esse promuovono ed onorano la sua carriera<sup>60</sup>. Inoltre, se è vero che queste due donne sono state concepite come delle sibille, la firma dell'artista che ha preso il posto delle profezie che di norma queste portano scritte sulle loro tavolette<sup>61</sup>, dà ora al nome di Alessandro Vittoria, e alla sua dichiarata condizione di scultore, un valore aggiuntivo di carattere emblematico e lo veste di buoni auspici per il futuro affinché, come gli aveva predetto Vasari, che scrive poco dopo la realizzazione di questo complesso (nel 1568) e molti anni prima della morte di Vittoria (avvenuta nel 1608)

vivendo si abbia a vedere di lui ogni giorno bellissime opere e degne del suo cognome Vettoria, e che vivendo abbia a essere eccellentissimo scultore e meritare sopra gl'altri di quel paese la palma.<sup>62</sup>

59 *Note su...*, cit., 1908, p. 326. Anche in *Alessandro Vittoria*, cit., p. 53 viene confermato che solo «una delle figure del coronamento reca [la scritta]: ALEXANDER VICTO SCVL».

60 Queste figure, nel contesto architettonico sul quale appoggiano e a causa della loro “firma portata”, non possono non evocare alcuni frontespizi architettonici delle edizioni a stampa dell'epoca, e in particolare quelli incisi da Cristoforo Coriolano per l'edizione giuntina de *Le Vite* di Vasari, dove in alcuni casi (come nella *Vita* di Michelangelo) delle figure femminili, allegorie della pittura e dell'architettura, sono intente a disegnare/scrivere su delle tavolette (il confronto tra questi ed altri frontespizi e alcuni monumenti commemorativi, e in particolare quello progettato dallo stesso Vittoria per la sua sepoltura, è stato affrontato da Massimiliano Rossi in *Alexander Victoria/ Faber Fortunae Suae* in *La bellissima maniera...*, cit., 1999, pp. 165-178).

61 Per un'immagine molto celebre di sibille intente a scrivere le loro profezie su delle tavolette cfr. ad esempio quelle realizzate da Raffaello nell'arco della *Cappella Chigi a Santa Maria della Pace*, probabilmente dipinte nel secondo decennio del Cinquecento (l'opera era diffusa tramite delle incisioni, ad esempio quelle firmate da Andrea Zoan -cfr. *infra* § VI. 2.2.2.-)

62 *Descrizione dell'opere di Iacopo...*, [1568], 1881, vol. VII, p. 520.

## PARTE SESTA

*Le altre firme: disegni, stampe, mosaici, vetri, maioliche e architetture.*



## VI. 1. Le firme disegnate.

### 1.1. I disegni (non) firmati.

Come per pochi altri ambiti della produzione artistica del primo e del maturo Rinascimento, anche quello del disegno ha lasciato di sé rarissime prove firmate<sup>1</sup>.

Viene naturale pensare che la ragione di tale mancanza sia il fatto che tra XV e XVI secolo, il disegno non è ancora considerato un prodotto opera, un *presentation drawings*<sup>2</sup>, quanto piuttosto un progetto, una prima idea *aperta* destinata ad avere un seguito in un dipinto (come infatti la maggior parte dei casi di questi disegni è rappresentativa); quasi che dell'opera esso fosse una madre (e un padre, come lo etichettò Vasari) che ha senso solo perché genera un figlio.



Carpaccio, *Visione di Sant'Agostino*, disegno.



Carpaccio, *Visione di Sant'Agostino*, dipinto.

Alcuni disegni che Carpaccio eseguì quand'era al lavoro sui teleri della *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni* (nei primi anni del Cinquecento), possono essere ben usati per sottolineare la divergenza tra la presenza della firma in un dipinto e la mancanza nel suo disegno preparatorio: sono i fogli che anticipano i teleri con *Il trionfo di San Giorgio* (Firenze, Uffizi), *La Visione di Sant'Agostino* (Londra, British Museum) e *I funerali di San Girolamo* (Uppsala, Biblioteca dell'Università), dove l'assenza dei cartellini con le firme (ben in evidenza nei quadri) appare piuttosto sentita. La comparazione del disegno e del telerico corrispondente mette comunque in luce che (soprattutto nei primi due casi) il cartellino aggiunto è andato ad occupare una zona di vuoto del progetto, stabilendo un ingombro iconografico che ha il sapore di uno stabilizzatore compositivo. Inoltre, sempre tramite questa comparazione, e considerando il cartellino come la rivelazione dell'intervento dell'artista in una scena che altrimenti potrebbe essere spacciata per vera (ovviamente in senso lato), esso potrebbe essere romanticamente percepito come un oggetto lì appoggiato in prima persona dal

<sup>1</sup> Per i disegni di scuola veneta il testo base usato è stato: H. Tietze, E. Tietze Conrat, *The drawings...*, cit. [1944], 1970.

<sup>2</sup> Com'è noto, quest'espressione fu coniata dallo studioso tedesco Johannes Wilde per definire alcuni disegni di Michelangelo (comunque non firmati) non realizzati come progetto, ma come opera a sé stante.

compositore della scena, l'artista, o da un suo emissario (la lucertola dei *Funerali*), il quale sembra esservi letteralmente entrato solo un attimo prima di ibernarla, anzi di chiuderla dentro la cornice.

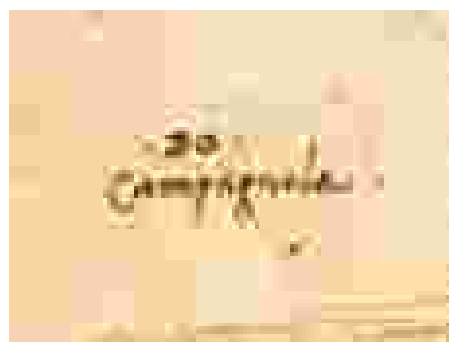
### 1.2. *Su alcuni disegni firmati (Domenico Campagnola e Jacopo Palma Vecchio).*

Delle indicazioni con il nome dell'autore di un disegno ad ogni modo, e spesso, invadono l'autoritario *recto* (e meno il più discreto *verso*) del foglio di scuola veneziana e non è raro che esse siano con frequenza credute, o fatte passare per firme autografe<sup>3</sup>. Il dubbio sulla natura di queste iscrizioni da parte di chi le legge, si insinua soprattutto dove l'inchiostro usato è sapientemente analogo a quello che forma il disegno, la calligrafia è elegante<sup>4</sup>, e il nome dell'autore viene proposto nella stessa variante latina che s'incontra nelle sue firme originali<sup>5</sup> e soprattutto viene discretamente taciuto l'eventuale numero d'inventario della collezione. Caratteristica dominante di queste scritte è data dall'essere sempre concepite come aggiunta al disegno inteso come *oggetto*, *manufatto*, e mai inglobate, come invece accade in pittura, nel *soggetto*.

Tra le poche iscrizioni ritenute quasi unanimemente autografe e quindi assunte al valore di firma, vi sono quelle di alcuni disegni di Domenico Campagnola, due dei quali sono oggi conservati al British Museum di Londra<sup>6</sup>.



Domenico Campagnola, *Paesaggio con cavalieri*.



*Paesaggio... part.*

Uno di questi, rappresentante una *Paesaggio con cavalieri* è firmato «DO·/ Campagnola» in alto a

3 Nessun dubbio sull'autografia di terzi per quanto riguarda scritte esplicative, come ad esempio quella che si trova su di un disegno di una *Venere dormiente* lo quale dice de «Man de zorzon da Castel franco» (cfr. H. Tietze, E. T. Conrat, *The drawings... cit.*, 1979, cat. 706). Rientra in questa casistica anche la “firma” del frontespizio del libro di disegni di Jacopo Bellini del British Museum «De mano de ms. iacopo bellino veneto, 1430/ In venetia» la cui autografia è da escludere se non altro per la sua precocità (per delle considerazioni in merito a questa scritta cfr. L. Testi, *Storia della pittura... cit.*, 1915, vol. II, p. 213).

4 Queste iscrizioni sono praticamente tutte in caratteri corsivi.

5 Cfr. ad esempio i vari disegni di Tiziano (raccolti ad esempio in Konrad Oberhuber, Hillard Goldfard -a cura di-, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, 1976).

6 Per delle schede relative a questi disegni cfr. *ivi*, catt. 58, 63, pp. 115, 119.



sinistra, nello spazio libero da segni del cielo. L'abbreviazione del nome alla prima sillaba non è inusuale in quest'artista che in modo analogo si è firmato anche in un disegno conservato alla National Gallery di Washington<sup>7</sup> e in alcune incisioni<sup>8</sup>; anche il modo di disegnare la “D”, con l'allungamento delle due grazie dell'arco, trova conferma nelle stesse firme incise.

La scrittura corsiva che forma il cognome dell'artista nel *Paesaggio con cavalieri* si ritrova nell'altro disegno firmato di Londra, il quale rappresenta un paesaggio con due ragazzi in primo piano e altre due figurette che spuntano tra le colline. La firma «Dominicus/ Campagnola.», con il nome in traslitterazione latina, ripete una formula che spesso venne scelta da quest'artista nelle incisioni. Si noti che un altro legame con la firma precedente sta anche nel suo piazzamento nella parte alta del foglio, in una zona libera da segni del cielo.



Domenico Campagnola, *Paesaggio con figure*.



*Paesaggio...., part.*

La scelta di siglare la propria firma in una zona alta dell'area dell'opera, nello spazio libero del cielo di una composizione, è un modo che, lo si vedrà, è piuttosto caratteristico delle firme in stampa<sup>9</sup>. Esso ad esempio (e significativamente) caratterizza l'opera del padre di Domenico, Giulio<sup>10</sup>. È tuttavia particolare constatare che tale via di firma nelle incisioni non venne mai adottata da Domenico che infatti in quel campo preferì includere le proprie firme nella scena, e preferibilmente in una fascia bassa, com'era di moda nella coeva pittura<sup>11</sup>.

Nel campo dei disegni firmati un caso particolare ed originale è portato da un foglio di Jacopo Palma Vecchio, anch'esso conservato al British Museum, il quale contiene lo studio di una *Sacra*

7 Rappresenta un *Paesaggio con un ragazzo che pesca*; firma: «DO-/ Campagnola». Un altro disegno avente per soggetto *San Francesco mentre riceve le stimmate*, contiene anche una firma analoga, ma non ho avuto modo di vedere quest'opera, né di sapere almeno il luogo nel quale, nel foglio, si trovi (cfr. H. Tietze, E. T. Conrat, *The drawings...., cit.*, [1944], 1970, cat. 570 -qui viene messa in dubbio, ancorché segnalata, la possibilità che si tratti di una firma e non di un'iscrizione di carattere indicativo, quanto per il disegno di Washington la si era invece detta «possibly signature» -ivi, cat. 487- ).

8 Cfr. *infra*, § VI. 2.8.2.

9 Cfr. *infra*, § VI. 2., *passim*.

10 Cfr. *infra*, § VI. 2.8.1.

11 Cfr. *infra*, § VI. 2.8.2.

*famiglia con Santa Caterina*<sup>12</sup>. Alle spalle dei personaggi, sul tronco di un albero spoglio, infilzato e quindi sostenuto da uno dei rami di esso, si trova un ampio cartello arricciato dove si legge la scritta «Giacco palma», la quale è stata nel tempo ritenuta ora autentica, ora falsa, dalla critica che ne ha discusso<sup>13</sup>; quest'ultima ipotesi nasce in particolare dal riscontro che «la tonalità dell'inchiostro usato nell'iscrizione non corrisponde né a quella del disegno delle figure, né a quella dell'aggiunta del paesaggio»<sup>14</sup>. Al di là dell'autenticità del messaggio dell'iscrizione in sé, il vettore di questa firma risulta piuttosto anomalo non solo per un disegno, ma anche per un dipinto, se questo progetto vi si fosse sviluppato (come infatti presuppone un disegno abbozzato di questo tipo). La firma intesa come insieme di scritta portata dal suo vettore, è anomala per le ampie dimensioni del cartello, e per la sua posizione di primo rilievo, nella parte alta ed interna della composizione.



Jacopo Palma Vecchio, *Sacra famiglia con S. Caterina*.



*Sacra famiglia..., part.*

Jacopo Palma Vecchio, che pur ha firmato alcuni dei propri dipinti, mai lo ha fatto in maniera così altisonante e autoritaria, e neanche Palma Giovane lo fece mai<sup>15</sup>, né esistono firme simili in nessuna opera nota di scuola veneziana. Questo per quanto riguarda l'importanza iconografica di questa firma; per quanto riguarda il valore documentario invece, essa si dimostra una testimonianza importante che va contro l'opinione che emerge nella considerazione di altri disegni progettuali privi di firma (ad esempio quelli di Carpaccio prima citati) in quanto esso attesta l'inclusione del vettore di firma nella fase progettuale della composizione di un'opera e quindi la sua nobilitazione,

12 Datato nel sito del museo ai primi anni del XVI secolo. Misura centimetri 18x21. Lo stesso foglio nel verso presenta degli studi di nudo maschile.

13 Per un riassunto delle vicende bibliografiche di questo disegno cfr. la scheda di H. Goldfard, in K. Oberhuber, H. Goldfard -a cura di-, *Disegni di Tiziano...*, cit, 1976, cat. 80, pp., 134, 135.

14 *Ivi*, p. 135.

15 Alcuni credono che il disegno spetti a lui (cfr. *ibidem*; cfr. anche H. Tietze, e. T. Conrat -*The drawings...*, cit., [1944], 1970, cat. 983- secondo i quali questa scritta dicono «apparently 16<sup>th</sup> century, but not Palma Vecchio's handwriting»)

da parte di un'artista di scuola veneziana, al ruolo di dettaglio *attivo* nel soggetto da lui allestito<sup>16</sup>.

### 1.3. *Firme in progetto ed elaborate di Albrecht Dürer.*

Un valore analogo a questo appena riscontrato nel disegno di Jacopo Palma Vecchio, si trova anche nell'opera Albrecht Dürer (dove il suo monogramma è praticamente immancabile) e in particolare risultano significativi una serie di disegni che egli dedicò allo studio di una pala d'altare di gusto veneziano che alla fine non venne mai realizzata (e ciò con rammarico della critica perché, a detta di alcuni «sarebbe stato il maggiore dei suoi dipinti»<sup>17</sup>). Analizzando questi disegni si scopre che il dipinto doveva mettere in scena un'affollata sacra conversazione allietata dalle melodie di «angeli musicanti bellineschi»<sup>18</sup>; la firma in monogramma presente in alcuni di questi fogli non marca il disegno, ma è vi è immessa come dettaglio iconografico previsto nella composizione da dipingere. In uno dei disegni il monogramma si trova in basso, a dire il vero poco coinvolto nella scena, ma in un'altra versione dello stesso soggetto, esso occupa invece un posto d'onore, ovvero l'autoritaria e significativa cimasa dello schienale del trono della Vergine.



*Progetto per una pala.*



*Progetto per una pala 2.*

Pertinente con l'ambito di ricerca sulla firma proposto da questo studio, risulta la citazione di una serie di disegni che Dürer eseguì durante il suo sicuro soggiorno a Venezia, dove tra il 1505 e il 1506 egli è al lavoro sulla *Pala della festa del Rosario* per la *Chiesa di San Bartolomeo*<sup>19</sup>. Di questi

<sup>16</sup> Anticipando un'osservazione che a questo punto mi potrebbe essere mossa, ritengo improbabile che questo cartello potesse prevedere una scritta che non fosse una firma, perché non vi sono, io credo, ipotesi plausibili da potersi fare in merito che siano più probabili della presenza di una firma.

<sup>17</sup> E. Panofsky, *The life...*, cit., [1955], 1979, p. 298.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 293.

<sup>19</sup> Cfr. *supra*, § III. 3.6.

anni sono ad esempio i disegni con degli *Studi di teste di putti* e della *Testa di un angelo* o con il *Ritratto di un architetto*, tutti accomunati da una firma ben in evidenza che marca il disegno e non risulta coinvolta nella scena rappresentata.



*Studi di teste di putti.*



*Testa di angelo.*



*Ritratto di un architetto.*

Sempre di questi anni sono anche una serie di studi di mani in preparazione al dipinto di *Gesù dodicenne tra i dottori* oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid. La firma di questi disegni è il classico monogramma con data non coinvolto nella scena<sup>20</sup>; la firma del dipinto<sup>21</sup> invece prende posto in un luogo già previsto dall'iconografia del disegno e quindi a differenza degli studi, viene coinvolta nel soggetto: la differenza delle modalità di firma dunque, contribuisce a presentare le opere come prodotti appartenenti a due diverse categorie.

*Studi di mani per Gesù dodicenne tra i dottori.*



*Gesù dodicenne...., part.*

20 A dire il vero, proprio di classiche versioni del monogramma non si tratta: nel disegno con le mani di Gesù, il monogramma si presenta originalmente ruotato di 90 gradi; nello studio delle mani di uno dei dottori invece, l'originalità consiste da una variante forse unica nel modo di segnare l'asta destra della "A" del monogramma: ad un esame ravvicinato si nota infatti che essa forma con uno svolazzo di penna una "L", quasi ad evocare la seconda lettera del nome dell'artista.

21 «1506/ AD/ opus quinque dierum »

Degna di nota appare poi la firma che segna il bellissimo disegno di un coleottero, oggi al Getty Museum; l'insetto visto dall'alto con la sua ombra portata scatena un *trompe l'oeil* che dà l'idea che esso sia appoggiato su di un foglio dove, per pura coincidenza, si trova la firma dell'artista.



*Coleottero.*



*Testa di Cristo morto.*



*Gi. Bellini? Testa di S. G. Battista.*

Legato alla scuola di pittura veneziana è anche un foglio di qualche anno precedente, con una *Testa di Cristo morto* che evoca il dipinto con la *Testa del Battista* dei Musei civici di Pesaro, attribuito ora a Giovanni Bellini, ora a Marco Zoppo<sup>22</sup>. La firma occupa gran parte della composizione e si può dire che essa ne è la protagonista quasi allo stesso livello della testa del Cristo.



*Salita al Calvario.*



*Salita..., part.*

Infine, merita di essere almeno menzionato il disegno di una *Salita al Calvario* datato 1520. Il monogramma della firma è posto in prospettiva sul terreno dove si svolge la scena ma,

<sup>22</sup> Cfr. una scheda riassuntiva a proposito di queste attribuzioni in T. Pignatti, *Giovanni Bellini...*, cit., 1969, cat. 58, p. 91. Per l'associazione tra il disegno di Dürer e questo dipinto cfr. invece E. Panofsky, *The life...*, cit. [1943] 1979, p. 119.

contrariamente alla norma dettata ad esempio dalle sue incisioni, esso non segue i *raggi visivi* della prospettiva monofocale, ma punta in una direzione opposta, ma significativa perché è quella occupata dalla figura protagonista del Cristo portacroce.

#### 1.4. *Le giuditte di Andrea Mantegna.*

Il nome di Mantegna s'incontra in tre disegni aventi per tema Giuditta e la fantesca colte alcuni istanti dopo che Oloferne è stato da lei decapitato.



*Giuditta e la fantesca.*



*Mantegna ?, Giuditta e la fantesca.*



*Mantegna ?, Giuditta e la fantesca.*

Il solo di questi disegni ad essere accolto come autografo è quello conservato presso il Gabinetto dei Disegni degli Uffizi<sup>23</sup>. La firma è completa di anno e mese ed è «ANDREAS MANTINIA # MCCCCLXXXI # FEBR»; essa prende posto in un lato del foglio, scartando gli effetti di coinvolgimento nella scena che sono invece propri della coeva pittura (e ricorrenti anche nell'opera dello stesso Mantegna). Le lettere di questa firma sono piuttosto curate ed in linea con le caratteristiche epigrafiche presenti nelle firme autografe del pittore; particolare ed unico per una firma è invece l'esercizio di stile dato dall'alternanza del loro senso di lettura dove ad una lettera in linea con il senso verticale dell'opera, ne segue sempre una ruotata in senso orario di novanta gradi. Una scritta con caratteri alternati diritti e ruotati tuttavia si trova in Mantegna nel dipinto di *Cristo redentore* della Pinacoteca Civica di Correggio dove essa dà forma un invito a mortificare se stessi davanti all'effigie del santo volto. Ancora, in alcune incisioni di scuola con protagonista Ercole è

<sup>23</sup> Questo disegno è stato recentemente esposto come autografo nella mostra *Figure, memorie...*, cit., a cura di H. Chapman e M. Faietti, svoltasi agli Uffizi di Firenze nel 2011.

costituita secondo queste stesse modalità la scritta «DIVO HERCVLI INVICTO»; tra i tanti esempi si veda ad esempio l'*Ercole e Anteo* firmato da Giovanni Antonio da Brescia di cui si parlerà nel prossimo capitolo dedicato alle incisioni<sup>24</sup>.

Le altre *giuditte* con il nome di Mantegna sono oggi parte della collezione privata del Duca del Devonshire. In quella con la data più antica, che è il 1472, il debole disegno non lascia dubbi sulla produzione di scuola e pochi sul fatto che sia un disegno tratto da un altro disegno (o magari un dipinto); il *nome* di Mantegna (e quindi non la *firma*) si presenta con la medesima formula della *Giuditta* degli Uffizi<sup>25</sup>. Stavolta la scritta risulta coinvolta nella scena alla maniera delle pitture e prende posto sul timpano di una tenda dell'accampamento assiro.

Nell'ultima di queste *Giuditta*, la sottoscrizione si trova in un luogo decisamente significativo dell'opera: la spada con cui l'eroina biblica ha appena staccato la testa ad Oloferne<sup>26</sup>. La formula di firma è analoga a quella degli altri disegni e anche in questo caso compare una data: «ANDREAS MANTINIA MCCCCLXXXII». Le lettere sono tracciate in color oro a richiamo delle bordature della veste dell'ancella Abra; la “I” è sovrastata dalla “T”, dando luogo ad un motivo che ad esempio si trova anche nella finta firma simulata di Vitruvio nell'affresco agli Eremitani<sup>27</sup>. Il modo in cui questa firma è scorciata è anche un bell'esercizio di stile; esso alla lontana evoca il modo in cui Filippo Lippi, un ventennio prima, aveva firmato l'*Adorazione del Bambino*, già a Palazzo Medici a Firenze<sup>28</sup>.

### 1.5. *Le firme dei due ritratti di Chantilly.*

Due disegni conservati Museo Condé di Chantilly sono senza dubbio i disegni firmati più importanti e notevoli appartenenti alla scuola artistica veneziana del periodo in esame. Essi viaggiano in coppia e mostrano ognuno un uomo di profilo: in quello più anziano è stato riconosciuto il ritratto di Giovanni Bellini, mentre in quello più giovane, quello di Vittore Belliniano<sup>29</sup>. Delle scritte in caratteri minuscoli compaiono in tutti e due i disegni, ai lati della testa dei personaggi e sulla faccia frontale delle balaustre sottostanti. La presenza di questa balaustra merita attenzione perché essa risulta praticamente sempre assente in altri ritratti disegnati: la sua aggiunta in quest'occasione sembra quindi volerla suggerire quale elemento funzionale all'inserimento della firma, e ciò, non solo nei disegni in questione, ma per estensione anche nei

24 Cfr. *infra*, § VI 2.2.

25 Ovvero «ANDR/ EAS/MANT/INIA/ MCCCCLXXXII·VI».

26 Firme incluse in questo oggetto sono rare: un caso è quello dato dall'incisione eseguita su ispirazione dell'affresco di Michelangelo nella sistina da Georg Pencz intono alla metà del XVI secolo (firma: «PG» in monogramma).

27 Cfr. *supra*, § II. 2.3.

28 La firma si trova sul manico di un'ascia ed è «FRATER·PHILIPPVS·P».

29 Per delle schede su questi disegni cfr. il catalogo del *Musée Condé Chantilly, Dessins italien*, 1998, pp. 60-66.

dipinti dove questo elemento compare<sup>30</sup>.

Ai lati della testa del ritratto di *Giovanni Bellini* si leggono (o meglio, si intuiscono) le seguenti parole: a sinistra «victor discipulus/ [...]segno[?...]» e a destra, in mezzo ad una scritta più lunga (dove si nota una “M” capitale) «jo·bellinu [...]». Il frammento della parola *segno* potrebbe essere la dichiarazione del mezzo del *disegno*, anche se un verbo in volgare mal si accorda con il resto della scritta in latino. Sul parapetto le scritte sono più chiare (almeno dal punto di vista grafico) e dicono: «jo·bellinum·victor·discipulus/ victor discipulus io·b·p·1505». Il Vittore nominato in firma in un primo tempo si era creduto essere Carpaccio o Camelio, ma è oggi unanimemente riconosciuto in Belliniano<sup>31</sup>.



Vittore Belliniano, *Ritratto di Giovanni Bellini*.



Giovanni Bellini, *Ritratto di V. Belliniano*.

L'altro disegno di Chantilly è coevo ed analogo nella figura, nella fattura e nella disposizione delle scritte. In alto, ai lati della testa si trovano le scritte «Jo· bellinu[...]» e «victor discipulu[...]», le quali invertono quindi l'ordine di quelle presenti nell'altro disegno, in un ideale chiasmo. Sul parapetto si legge la scritta «victorem discipulū· Jo· bellinus· p 1505». Anche in questo caso sono stati fatti i nomi di Carpaccio e di Camelio, per poi passare all'unanime accordo che il Vittore nominato è Belliniano<sup>32</sup>. Nonostante da qualche tempo sia stato ipotizzato che il disegno possa essere un

30 Di ciò si era discusso *supra* § III. 1.1. e § IV 1.3.

31 Cfr. *Musée Condé...*, cit., 1998, p. 64.

32 *Ivi*, pp. 60-61, 63.



autoritratto dello stesso Belliniano<sup>33</sup>, c'è da dire che qui le scritte si mostrano in una grafia un po' diversa da quella dell'altro disegno: le lettere infatti hanno una *corsa* più sicura e sono di corpo sia più allungato, sia più inclinato (di fatto esse ricordano le firme in corsivo siglate da Bellini nei suoi dipinti cinquecenteschi<sup>34</sup>).

É infine difficile stabilire se questi disegni siano rappresentino la bozza di una coppia di dipinti mai realizzati (o perduti); l'inclusione della balaustra e il suo sfruttamento per il posizionamento della firma comunque sono caratteristici della pittura e la loro inclusione in quest'occasione potrebbe quasi indurre ad ipotizzare l'esistenza di un inedito *paragone*, non più giocato tra la pittura e la scultura, ma tra la pittura e il disegno.

---

<sup>33</sup> *Ib.* Lo propone ad esempio F. Heinemann (*Bellini...*, *cit.*, 1960, Vol. I, p. 200).

<sup>34</sup> Ciò è notato anche in *Musée Condé...*, *cit.*, 1998, p. 63.



## VI. 2. Le firme speculari.

### 2.1. I pittori incisori e le loro firme.

Nelle opere a stampa di scuola veneziana<sup>1</sup> si ritrovano praticamente tutti gli iconografici espedienti e i motivi di firma già sottolineati per la pittura; di tanto in tanto però capita anche d'incontrare delle modalità originali che, per la loro ripetizione in più autori, si può dire appartengano in maniera specifica a questo ambito della produzione artistica. Una di queste, lo si vedrà, è quella di inserire la firma nella parte alta della matrice, in uno spazio ben sgombro (di norma il cielo di un paesaggio) da altri segni o inseriti iconografici.

Il primo vero e sistematico interesse da parte della critica d'arte per le firme in incisione arriva nel 1866 ad opera dello studioso austriaco Adam Von Bartsh, il quale è autore di una raccolta critica che è ancora oggi la base per l'analisi di questo tipo di opere d'epoca moderna: *Le Peintre-graveur*. I vari volumi di questo studio sono grosso modo divisi per scuole nazionali e spesso riportano in appendice le riproduzioni in dettaglio (opera dello stesso Bartsh) di alcune firme trattate nel singolo volume: quelle di alcuni autori sono trascritte nella loro totalità al fine di campionarne le varianti; in altri casi invece Bartsh ne ha selezionate una o due, privilegiando di norma la lezione originale<sup>2</sup>.

*Disegni di Adam Von Bartsh in appendice ai suoi volumi  
(firme di A. Zoan, Nicoletto da Modena, M. Raimondi, A. Veneziano).*



Le incisioni eseguite su metallo (*calcografia*) oppure su legno (*xilografia*), cominciano ad essere firmate con una certa costanza tra la fine del Quattrocento e primi anni del secolo successivo<sup>3</sup>. I primi a immettere nell'opera il proprio nome sono una serie di artisti legati ad Andrea Mantegna, i quali in alcuni casi hanno riprodotto con questo mezzo i disegni, le incisioni, oppure i dipinti (a

1 Buona parte delle opere a stampa che verranno citate in questo capitolo esistono in varie copie, sparse nei musei di tutto il mondo. Per le loro collocazioni si rimanda ai cataloghi compilativi quali Marck Zucker, *The Illustrated Bartsh*, 1980; Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving*, 1948; Gisèle Lambert, *Les premiers graveurs italiens, Quattrocento, début du Cinquecento*, 1999.

2 Cfr. in particolare il vol. XIII, dedicato a *The Early Italian Masters*.

3 Non che la produzione di stampe anonime sia di molto precedente, ad ogni modo. Solitamente viene identificata nella *Battaglia di ignudi* di Pollaiuolo (anni '60 del XV secolo) la prima incisione ad essere firmata (la firma su di una tavola ansata che pende dal tronco di un albero secco è la seguente: «·OPVS·/·ANTONII·POLLA·/·IOLI·FLORENT·/·TINI·»)

volte perduti) del loro mentore. In queste stampe il nome di Mantegna quale inventore del disegno non viene mai direttamente citato, mentre a partire dal Cinquecento, la segnalazione dell'autore del disegno (o del dipinto), accanto a (e distinta da) quello che poi lo tradusse in incisione, divenne invece la norma.

Le firme delle incisioni raramente presentano il nome dell'artista per intero e ugualmente poco comune risulta che esso si manifesti in formule di firma estese. La maggior parte degli incisori si limitò infatti a firmare per mezzo delle sole iniziali, le quali a volte furono combinate in dei monogrammi più o meno articolati. Essendo questa modalità di firma piuttosto criptica, mentre in certi casi l'identità dell'autore viene comunque rivelata per via stilistica (o per esclusione tra una rosa di possibili indizianti), quella di altri rimane tuttora sconosciuta; questi ultimi monogrammisti vengono quindi definiti nei vari cataloghi solo per mezzo delle lettere (ed eventualmente dell'appendice iconografica) con le quali furono soliti siglare i loro lavori<sup>4</sup>.

## 2.2. Tre incisori mantegneschi.

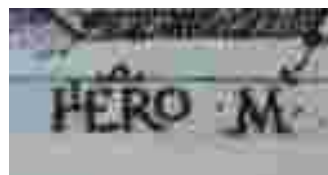
Di alcuni collaboratori di Andrea Mantegna, Girolamo Mocetto, Andrea Zoan e Giovanni Antonio da Brescia, esistono molti lavori firmati. Com'è stato anticipato, la maggior parte di queste opere non sono originali invenzioni, ma incisioni tratte dai lavori del loro Maestro e in alcuni casi, anche da Albrecht Dürer o da altri artisti del Cinquecento.

### 2.2.1. Girolamo Mocetto.

Il solo Mocetto tra i collaboratori e copiatori di Mantegna, sembra aver optato per delle occasionali firme con il nome intero; di lui però ci sono anche altre firme che si limitano al solo «HIERO M».



Scena rituale pagana in Piazza San Marco.



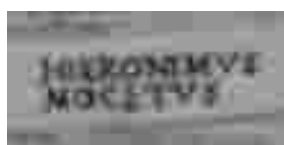
Scena..., part.

<sup>4</sup> Si ricorderà come già Giannantonio Moschini nella sua *Guida* stilasse un elenco dei monogrammi dipinti o scolpiti di difficile o del tutto oscura interpretazione (cfr. *supra*, § I. 4.1.). Tra i monogrammisti in incisione ancora d'incerta identità sono particolari quello che si firmò «I.B.» seguito dal disegno di un uccello e quello che si firmò «NA DAT» seguito dal disegno di una trappola per topi.

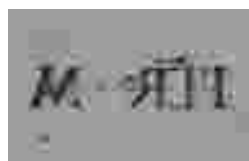
Il posizionamento di queste sue sottoscrizioni non è mai centrale, ma piuttosto spostato in uno dei lati della scena, di norma il destro nella matrice e di conseguenza il sinistro nella stampa<sup>5</sup>.



*Resurrezione.*



*Resurrezione, part.*



*Sacra..., part.*



*Sacra conversazione.*

In questa produzione, Mocetto predilige escludere la propria firma dal coinvolgimento nello spazio artificiale del soggetto; solo rare volte infatti (come ad esempio nella *Resurrezione*) essa si trova anche plausibilmente allegata ad uno degli oggetti della scena.

### 2.2.2. *Andrea Zoan.*

Il legame di Andrea Zoan con Andrea Mantegna è, più che famoso, famigerato per via del fatto che nel 1475 il Maestro lo accusò di aver abusivamente tratto (insieme a Simone Ardizzoni) delle incisioni dai suoi disegni.



*Albrecht Dürer,  
Madonna col  
Bambino.*



*Madonna..., part.*



*Madonna..., part.*



*Andrea Zoan,  
Madonna  
col Bambino.*

Nei primi anni del Cinquecento egli poi copierà anche alcune opere di Dürer, sostituendo il monogramma dell'artista tedesco con il proprio, ma mantenendo, per questa nuova sottoscrizione, il

<sup>5</sup> La stampa con la *Madonna in trono tra i santi* presenta la firma «HIERO M» all'inverso, spostata nel lato destro del foglio, ma la firma speculare dimostra che si è di fronte ad una stampa in controparte.

luogo della firma originaria.

Zoan firmò sempre con le proprie iniziali, “Z” e “A”: forse la sua opera firmata più antica è una *Giuditta* mantegnesca dove la sigla è inscritta nel pomello del letto di Oloferne in questo modo: «Z·A». La “Z” regolare che ancora qui si vede, sarà subito abbandonata a favore di una nuova “Z” molto simile ad un numero “3”<sup>6</sup>: questa variante già si nota in uno dei suoi tre fregi *all'antica*, dove la nuova firma è inscritta in una tavoletta che è parte del motivo decorativo.



*Giuditta.*



*Giuditta, part.*



*Fregio all'antica, part.*

La firma con la “Z” a forma di “3” è mantenuta anche nelle copie da Dürer e in un *San Sebastiano* che forse potrebbe essere un'opera originale. Un'ulteriore variante di queste lettere si trova in una copia incisa dell'affresco con le sibille dipinto da Raffaello a Santa Maria del Popolo a Roma, e vede la “Z” caratterizzata da delle grazie accentuate, mentre la “A” viene mutata in un esplicito (e forse simbolico) numero “4”.



*San Sebastiano.*



*San Sebastiano, part.*



*A. Zoan ?, Sibille.*



*Sibille, part.*

<sup>6</sup> La “Z” a forma di 3 è caratteristica della scrittura *semionciale*: si potrebbe pertanto dire che Zoan pare ad un certo punto preferire tale forma di scrittura al carattere epigrafico di tipo classico.

Certo, tutte queste lezioni così diverse sono inusuali e per questo hanno insinuato il sospetto (e in alcuni la certezza) che in realtà non identifichino sempre lo stesso artista<sup>7</sup>. Più recentemente è poi emersa l'idea che le stampe firmate con “Z” ed “A”, non rimanderebbero ad alcuno Andrea Zoan, ma a Giovanni Antonio da Brescia, dove le lettere sarebbero da interpretarsi come le iniziali di una flessione veneziana del suo nome, ovvero come *Zuan Antonio*<sup>8</sup>.

### 2.2.3. Giovanni Antonio da Brescia.

Nelle stampe in cui Giovanni Antonio da Brescia si firmò in maniera più esplicita egli usò di norma questo tipo di formula: «IO·AN·BX»; questa firma, quando è priva di un vettore iconografico, è incisa in caratteri piccoli, di norma in basso, al centro dello spazio. Una variante a ciò, si trova nella copia del *Laocoonte* dove questa formula si legge sulla piana del gradino della scultura; sempre qui, in alto, spunta una tavoletta ansata, anch'essa in rovina come la scultura, dove è inscritto il nome del sacerdote morente. Un'analogia tavoletta spezzata (quasi una rovina *antica*) sarà riutilizzata da Giovanni Antonio per la propria firma nell'incisione del *Cristo alla colonna* dove la formula è «IO·ANTON.../ BREXAN...».



*Laocoonte.*



*Laocoonte, part.*



*Cristo..., part.*



*Cristo alla colonna.*

7 In effetti, nei primi anni del Cinquecento erano attivi a Venezia ben quattro xilografi di nome Andrea Zoan (per la questione cfr. Victor Masséna D'Essaling, Charles Ephrussi, *Zuan Andrea et ses omonymes*, in «Gazette des Beux Arts», 1891, V, pp. 401-415).

8 Suzanne Boorsch, *Mantegna and his printmakers*, in Jane Martineau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, 1992, pp. 56-66. Nel sito della *British Library*, dove oggi molte delle stampe di incisori italiani sono conservate, tutte le opere firmate con queste due lettere sono raggruppate sotto la voce di Giovanni Antonio da Brescia.

Una tavoletta, ma stavolta intera, appesa ad un ramo secco, fa da supporto alla firma anche nell'*Ercole e Anteo* di scuola mantegnesca e compare, con le stesse caratteristiche anse a punta anche in una *Madonna col Bambino*, solitamente ritenuta opera di Bartolomeo Montagna<sup>9</sup>.



*Ercole e Anteo.*



*Ercole..., part.*



*B. Montagna ?, Madonna col Bambino.*



*Madonna..., part.*

Che Giovanni Antonio fosse uno sperimentatore di varianti nelle firme si capisce poi anche nella *Presentazione al Tempio* che egli esplicitamente dichiarò tratta da Raffaello<sup>10</sup>, dove stavolta la firma («Φ·A·BX») è posta in una rara (per l'incisione) firma su *cartellino*, o meglio, su *strisciolina*.



*Presentazione al Tempio .*



*Presentazione..., part.*



*Albrecht Dürer La famiglia del Fauno.*



*La famiglia del Fauno.*

Come fece Andrea Zoan anche Giovanni Antonio copierà delle stampe da Dürer e anche lui

<sup>9</sup> L'immagine pare tratta da un tematicamente analogo dipinto di Bartolomeo Montagna; la firma di Giovanni Antonio appare solo nella stampa del quarto stato della lastra (cfr. [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org), con bibliografia). Il presunto falsificatore doveva quanto meno conoscere la modalità di firma dell'*Ercole* e dimostra di aver ritenuto necessario di iscrivere il nome di Giovanni Antonio, non semplicemente, ma servendosi di un vettore coniato apparentemente dall'incisore bresciano.

<sup>10</sup> La dichiarazione è nella stampa stessa, dove, sopra la firma si legge «R·VR·», ovvero Raffaello d'Urbino.



manterrà il luogo di firma scelto in origine. Si veda ad esempio *La famiglia del fauno*, dove anche l'accoppiata del monogramma di Dürer alla data in cui fu incisa l'opera (il 1505) verrà mantenuto da Giovanni Antonio (che altrove non datò mai le proprie opere<sup>11</sup>) nella firma «1507/ ·IO·AN/ ·BX·».

### 2.3. «Il nome in più modi espresso, o con marche sommamente variate» di Nicoletto da Modena.

Tra gli incisori legati in qualche modo all'opera di Mantegna merita di essere distinto Nicoletto Rosex da Modena. Questo autore infatti sembra essersi particolarmente appassionato al modo di porre la propria firma all'interno delle opere, tanto che praticamente mai esse si presentano secondo delle iterate modalità. Si disse che nella sua produzione «contasi 68 pezzi incisi [...] la maggior parte de' quali trovasi contrassegnata o col di lui nome in più modi espresso, o con marche sommamente variate, tra le quali osservasi talvolta un vaso con un ramo di rose allusive al di lui cognome»<sup>12</sup>. Il suo diretto legame con Venezia è ad esempio reso esplicito da una serie di incisioni con protagonista San Sebastiano e in particolare una dove nello sfondo, dietro il santo trafitto dalle “solite” cinque frecce<sup>13</sup>, si nota uno scorcio della città lagunare che continua tranquilla la propria vita.



*Figura mitologica marina.*



*Figura..., part.*



*Cervi tra le rovine.*



*Cervi..., part.*

Le firme di quest'artista presentano il suo nome in forma sciolta *Nicoletto* o *Nicoletto da Modena* (o *da Mutina*), oppure mediante le iniziali “N” e “M” (in poche occasioni compare anche la “R” di

<sup>11</sup> Fa eccezione il *Cristo alla colonna* prima citato, dove la data, il 1509, si trova in realtà separata dalla firma, ovvero inscritta sulla pietra su cui appoggia il piede uno dei flagellatori.

<sup>12</sup> Malaspina Sannazaro, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, vol. II, 1824, p. 37. Certo, riconoscere dei rami di rose nelle minute appendici fitomorfe di queste firme ritengo un po' arduo, nonostante la loro identificazione risulti intonata all'occasione. Esse inoltre sono spesso diverse e tra quelle della cui natura non v'è dubbio ci sono solo delle palme intrecciate in un'incisione con una scena di battaglia romana all'antica (cfr. *infra*, n. 15).

<sup>13</sup> Le cinque frecce sono infatti un eco delle ferite di Cristo che si nota in alcuni San Sebastiano veneziani, come ad esempio quello che Antonello da Messina fece per la Chiesa di San Giuliano.

*Rosex*). A differenza degli altri suoi colleghi incisori a volte egli ha poi composto delle formule di firma ridotte, aggiungendo il sostantivo *opus* con a seguito il nome in forma genitiva, oppure il verbo *fecit*.

Combinazioni particolari di lettere si trovano in due incisioni con *San Sebastiano* e con *San Giovanni Battista*, le quali formano un dittico per l'analogo taglio compositivo-spaziale: la firma è in entrambi i casi «N-I»: essa potrebbe indicare la prima sillaba del nome dell'artista, quanto il nome e un verbo, o un aggettivo, in questo scioglimento: *Nicoletto incidit/ incidor* (o anche *invenit/ inventor*).



*San Sebastiano.*



*San Sebastiano, part.*



*San G. Battista.*



*San G. Battista, part.*

Le firme di Nicoletto si trovano sempre inserite nello spazio artificiale del soggetto, legate alle architetture (dove compaiono nelle trabeazioni, nelle colonne o nei loro plinti -spesso in rovina-), inscritte in degli oggetti<sup>14</sup>, oppure risultano presenti per mezzo di tavolette ansate di varia misura, forma e raffinatezza esecutiva, le quali di norma vengono appese ai rami secchi di un albero.

*Esempi di firme su tavolette ansate tratte dalle incisioni di Nicoletto da Modena.*



Occasionalmente Nicoletto combinò l'intero suo nome in un confuso monogramma: succede ad esempio in un'incisione con *San Rocco* a riposo tra le rovine di un'architettura antica. Originale è poi la firma di un *Gruppo di putti con alle spalle un albero secco* dove, lungo una lunga *striscia* si

<sup>14</sup> Nell'*Allegoria della Pace* le lettere "N" e "M" si trovano in una delle farette messe al rogo dall'Allegoria.

arrotola tra i rami, si legge «OP NICOLETI DEMVTINA DERVBEIS·»; a conclusione vi è il disegno di un'anfora monoansa rotta, quasi fosse una sorta di emblema (ma uno simile tuttavia non si trova in nessun'altra stampa del nostro<sup>15</sup>). In quest'incisione la firma è talmente protagonista che la stampa potrebbe ben prestarsi quale frontespizio di una serie da vendersi in un'unica soluzione.



*San Rocco tra le rovine antiche.*



*San Rocco..., part.*



*Tre putti..., part.*



*Tre putti davanti ad un albero secco.*

Senza dubbio, la firma più originale di Nicoletto s'incontra nella riproduzione dell'incisione di Dürer solitamente detta delle *Quattro streghe*, datata 1491. Nel 1500 da Nicoletto elabora l'opera in un *Giudizio di Paride* grazie alla scritta *Detur pulchior[i]*, la quale trasforma la sfera sopra le teste delle donne in un dichiarato *pomo della discordia*. La firma in questa nuova versione si divide in due parti: la prima, «OPVS NICOLETI» si trova inscritta lungo la faccia frontale della piattaforma sulla quale stanno due delle donne. La seconda si trova invece su di un elemento immesso (che in Dürer non c'era) a forma di lungo parallelepipedo; qui si legge «MODENENSIS·ROSEX». La particolarità della firma è data da un'aggiunta a questa parte della formula: appoggiato al vettore di firma vi è infatti un *bulino*<sup>16</sup>. Il ricordo va subito alle firme di scuola veneziana di cui si è discusso

15 Joahn David Passavant segnala un'altra firma dove un'anfora compare in appendice alla firma; l'anfora riprodotta nel testo appare però intera: non sono riuscito a risalire, e quindi a vedere, questa incisione. Metto in conto che Passavant potrebbe aver aggiunto a questa firma l'anfora, quando invece essa compare nell'incisione con i *Tre putti* dove invece lui non la segnala (*Le Peintre-graveur*, vol. V, 1864, p. 101). C'è da dire che altre anfore di altra forma a volte accompagnano le firme di Nicoletto (si veda ad esempio quella del *San Rocco* firmato «N·I»). Nell'opera di Nicoletto si incontrano anche altri emblemi unici: in un'incisione rappresentante la *Statua equestre di Marco Aurelio in un interno* la firma «NICO/ LETI» è accompagnata da due rami di alloro uniti da un nastro; in una scena di *Battaglia romana antica*, solitamente ricondotta a Nicoletto, la firma in una tavola ansata si riduce a due foglie di palma intrecciate tra di loro.

16 In conseguenza di tale immissione forse il parallelepipedo potrebbe a sua volta essere un oggetto con una specifica funzione: ovvero il rialzo di cui si serve l'incisore per appoggiare la lastra al momento dell'intaglio. Un bulino abbandonato come questo si ritrova in un ritratto (di un incisore?) eseguito da Antonio Badile nel 1552 e oggi in collezione privata. Tradizionalmente questo ritratto viene detto un autoritratto: se fosse, bisogna supporre un'attività di incisore di Badile? Forse è per questo che egli elesse a propria firma una variante del monogramma di Dürer? (per una scheda su questo dipinto cfr. quella scritta da Sergio Marinelli in S. Marinelli -a cura di-, *Veronese...*, cit, 1998, cat. 37, p. 289).

in un capitolo precedente, dove là, ad essere abbandonata nel dipinto era la *bacchetta poggiamano*<sup>17</sup>.



Albrecht Dürer; *Quattro streghe*.



*Contendenti al giudizio di Paride*.



*Contendenti..., part. 1*



*Contendenti..., part. 2*

La firma del *Giudizio* è per via di quest'aggiunta decisamente orgogliosa: essa vuole rendere merito, non solo al nome dell'artista, ma anche al “pennello d'acciaio” per mezzo del quale egli può definirsi un *peintre-graveur*. Viene da chiedersi perché Nicoletto abbia introdotto questo particolare così intimo in un'opera tratta, piuttosto che in una originale: forse la risposta è che, in senso metaforico, la sfida lanciata dal *pomo* di questo *Giudizio* non si limita alla sola bellezza delle dee, ma anche all'opera incisa stessa; Nicoletto chiede allo spettatore/Paride di assegnare il suo premio, non solo alla più bella tra le donne in figura, ma forse anche alla più riuscita delle versioni del soggetto.

#### 2.4. *Influenze ricevute e date dalla firma di Albrecht Dürer nel passaggio suo (o delle sue opere) per Venezia.*

Andrea Zoan, Giovanni Antonio da Brescia e Nicoletto da Modena non sono i soli autori ad aver copiato le stampe di Dürer aggiornandone la firma. Altri incisori di cui si parlerà nei prossimi capitoli, veneziani d'origine o di passaggio (ma anche non legati a questa scuola d'arte, di cui ovviamente qui non si parlerà), faranno altrettanto.

La firma in monogramma di Dürer ebbe anche da sola un successo enorme e furono molti gli artisti

---

17 Cfr. *supra*, § III.4.

(e fra questi, soprattutto gli incisori<sup>18</sup>) che già nel Cinquecento l'adattarono al proprio nome, se questo (o almeno il cognome) cominciava con la lettera "A"<sup>19</sup>. Nella scuola pittorica veneta è stato ad esempio già citato il nome di Antonio Badile<sup>20</sup>.

Non solo il *verbo* della firma di Dürer fu ben accolto e fatto proprio da altri, ma furono iterati anche i vari *supporti* con cui esso veniva inserito nello spazio artificiale dell'opera; in particolare ebbero successo quelle tavolette quadrangolari che con il loro unico manico tanto assomigliano, più che a delle antiche tavolette cerate, a dei moderni taglieri da cucina.

Il coinvolgimento della firma di Dürer nello spazio del soggetto fu un'evoluzione da lui maturata nel corso degli ultimi anni del Quattrocento; Erwin Panofsky la definisce una «piccola ma sintomatica innovazione» e così la riassume:

Prima del 1500 Dürer stampava direttamente sulla carta il suo monogramma, il più possibile vicino al centro del margine inferiore. Nel *Sant'Eustachio*, invece, le iniziali sono fatte in modo da sembrare un'iscrizione su una lapide o su un pezzo di carta, e nella *Nemesi* compaiono su una tavoletta chiamata dagli italiani "cartellino"<sup>21</sup> [...] La maggior parte delle stampe prodotte dopo il 1500 presentano varianti di questi due accorgimenti: numeri ed iniziali, abbreviati secondo le circostanze, sembrano incisi in rocce, alberi, pareti o pavimenti; il "cartellino" può essere sostituito da un piccolo nastro; e può sembrare appeso ad un albero come un *ex voto*, o ad un edificio come l'insegna di una locanda. Tale artificio ha uno scopo evidente. Imprimendo il suo monogramma su uno degli oggetti compresi nello spazio raffigurato invece che sulla carta, Dürer invitava lo spettatore a interpretare questa carta non come foglio materiale su cui si possano stampare caratteri come sulle pagine di un libro, ma come un piano di proiezione immaginario attraverso il quale si veda lo spazio pittorico e i suoi contenuti.<sup>22</sup>

Bisogna probabilmente tener conto che la «sintomatica innovazione» avviene all'indomani del primo viaggio compiuto da Dürer a Padova e a Venezia, ovvero nelle città dove già da tempo, i dipinti di scuola squarcionesca prima e belliniana poi, venivano sottoscritti inserendo la firma del pittore all'interno dello spazio compositivo mediante il vettore del cartellino<sup>23</sup>.

Negli anni successivi Dürer farà poi compiere alle proprie firme un'ulteriore evoluzione: alcuni cartellini con il suo monogramma, pur avendo l'identità iconografica acquisita nel corso della precedente innovazione, di nuovo non vengono coinvolti nello spazio artificiale del soggetto, ma

18 Cfr. anche *infra* 2.6. e 2.9

19 Per rendersene conto basti sfogliare le pagine della raccolta di Ris-Paquot, *Dictionnaire encyclopédique des marques & monogrammes...*, cit., 1893).

20 Cfr. *supra*, § I. 4.2.

21 In realtà in questo caso si tratta di una tavoletta. Per questa confusione cfr. *supra*, § III. 1.3.

22 E. Panofsky, *The Life...cit.* [1943], 1979, pp. 109, 110.

23 Cfr. *supra*, § III. 1.3.1.

incisi per farli risultare come se fossero attaccati alla superficie della stampa. Tra le opere che presentano questa modalità di firma, senza dubbio la più notevole (dal punto di vista della qualità del disegno e di questo carattere della firma) è *'Apollo e Diana*. Mediante questo modo di firmare, viene messo in moto un ragionamento frenetico, nel quale l'osservatore non sa più se ad essere reale sia il foglio di carta, il cartellino o la scena rappresentata: ognuno di questi elementi lotta, ciascuno con i propri mezzi, contro gli altri due per un'ambiziosa supremazia: essere considerato *vivo*. Come si è visto<sup>24</sup>, anche questo modo di firmare fu apparentemente coniato in seno alla scuola pittorica veneziana e in particolare pare legato a Gentile Bellini e ad alcuni pittori militanti nella (o legati alla) scuola del fratello Giovanni. Che Dürer fosse ammiratore e studioso delle opere dei celebri fratelli è cosa nota<sup>25</sup>; esiste ad esempio un disegno (conservato al British Museum di Londra) dove egli riprende alcuni dei personaggi che assistono alla *Processione in Piazza San Marco* di Gentile Bellini, ed è proprio questo uno dei quadri dove il cartellino con la firma è stato dipinto dal pittore non *nel* quadro, ma *sul* quadro<sup>26</sup>.



*Apollo e Diana.*



*Sant'Antonio.*



*Sant'Antonio, part.*

Infine, merita almeno una citazione la firma del bulino con *Sant'Antonio* che egli realizza nel 1519: qui il cartello con la firma si trova ai margini della stampa, sostenuto da un supporto visto di scorcio

24 Cfr. *supra*, § IV. 1.5.

25 Cfr. ad esempio quanto detto *supra* in § III. 3.7.

26 Cfr. *supra*, § IV. 1.5.

che ricorda il modo di firmarsi con il sostegno della bacchetta poggiamano che si è visto svilupparsi in ambito carpaccesco, e in particolare evoca proprio una firma di Carpaccio, quella della *Sacra famiglia e donatori* del 1510, oggi al Museo Nacional de Arte di Lisbona<sup>27</sup>, dove il cartellino è infatti sostenuto da un supporto molto simile<sup>28</sup>.

## 2.5. Le tavolette mute di Marcantonio Raimondi.

Nella vita di Marcantonio Raimondi Vasari accenna alla formazione dell'artista bolognese presso Francesco Francia e che

venutogli poi desiderio, come a molti avviene, d'andare pel mondo a vedere diverse cose et i modi di fare degl'altri artefici, con buona grazia del Francia se n'andò a Vinezia, dove ebbe buon ricapito fra gl'artefici dei quella città.<sup>29</sup>

Qui Marcantonio vede in vendita, a Piazza San Marco, alcune stampe di Dürer, e ne resta colpito. Gli viene quindi un'idea che sembra presupporre la messa in atto di un facile profitto:

cominciò a contrafare di quegli intagli d'Alberto, studiando il modo de' tratti et tutto delle stampe che avea comperate [...] e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: AD, riuscì tanto simile si maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fossero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate<sup>30</sup>

Dürer non la prenderà bene e, sempre a detta di Vasari, da Norimberga arriva in tutta fretta a Venezia per denunciare il fatto alla Serenissima<sup>31</sup>, riuscendo in realtà solo ad ottenere che, nelle copie che Marcantonio poteva comunque continuare a produrre, «non facesse più il nome e né il segno sopradetto di Alberto nelle sue opere»<sup>32</sup>. In alcune delle successive incisioni tratte da Dürer, Marcantonio prese alla lettera l'ingiunzione e privò la tavoletta del monogramma che in origine conteneva; la cosa strana (o nobile) è che preferì lasciarla vuota piuttosto che sostituirvi la propria firma<sup>33</sup>.

27 Firma: «VICTOR CARPHATIVS-/MDV».

28 Si tratta di un bastoncino, posto in scena, dalla forma allungata e dal quale esce appunto una piccola appendice a cui è aggrappata la firma.

29 *Vita di Marcantonio...*, cit., [1568], ed. 1880, vol. V, pp. 404, 405.

30 *Ivi*, pp. 405, 406.

31 Da questo racconto emerge che sarebbe questo il motivo del secondo viaggio di Dürer in Italia e in particolare a Venezia.

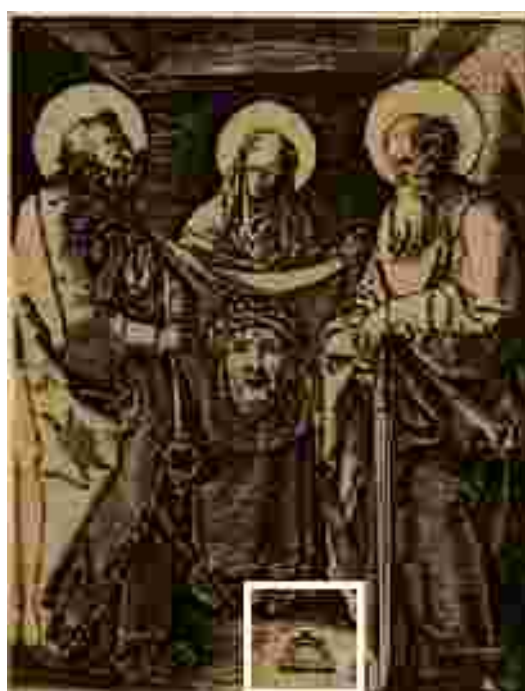
32 *Ivi*, p. 406.

33 Le modalità di firma di Marcantonio Raimondi sono state analizzate da Stefano Rinaldi in *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?* (in «Opera· Nomina· Historiae, giornale di cultura artistica», 2009, n. 1, pp. 263-306).

La tavoletta muta assunse poi un'identità indipendente perché viene da Raimondi immessa nello spazio artificiale anche in sostituzione delle firme che non la prevedevano, ovvero dove Dürer aveva immesso direttamente il proprio monogramma su di una superficie già parte della scena. Si veda ad esempio di questa pratica la stampa con in *Santi Pietro, Paolo e Veronica*, dove la firma è iscritta nel pavimento in Dürer, mentre nella versione di Raimondi essa è una tavoletta che dal punto di vista iconografico è anche interessante per la ripresa della convergenza delle aste della “A” in monogramma, in uno scorcio dei lati lunghi del nuovo vettore. Alcuni hanno ipotizzato piuttosto plausibilmente che, «per mezzo di questa “firma negata” Marcantonio si dichiara estraneo all'invenzione compositiva, caratterizzando implicitamente le sue stampe come copie»<sup>34</sup>. Nelle copie questa firma diventa quindi l'unico contributo iconografico d'*inventio* di Raimondi: dal punto di vista percettivo, essa crea in chi la noti un certo disagio, un senso d'inquietudine, quasi come se l'opera venisse presentata incompleta e forse per ciò rinnovando in immagine il celebre concetto del *faciebat*<sup>35</sup>.



Albrecht Dürer, *I santi Pietro, Paolo, Veronica*.



*I santi Pietro, Paolo, Veronica*.

Il contributo personale alla copia attraverso questo dettaglio diventa poi ancora più esplicito quando Raimondi non posiziona la propria firma muta nel luogo dello spazio per la firma deciso da Dürer, ma in tutt'altra zona, come ad esempio si nota in alcune delle incisioni tratte dalla *Piccola Passione su legno*. Qui la tavoletta muta sembra quasi cercare la vicinanza dei protagonisti o dei dettagli

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 292

<sup>35</sup> Cfr. *supra*, § II. 1.3.



significativi dell'opera: nella *Deposizione*, la corona di spine di Gesù, nell'*Incredulità di San Tommaso*, i piedi dell'Apostolo incredulo.

*Esempi di incisioni dove la firma cambia posizione nella copia di M. R. rispetto a quella di A. Dürer.*



La tavoletta muta diventò motivo di firma di Raimondi, tanto che egli la estese anche alle opere tratte dai dipinti di Raffaello, i quali mai furono firmati da quest'ultimo artista per via di un mezzo simile (e spesso non sono firmati e basta); si trova poi in altre incisioni che riproducono immagini sulle quali a questo punto rimane il dubbio se siano originali invenzioni o invenzioni tratte, come ad esempio in una figura di *Cleopatra morente*.



Raffaello, *Predicazione di San Paolo*.



*Predicazione di San Paolo*.



*Cleopatra morente (da Raffaello?).*

Particolari tra queste opere firmate sono le tavolette mute della serie di copie degli affreschi di Raffaello (e aiuti) alla *Villa Farnesina* a Roma. In queste incisioni Raimondi annulla l'intervento dei festoni dipinti da Giovanni da Udine, purificando (e in parte anche modificando<sup>36</sup>) la struttura architettonica che contiene le figure dipinte. La tavoletta muta stavolta non trova posto nello spazio artificiale pensato da Raffaello, ma viene appoggiata nella cornice del capitello della lesena sottostante: l'operazione rivela la natura di copia tratta da parte dell'incisione, ma soprattutto

<sup>36</sup> Si noti come il capitello della lesena sia molto più basso nella struttura originale. In alcuni casi sono state poi eliminate le aperture di porte e finestre.

sottolinea che il dipinto è inscindibile dalla sua struttura, e che è con la loro fusione che l'opera è stata formata.



*Raffaello e aiuti, Cupido e le grazie.*



*Cupido e le grazie.*



*Cupido..., part.*

Un'altra incisione che per tradizione si dice tratta da un dipinto di Raffaello è una *Pietà*; è conosciuta in due varianti: una senza firma e una con la solita tavoletta muta. Quella firmata ha, rispetto alla prima, anche altre differenze, forse denotanti una personalizzazione del disegno di base: il volto di Maria risulta più attempato; viene coperto un suo braccio (nudo, e forse troppo *osé* nell'altra versione); cambia soprattutto il paesaggio retrostante dove sono stati fatti sparire alcuni alberi rigogliosi che si trovavano prossimi alla scena in primo piano, mentre più vicino viene aggiunto un vistosissimo albero morto vicino al cippo già presente nella prima versione.



*Pietà, prima versione.*



*Pietà, seconda versione.*

La tavoletta muta venne acquisita come motivo di firma da uno dei seguaci di Raimondi, Martino Rota; la si ritrova resa mediante un ripetitivo e piatto disegno assonometrico in alcune riproduzioni

di opere di Tiziano: il *Cristo della moneta* e due delle versioni della *Maddalena*.



Martino Rota., *Cristo della moneta*.



*Cristo..., part.*



Martino Rota, *Maddalena*.

Altre incisioni sono da Raimondi firmate con il monogramma formato dalle lettere “M”, “A”, “F”, un tempo interpretato come *Marcantonio allievo di Francia*<sup>37</sup> per via del fatto che Vasari dice che, l'artista bolognese, «per essere stato molti anni col Francia, e dal lui molto amato, s'acquistò il cognome de' Franci»<sup>38</sup>; restando dubbia questa ipotesi, l'acronimo in realtà meglio si scioglie in *Marcus Antonius Fecit*.



Albrecht Dürer, *Storie della Vergine: Sacra conversazione*.



*Storie della Vergine: Sacra conversazione*.



*Storie..., part.*

In tanti altri casi la sigla con il monogramma di Raimondi viene immessa nell'artificio della scena: si veda ad esempio una *Venere accovacciata* (anche questa per tradizione associata ad un'invenzione

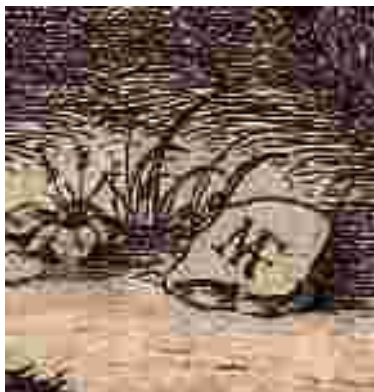
37 Cfr. Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata della Belle Arti*, parte prima, vol. XVI, 1823, ad esempio p. 723.

38 *Vita di Marcantonio...*, cit., [1568], 1880, vol. V, p. 404.

di Raffaello, forse in realtà direttamente ispirata all'analogia scultura classica), dove la firma viene inscritta in un sasso abbandonato sulla scena che probabilmente ha l'intento di evocare un frammento di scultura antica dalla quale l'immagine è effettivamente tratta<sup>39</sup>.



*Venere accovacciata e Amore.*



*Venere..., part.*



*Venere accovacciata, III. a. C.*

## 2.6. Su alcune firme di Agostino Veneziano.

Racconta Vasari che allievi di Marcantonio all'apice della fama furono «Marco da Ravenna, che segnò le sue stampe col segno di Raffaello: SR; et Agostino Viniziano, che segnò le sue opere in questa maniera: AV»<sup>40</sup> (del primo poi precisa che alcune stampe sono anche firmate «col segno M.R., cioè Marco Ravignano»<sup>41</sup>). Questo incontro ebbe luogo a Roma, ma prima di arrivarci Agostino, come dichiara il suo *nom de plume*, ebbe la sua prima formazione a Venezia dove orbitò intorno a Giulio Campagnola, dal quale infatti trasse alcune incisioni<sup>42</sup>.

La sigla “AV” si presenta nelle opere di Agostino secondo due varianti: in una lezione, le due lettere sono entrambe *all'antica*, mentre nell'altra la “A” è all'evidenza una citazione di quella gotica di Albrecht Dürer. Questa divergenza è sicuramente poco comune e infatti alcuni hanno anche creduto di poter identificarvi due autori distinti<sup>43</sup>. Nel ritratto del, da poco ritrovato, *Apollo del Belvedere*,

<sup>39</sup> La statua, giunta menomata di alcune parti è conservata a Roma nel Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo.

<sup>40</sup> *Vita di Marcantonio...*, cit., [1568], ed. 1880, vol. V, p. 415.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 416. Marco Dente da Ravenna ha firmato anche in altro modo: cfr. ad esempio la firma sul *Laocoonte* dove si trova scritto «MRCVS·RAVENAS».

<sup>42</sup> Ad esempio quella del *Pastore in un paesaggio* di gusto giorgionesco, firmata in alto a destra «AV».

<sup>43</sup> Sulla questione cfr. J. D. Passavant, *Le Peintre-graveur*, cit., vol.V, 1864,p. 50.

Agostino posiziona la propria sigla sulla base della statua riprodotta suggerendo la sua idea circa il *recto* della statua (che non è certo quello più consueto e noto dalle riproduzioni), e forse anche evocando il paragone tra le arti a due e a tre dimensioni allora tanto di moda. La nuova firma sopperisce la mancanza della firma nell'opera antica ed insieme sembra dichiarare che quella che si sta osservando non è la statua antica di Apollo, ma la riproduzione della statua antica di Apollo.



*Allegoria della Temperanza.*



*Allegoria..., part.*



*Apollo del Balvedere.*

La genesi di un'altra celebre opera firmata di Agostino, la cosiddetta *Allegoria macabra*, sembra essere stata descritta da Vasari:

essendo Marco [*da Ravenna*] e Agostino divisi, Agostino fu trattenuto da Baccio Bandinelli scultore fiorentino, che gli fece intagliare col suo disegno una notomia, che aveva fatta d'ignudi secchi e d'ossame di morti.<sup>44</sup>

Il disegno di base di questa stampa è oggi conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ed è ritenuto in maniera abbastanza unanime un'opera, non di Bandinelli, ma di Rosso Fiorentino<sup>45</sup>. A tutt'oggi rimane dubbio il soggetto di questa composizione, la quale riunisce una

<sup>44</sup> *Vita di Marcantonio...*, cit., [1568], in *Le Vite*, ed. 1878-'85, vol. V, p. 416.

<sup>45</sup> Sulla questione cfr. Evelina Borea, *Marcantonio e i suoi dopo la morte di Raffaello*, in Evelina Borea, (a cura di) *Lo specchio dell'Arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 2010, vol. I, p. 70.

serie di figure maschili in stadi più o meno avanzati di vecchiaia e in adorazione di uno scheletro inanimato che costituisce la fase finale ed estrema della loro esistenza. Presiede l'assemblea la Morte in persona, la quale, con un libro in mano (che potrebbe essere quello dov'è scritto la data di morte di ciascuno) sembra intenta a spiegare l'inoppugnabilità dei termini dell'esistenza umana. La firma di Agostino è iscritta su di una grossa pietra, ed è la formula di firma più prolissa che egli abbia mai siglato: «AVGVSTINVS·/·VENETVS DE/·MVSIS·/·FACIEBAT·/ 1513·/·A·V·»<sup>46</sup>.



*Trionfo della Morte.*



*Trionfo..., part.*

Decisamente rara risulta, come finora si è potuto constatare, la presenza del verbo *faciebat* nelle firme d'incisione (perlomeno di scuola veneziana)<sup>47</sup>. In questo caso la flessione all'imperfetto forse non è stata adottata per una mera ostentazione intellettuale, ma perché si pone in linea con il richiamo alla morte del soggetto; dice infatti Plinio che «è un gesto di squisita finezza quel firmare ogni opera come se fosse l'ultima [ovvero con l'uso del verbo all'imperfetto], e come se al compimento di ciascuna li avesse stappati la morte»<sup>48</sup>. La firma contiene anche un'altra originalità: la consueta sigla “AV”, nonostante come sistema identificativo dell'autore sia superflua, è ugualmente presente e viene posta, come nei dipinti di alcuni pittori attivi a Venezia<sup>49</sup>, in appendice

46 Il disegno degli Uffizi presenta un'iscrizione a sei righe sullo stesso luogo nel quale compare la firma nell'incisione di Agostino (anch'essa a sei righe): si tratta anche in questo caso, e chiaramente, di una firma; purtroppo quasi illeggibile (me lo conferma nell'aprile del 2013 anche Maurizio Boni, restauratore del Gabinetto): nella prima riga si nota però una “ST” e nella terzultima è ben intuibile la parola «FACIEBAT»; nell'ultima riga infine compare una “V”. Direi che gli indizi portano ad ipotizzare che si tratti della stessa firma dell'incisione. Secondo Roberto Paolo Ciardi si tratta di una scritta aggiunta da terzi e che è andata a sovrapporsi ad una scritta precedente e solo simulata, la quale sembra apparire nella visione agli infrarossi dell'opera (cfr. la scheda in Alessandro Cecchi, Antonio Natali, Carlo Sisi -a cura di-, *L'officina della maniera, Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, 1996, cat. 126/127, pp. 344-347).

47 Se ne servì ad esempio il parmense Enea Vico (cfr. il *Ratto di Elena*; da Rosso Fiorentino; firma: «ENEAS/ VICCO/ FACIEBA/ T/ 1542»), e Georg Penz (*Presa di Cartagine*; da Giulio romano; firma: «GEROG PENCZ/ PICTOR NVRNBERG/ FACIEBAT ANNO ·M·D·/ ·XXXIX·»); mentre Antonio da Salamanca e Tommaso Barlacchi introdussero la variante *execudebat* (per queste stampe cfr. E. Borea, *L'avvio ufficiale del mercato delle stampe a Roma*, in E. Borea (a cura di) *Lo specchio...*, cit., 2009, vol. I, pp. 85-91). Per delle varianti cfr. *infra* nn. 108-109.

48 N. H., *Epistola...*, cit., p. 19.

49 Cfr. *supra*, § II 4.5.

alla firma estesa.

Le ultime firme di Agostino sulle quali merita di porre attenzione, si trovano in due *Deposizioni* derivate da un'opera di Marcantonio Raimondi, il quale a sua volta trasse la propria incisione da un'invenzione di Raffaello.



Marcantonio Raimondi,  
*Compianto.*



*Compianto 1.*



*Compianto 2.*



*Compianto 2, part.*

L'incisione di Raimondi è firmata al solito con la tavoletta muta, abbandonata sul terreno come lo stesso Cristo. In una delle versioni tratte, Agostino fa sparire la tavoletta e firma con la propria sigla (nella variante con la “A” gotica) nello spazio libero del cielo; esiste però un'altra versione dove Agostino ha invece preferito inserire la propria sigla (con la “A” all'antica) nello spazio già previsto per la firma da Raimondi, rendendo quindi finalmente “parlante” la tavoletta.

### 2.7. La firma iconica di Jacopo de' Barbari.

Tra i più assidui artisti di scuola veneziana che firmano, attivi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, si trova Jacopo De Barbari. De Barbari tuttavia non firma le proprie incisioni per mezzo di una scritta, ma per mezzo di un pittogramma a forma di caduceo; lo stesso che spesso compare in appendice alla firma di tipo verbale nei suoi dipinti<sup>50</sup>. Questo caduceo nelle stampe si presenta più o meno lungo, più o meno grande, ma sempre attorcigliato da due serpenti. Nella parte alta ha una capocchia e nella parte bassa termina a punta, forse nell'intento di evocare lo strumento di lavoro dell'artista, ovvero quel bulino con il quale la maggior parte dei suoi lavori sono stati incisi sulla matrice.

Il caduceo viene piazzato da De Barbari per lo più in luoghi dove esso risulta immediatamente percepito, come ad esempio negli ampi spazi senza segni che fanno da fondo a certe sue figure. Ciò accade soprattutto nelle scene di formato quadrato o rettangolare, dove sono presenti più di un

<sup>50</sup> Cfr. *supra*, § II. 1.6., n. 158 e 4.2.

personaggio. Nelle stampe di formato più alto che largo (dove per lo più si trovano figure isolate) il caduceo si trova nella parte bassa della spazio, preferibilmente in basso a destra.

*Esempi di stampe dove il caduceo è piazzato su un ampio spazio senza segni.*



*Esempi di stampe dove il caduceo è piazzato in basso a destra.*



Queste diverse scelte rivelano un ragionamento di tipo compositivo dove, alla firma iconica del caduceo, viene riconosciuto un certo peso nel gioco di equilibri totale.

Alcune sue stampe presentano dei casi di firma su cui vale la pena di fare delle osservazioni più specifiche. In una *Madonna col Bambino in un paesaggio* la firma è data da un caduceo di taglia inusualmente minuta, tanto che potrebbe passare inosservato od essere confuso con una delle pianticelle del terreno brullo. Un'altra variante dell'emblema si trova in un'incisione avente per tema un angelo come custode del sonno di un vecchio: qui il caduceo presenta una punta leggermente inclinata verso sinistra, e dà l'idea di staccarsi dalla parete di fondo a tratteggio per via di un segno più leggero che simula un'ombra, la cui presenza è confermata dalla coerenza con le fonti di luce che illuminano anche gli attori della scena.

In pochi casi De Barbari ha inserito la propria firma iconica su di uno degli oggetti presenti in scena: succede



in un *San Girolamo nello studio*, dove il caduceo è inciso sulla fronte dello scrittorio, oppure in una *Scena rituale pagana*, dove invece la firma si trova nella faccia frontale dell'ara ai piedi di un'erma.



*Madonna col Bambino in un paesaggio.*



*Il custode del sonno.*



*Il custode..., part.*



*S. Girolamo nello studio.*



*Scena rituale pagana.*

Una firma più elaborata e ancora più esplicitamente coinvolta nello spazio artificiale dell'opera ha ancora per soggetto una *Scena rituale pagana*: qui il caduceo è ben dissimulato tra i vari dettagli del rettangolo della stampa e pertanto non è immediatamente individuabile. Esso ha smesso di essere un simbolo applicato per divenire un vero e proprio oggetto *presente*. È appeso, insieme ad una tavoletta muta<sup>51</sup>, al ramo di un albero la cui secchezza è contrastante con le fronde che invece

<sup>51</sup> È, per quanto io sappia, l'unico caso in cui questo oggetto si trova nell'opera di De Barbari. In quanto legata al caduceo, essa non può che essere un motivo di firma, mi vien da supporre distinto dal caduceo: forse indica la collaborazione tra due artisti, ovvero un inventore del disegno e il suo traduttore in incisione?

spuntano dall'albero che invece si nota oltre la finestra, sulla destra.



*Scena rituale pagana.*



*Scena..., part.*



*Pianta prospettica di Venezia, part.*

Un'altra firma per mezzo del caduceo è possibile leggerla, come si è detto<sup>52</sup>, anche nella celebre xilografia della *Pianta di Venezia* dove stavolta compare anche il dio di cui il bastone con i serpenti avvolti è attribuito: Mercurio. Qui saltano subito agli occhi le dimensioni molto ampie dell'oggetto, tanto che se quello delle incisioni su metallo, inteso come firma, poteva evocare un bulino, questo invece potrebbe ricordare, come si è già indicato, una bacchetta poggiamano<sup>53</sup>.



*Satiri.*



*Hieronymus Hopfer, Satiri.*



*Satiri, part.*

Le opere di De Barbari furono copiate da alcuni incisori che dall'oltralpe furono attratti verso lo

<sup>52</sup> Cfr. *supra*, § II 4.2.

<sup>53</sup> Cfr. *supra*, § III 4.1. e 4.5.

studio e la ripresa delle stampe degli autori di scuola veneziana<sup>54</sup>; in particolare a De Barbari si interessarono Hieronymus Hopfer e Nikolaus Wilborn. In alcuni casi il copiatore ha elaborato la scena come fece Hopfer con i *Satiri*: la ripresa si presenta speculare all'originale e lo sfondo, privo di segni in De Barbari, ora è diventato paesaggio. Tale scelta non lascia più spazio alla firma che pertanto Hopfer ha deciso di piazzare (al suo solito, in forma di monogramma *Ieronismus Hopfer*) in altro luogo (dove tra l'altro risulta più coinvolta nell'artificio della scena): sul tronco di albero dove siede una delle due figure.

Diverso si presenta il caso della ripresa del *Pegaso* da parte di Nikolaus Wilborn: qui la firma iconica di De Barbari è stata rimpiazzata dal monogramma del copiatore nello stesso luogo dell'incisione originaria; Wilborn ha però deciso di razionalizzare la sua presenza all'interno dello spazio artificiale della scena, e per fare ciò ha inserito un ampio chiodo che idealmente si trova infisso sulla parete di fondo (o sul foglio stesso?) e al quale è legata con un nastro la tavoletta con la nuova firma.



*Pegaso.*



*Nikolaus Wilborn, Pegaso.*

C'è da dire che lo scorcio con cui chiodo e tavoletta sono presentati in questa copia, in qualche modo fanno percepire in maniera diversa, ovvero reale e inclinato rispetto all'osservatore, lo sfondo della scena.

## 2.8. Tra Venezia, Padova e Vicenza: incisioni firmate di atmosfera belliniana.

Nei primi anni del Cinquecento una serie di incisori veneti firmarono delle opere (anche pittoriche) i cui soggetti con frequenza evocano le atmosfere che caratterizzano tanti quadri di matrice belliniana e giorgionesca: essi sono i padovani Giulio e Domenico Campagnola e i vicentini

---

<sup>54</sup> Sulla questione di questi rapporti cfr. Gert Jan van del Sman, *Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento...*, cit. 1999, pp. 151-159.

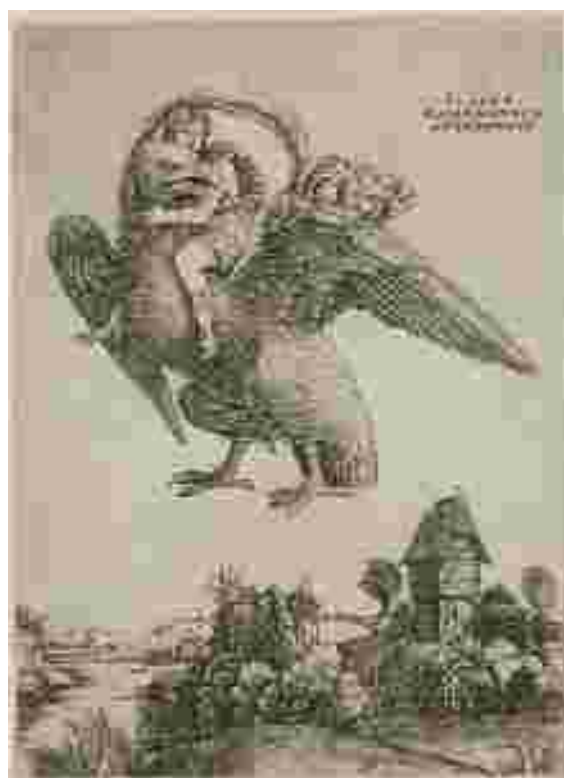
Benedetto Montagna e Marcello Fogolino.

### 2.8.1. *Iulius Antenoreus.*

Il più vecchio tra questi autori, Giulio Campagnola, amava segnalare in firma la sua città, ma decise di dirsi esplicitamente *patavino* solo in *Tobia e l'angelo*, firmato «IVLIVS. CAMP. PAT. F.»; egli preferì infatti sottoscrivere le sue origini mediate il ricercato aggettivo di *antenoreus*, il quale evocava il mitico fondatore di Padova, Antenore.



*Tobia e l'Angelo.*



*Rapimento di Ganimede.*

Questa formula di firma compare ad esempio in un'incisione del mito del *Rapimento di Ganimede*, la quale riassume bene le caratteristiche di firma che quest'artista ha iterato in quasi tutte le sue opere d'incisione: la “I” di IVLIVS è *montante* e la firma si piazza nella parte alta della stampa, in una zona dove essa è ben evidente per il fatto di stagliarsi sopra un'ampia superficie libera da altri segni (si veda, tanto per fare un altro esempio, *L'allegoria con un cervo legato ad un albero*). Quest'ultima scelta risulta insistita soprattutto ne *La penitenza di San Giovanni Crisostomo*, la quale è un'incisione che Giulio Campagnola trasse da Dürer, a sua volta firmata, ma in basso, al centro. Da questi esempi si evince che le firme di Giulio non cercano un'interazione e un'integrazione con il soggetto dell'incisione, ma si limitano (pur non escludendo una scelta di tipo

compositivo/iconografia) a marcare solo la stampa come opera.



*Allegoria con un cervo legato ad un albero.*



*Albrecht Dürer, La penitenza di S.G. Crisostomo.*



*La penitenza di S. G. Crisostomo.*



*San Giovanni Battista.*



*San Giovanni..., part.*

Forse l'unica eccezione a questa regola è possibile immaginarla nella firma del *San Giovanni Battista*: la scritta «IVLIVS CAMPAGNOLA/ ·F·» (unica anche per il fatto di essere priva di “T” *montante*) sembra interagire con il soggetto, ovvero essere l'oggetto osservato dal Battista con il suo sguardo pieno di devozione<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Questa firma può bene essere quindi compresa tra quelle con un personaggio consapevole che si sono viste in pittura (cfr. *supra*, § III. 3.7).

## 2.8.2. Domenico Campagnola.

Il figlio adottivo di Giulio, Domenico, si distinse dal padre perché preferì esprimersi mediante la tecnica della xilografia; diversi furono inoltre i modi in cui egli decise di firmare le proprie opere.



*La decollazione di Santa Caterina.*



*La decollazione..., part.*



*Dodici bambini danzanti.*

Salta subito all'occhio che le firme di Giulio non sono di superficie, ma entrano nel campo artificiale dell'opera inscrivendosi in dei dettagli dell'architettura e molto più spesso vi entrano a far parte attraverso l'immissione di ampi cartelli.

*Firme in cartello di Domenico Campagnola attaccate a tronchi d'albero recisi.*



*Sacra famiglia e santi.*



*Adorazione dei magi, part.*



*Strage degli innocenti, part.*

In alcune xilografie il cartello con la firma si trova allegato ad un ceppo di albero reciso (spesso presente anche nei suoi paesaggi non firmati). È questo, come si è detto, un motivo di firma piuttosto diffuso nella coeva pittura di scuola veneziana, il quale probabilmente è da leggersi come l'indicazione dell'orgoglio e della capacità del pittore nel far sì che l'inanimato diventi (almeno in apparenza) animato<sup>56</sup>. Girolama Corsi Casio diceva che l'artista «fa che un legno un corpo vivo

<sup>56</sup> Cfr. *supra*, § III 3.4.2.

pare»<sup>57</sup>, e se si pensa che le incisioni di Campagnola venivano fatte proprio su legno, il discorso figurato acquista ancora più senso.

### 2.8.3. Benedetto Montagna.

Benedetto Montagna ebbe la sua formazione dal padre, Bartolomeo, il quale era stato seguace di Giovanni Bellini. Egli fece della firma un marchio inscindibile delle proprie opere.



*Concerto campestre.*



*Mercurio e una donna.*



*Sacra famiglia in un paesaggio -schema con diagonali-.*

Le numerose firme di Montagna possono dividersi in due gruppi principali: quelle dove il nome dell'artista compare per intero: «BENEDETO MONTAGNA», e quelle dove il nome è invece ridotto alle iniziali «B·M·». Le prime firme sono iscritte nella parte alta della stampa, di norma in una zona di cielo senza segni di “disturbo”, mentre le firme in sigla trovano posto nel basso. La firma con il nome per intero non si trova mai nel centro della stampa: in una *Sacra Famiglia in un paesaggio* la firma (nella rara lezione «BENEDECTO/ MONTANGA») avrebbe anche potuto essere posta nel centro, ma evidentemente Montagna ha preferito spostarla di poco sulla sinistra in modo da farla finire più esattamente sopra le teste della Madonna col Bambino<sup>58</sup>.

Un'eccezione a questo tipo di firme è data da un *San Sebastiano* dove la firma si piazza sempre in una zona di cielo pulita, ma stavolta appare *giustificata* nello spazio simulato grazie ad una tavoletta ansata che la comprende e che pende da una zona imprecisata, fuori dai confini della stampa. Simile l'operazione di un'altra *Sacra Famiglia* dove però stavolta è visivamente raccontato che la tavoletta (non ansata) con la firma è legata al ramo secco dell'albero alle spalle dei soggetti.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>58</sup> A proposito di questo tipo di dislocazioni cfr. *supra*, § III 3.2.; 3.9.

Le firme in cifra di quest'autore possono essere variabilmente escluse od incluse nell'artificio del soggetto. Alla prima categoria appartiene ad esempio la stampa avente per soggetto un *San Giorgio, il Drago e la principessa*. La firma dell'allegoria dell'*Uomo legato ad una palma* sembra anch'essa rientrare in questa consuetudine se non fosse che stavolta, le iniziali del nome dell'artista, risultano inusualmente distanziate per far sì che l'insetto che si trova appoggiato sulla roccia, funga da loro segno di interpunzione; ciò forse suggerisce che la mosca (se di mosca si tratta<sup>59</sup>) non sia da leggersi come parte dell'allegoria, ma come allegato del nome in sigla di Montagna<sup>60</sup>.



*San Sebastiano.*



*Sacra Famiglia.*



*San Giorgio, il drago e la principessa.*



*Allegoria.*



*Allegoria, part.*

Le firme «B·M·» altrove vengono coinvolte nello spazio artificiale dell'opera perché si trovano scritte sul bordo frontale di una roccia o di un gradino, oppure li poste per mezzo di un cartellino o

<sup>59</sup> L'immagine rientra nel gruppo di opere che illustrano il breve saggio *Musca...* cit. di A. Chastel (1984, p. 55).

<sup>60</sup> Per degli esempi di mosche allegate alle firme cfr. *supra*, § IV 1.4.



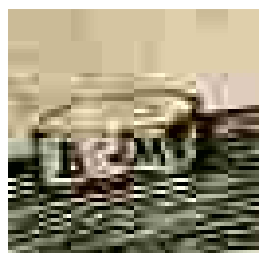
di una targhetta.



*Maria tra gli angeli.*



*Maria..., part.*



*S. Caterina..., part.*



*Santa Caterina.*

In una *Madonna attorniata da angeli* la firma in cifra è sottoscritta sulla faccia frontale del plinto sulla quale la figura sta (si noti come ancora una volta, la firma sia stata spostata dal centro per seguire l'analogia posizione della Vergine sul podio); in una *Santa Caterina* la firma è invece posta su di una roccia nel fondo a sinistra, la quale contribuisce a creare un contrappunto compositivo alla ruota spezzata e al tronco di albero sul quale questa appoggia che si trovano sul lato opposto.



*Albrecht Dürer, S. Sebastiano.*



*Sebastiano, part.*



*S. Sebastiano.*



*San Sebastiano, part.*

Montagna copiò infine anche alcune incisioni di Dürer mantenendo il luogo e il vettore della firma scelto dall'artista tedesco. Una particolare variante presenta il caso del *San Sebastiano* dove (oltre all'inversione speculare dell'immagine) il supporto della firma è l'unico dettaglio iconografico che si discosta dalla fonte (dov'era un cartellino) e si presenta elaborato in maniera originale e soprattutto

personalizzata.

#### 2.8.4. Marcello Fogolino.

Attivo tra Vicenza e Venezia, dove fu sicuramente seguace e forse allievo diretto di Bartolomeo Montagna e Giovanni Bellini, Marcello Fogolino era solito firmare le proprie opere: le poche che sono sopravvissute fino ad oggi infatti contengono tutte il suo nome.



*Statua antica.*



*Figura maschile nuda .*



*Figura maschile..., part.*

Queste stampe sono firmate variabilmente con il nome per intero, «MARCELO FOGOLINO», oppure con le iniziali. La più interessante di queste firme è senza dubbio quella di una *Figura maschile nuda in un paesaggio*. Qui la firma è la vera protagonista di questa incisione dall'oscuro significato: l'uomo nudo in primo piano si trova accanto al ricorrente albero secco e regge una tavoletta con la firma dell'artista per mezzo di un nastro; con il braccio proietta un'ombra sulla stessa, oscurando la “M” della firma in sigla (comunque intuibile)<sup>61</sup>.

#### 2.9. La dichiarata divisione di ruoli d'inventore e d'incisore e la nascita di un nuovo lessico da firma.

A quanto pare, la prima sottoscritta collaborazione tra l'inventore di un disegno e l'esecutore della sua versione a stampa risale alla seconda metà del Quattrocento ed ebbe come protagonisti il pittore Hieronimus Bosch e l'incisore Alart di Hameel<sup>62</sup>: nelle loro opere, le firme di entrambi si trovano posizionate in alto nel foglio stampato; le lettere che delineano i due nomi si differenziano graficamente nei caratteri: essi sono gotici minuscoli per Bosch (come nelle firme che egli lasciò

<sup>61</sup> L'opera è l'unica stampa di scuola veneziana a me nota che può rientrare in una tipologia di firme discusse *supra* § III 3.6.

<sup>62</sup> Cfr. Evelina Borea, *Inventor e Sculptor: verso la separazione dei ruoli*, in E. Borea (a cura di) *Lo specchio..., cit.*, vol. I, 2009, p. 30.

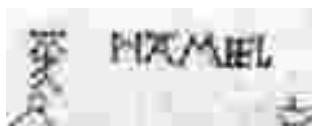
nei suoi dipinti) e maiuscoli (più o meno) *all'antica* per Alart. Queste firme in realtà si limitano a segnalare i nomi dei due artisti, e quindi solamente ad evocare, e non ad esplicitamente dichiarare, il ruolo ricoperto da entrambi nell'elaborazione dell'opera comune.



Hieronymus Bosch/ Alart Di H.ameel, Scena di battaglia con elefante.



Scena... part. 1



Scena..., part. 2



Ugo Da Carpi, San Girolamo.

In Italia, una prima analoga “silenziosa” segnalazione dell'autore dell'invenzione originaria e del responsabile del suo trasporto nell'opera incisa fa la sua prima apparizione nei primi anni del Cinquecento e si trova, come si è detto, nell'ultimo foglio della serie delle *Storie della Vergine* che Raimondi trasse da Dürer<sup>63</sup>. Un altro caso simile, e sempre appartenente ai primi anni del XVI secolo, si trova poi in una xilografia con *San Girolamo*, la quale porta in evidenza (facendone il vero protagonista dell'opera) il nome dell'ideatore del disegno, «TICIANVS», e a margine quello di chi lo delineò su legno, «VGO» Da Carpi.

Nel suo periodo romano, lo stesso Raimondi renderà più esplicita la collaborazione tra i ruoli delle due tipologie d'artisti impegnati in una stampa, quando tradurrà in incisione le opere di Raffaello. Racconta Vasari che tutte le incisioni tratte dai disegni del pittore

furono da Marcantonio segnate con questi segni, per lo nome di Raffaello Sanzio da Urbino, SR; e per quello di Marcantonio MF.<sup>64</sup>

Raimondi in realtà non si limita a queste sigle, ma conia un nuovo modo di formulare le proprie

<sup>63</sup> Cfr. *supra*, 2.5.

<sup>64</sup> *Vita di Marcantonio...*, cit., [1568], in *Le Vite*, ed. 1878-'85, vol. V, p. 412. *Ivi*, in nota alcune osservazioni di Milanesi sulle varianti di monogrammi di Raimondi. Per questo sodalizio cfr. E. Borea, *A Roma al tempo di Raffaello*, in E. Borea (a cura di) *Lo specchio...*, cit., vol. I, 2009, p. 47.

firme destinato al successo e dove si dichiara che Raffaello è colui che *inventò* la composizione, mentre egli è invece colui che la *fece*, ovvero la tradusse in incisione. Esempi di queste firme si trovano nella traduzione di una perduta *Strage degli Innocenti*, oppure nella strisciolina della «bellissima carta»<sup>65</sup> con *Santa Cecilia e altri santi*, ispirata al dipinto oggi a Bologna (non firmato), o forse ad un disegno di mediazione attribuito a Gian Francesco Penni<sup>66</sup>.



Marcantonio Raimondi, *Strage degli innocenti (III stadio)*.



*Strage... part.*



Marcantonio Raimondi, *Santa Cecilia..., part.*

Nel suo periodo romano anche Agostino Veneziano non si sottrasse alla segnalazione del nome di Raffaello qualora questi fosse l'inventore di un disegno di base. A differenza di Raiomondi però, Agostino preferì distanziare le due firme e anche collocarle su supporti diversi: ciò si nota in due stampe datate 1523 aventi per soggetto *Tarquinio e Lucrezia* e il mito di *Licaone*.



Agostino Veneziano, *Tarquinio e Lucrezia*.



Agostino Veneziano, *Licaone*.

Nella prima di queste stampe, la firma per iniziali di Agostino si trova sullo scendiletto sulla sinistra della scena, mentre la dichiarazione «RAPHAE VRB INVEN» si trova scritta in piccoli caratteri sulla trabeazione di un porta, a destra. In *Licaone*, ancora, la firma di Agostino è in prospettiva sul pavimento, a sinistra, mentre la segnalazione «RAPHAE/ ·VR·/ INVEN» si legge sulla parete in

<sup>65</sup> Così la definisce Vasari (*Vita di Marcantonio...*, cit., [1568], in *Le Vite*, ed. 1878-'85, vol. V, p. 413).

<sup>66</sup> Cfr. E. Borea, *A Roma...*, cit., 2009, p. 53. Una variante a questo binomio è data dalla riproduzione dell'affresco del *Parnaso* delle Stanze: nella stampa si trova scritto «RAPHAEL PINXIT IN VATICANO» e di seguito il monogramma «MAF».

ombra, sulla destra. È evidente in queste firme la maggiore importanza data al nome di Agostino, non solo per l'ampiezza del carattere usato per le lettere delle sue iniziali, ma anche per via della sua collocazione nei pressi della figura chiave della scena che si racconta.

Sia Marcantonio che Agostino, prima di queste opere, tradussero in incisione dei dettagli della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo ed anzi, il cosiddetto *Arrampicatore* di Raimondi, secondo alcuni sarebbe la prima opera che con la firma «IV·MI·AG·FLo·/ ·MAF·» (*InVenit Michael AnGelus FLorentinus/ MarcAntonio Fecit*) esplicitamente separa nell'opera il ruolo dell'inventore da quello dell'incisore<sup>67</sup>.



*Benedetto e Jacopo, Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano.*



*Madonna..., part. 1*



*Madonna..., part. 2*

In area veneta le prime doppie firme con verbo differenziato si trovano in una *Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano* dove sono segnalati in delle tavolette ansate i nomi di Benedetto (Bordon?), che viene dichiarato il pittore dell'opera di base, e di Jacopo (da Strasburgo?), che invece viene indicato come colui che la incise su legno<sup>68</sup>. L'immagine è di quelle tradizionali contro la pestilenza che così spesso furono realizzate a Venezia tra gli ultimi decenni del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. I due verbi qui usati, *pinxit* e *fecit*, sono quelli più in voga tra le coeve firme dipinte e scolpite: ciò nonostante, esse rimarranno un caso isolato perché, nelle stampe a doppia firma del Cinquecento inoltrato, questi verbi saranno via via sostituiti (e ciò probabilmente sulla scia della diffusione delle stampe tratte da Raffaello) dai più specifici e settoriali *invenit* e *incidit*.

<sup>67</sup> Cfr. E. Borea, *ivi*, p. 41. Sulla questione cfr. anche S. Rinaldi, *Marcantonio...., cit.*, 2009, p. 289.

<sup>68</sup> Per questa incisione e per l'identificazione dei due autori cfr. E. Borea, *Tiziano e la silografia agli inizi del Cinquecento*, in E. Borea (a cura di), *Lo specchio...., cit.*, vol. I. 2009, p. 67.

Nei primi decenni del Cinquecento, Francesco De Nanto tradurrà in incisione le *Storie di Cristo* che sembrano essere state dipinte da Girolamo da Treviso<sup>69</sup>. Le stampe sono tutte firmate da Francesco, ma solo in due occasioni compare anche il nome di Girolamo: queste sono le incisioni aventi per soggetto l'incontro tra *Cristo e la Samaritana* e l'*Ascensione*. In queste due opere, che sono la quinta e l'ultima della serie, le firme riportate del pittore prendono posto su di una roccia (che per via delle forme regolari sembra più che altro un frammento di una rovina *antica*) e su di una tavoletta quadrangolare: in entrambi i casi il verbo usato è lo scorretto «PINCSCIT».



Francesco De Nanto, *Cristo e la Samaritana*.



*Cristo, part.*



Francesco De Nanto, *Ascensione*.



*Ascensione, part.*

Lezioni alternative del verbo latino, in questo caso *incidit*, si leggono anche nelle due firme di Francesco; nel *Cristo e la Samaritana* è «SINSIT», mentre nell'*Ascensione* è «SINDIT». La variante “SINDIT” dev'essere sembrata a Francesco la più corretta perché la si ritrova anche negli episodi delle *Storie* con l'*Arrivo a Gerusalemme* e nell'*Ultima cena*. Nella sola *Annunciazione* la firma è invece «FRANCISCVS·DENANTO·F·», dove l'“F” ovviamente sta per *fecit*;



Francesco De Nanto, *Arrivo a Gerusalemme, part.*



Francesco De Nanto, *Ultima cena, part.*



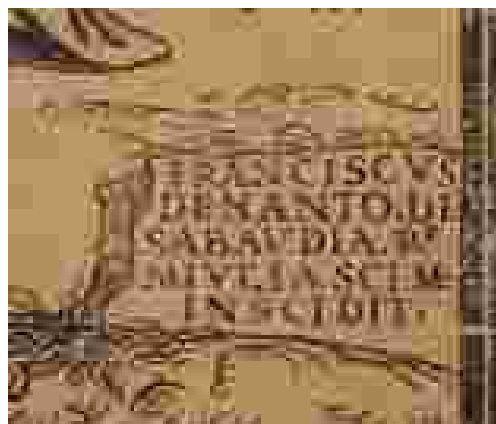
Francesco De Nanto, *Annunciazione, part.*

<sup>69</sup> Si tratta di 14 xilografie i cui temi sono: 1- Annunciazione; 2- Adorazione dei pastori; 3-Adorazione dei magi; 4- Guarigione del gottoso; 5-Cristo e la Samaritana; 6-Arrivo a Gerusalemme; 7-Lavanda dei piedi; 9-Ultima cena; 10- Crocifissione; 11-Deposizione; 12-Resurrezione; 13-No li me tangere; 14-Ascensione. Delle copie sono tutte conservate al British Museum di Londra.

In tutte le altre stampe della *Serie*, la firma non ha il verbo<sup>70</sup> ad eccezione dell'episodio con l'incontro tra *Cristo risorto e la Maddalena* la quale presenta una formula di firma inusuale per la sua lunghezza e per le parole di cui è composta: «FRANCISCVS/ DENANTO. DE SABAVDIA. P.r/ MIVCIA SCI ME/ INSCIDIT.».



Francesco De Nanto, *Noli me tangere*.



*Noli...., part.*

In questa firma, nella parte più strettamente attinente al nome dell'artista si viene a scoprire che egli si dichiara originario di Sabaudia; nella parte finale invece compare la mutazione di “SINDIT” in “INSCINDIT”, la quale è una lezione del verbo che, per quanto ancora scorretta, risulta tuttavia più prossima al corretto *incidit*. Il verbo in terza persona è poi preceduto dal “ME” e quindi pare ovvio che l'intenzione di Francesco fosse stata quella di dare corpo ad una formula di firma ben nota e diffusa nella coeva scuola di pittura (ma, a quanto pare, rarissima in incisione). Enigmatica, e ancora una volta unica, rimane la parte di mezzo della firma: il “P” verrebbe da pensare che indichi l'aggettivo *pictor*; mentre per quanto riguarda l'interpretazione della parola “MIVCIA SCI”, al momento non è possibile avanzare delle ipotesi convincenti o coadiuvate da una comparazione con altri casi simili che infatti non esistono<sup>71</sup>.

Spesso è ricondotto alla mano di Francesco De Nanto anche il profilo (non firmato) di Ludovico Arisoto che fa da frontespizio ad un'edizione dell'*Orlando furioso* stampato a Ferrara nel 1532; in questa incisione c'è anche chi ipotizza che alla base ci sarebbe un'invenzione di Tiziano<sup>72</sup>. Mentre questa paternità è taciuta per il silenzio di una firma, delle dichiarate invenzioni di Tiziano affollano

<sup>70</sup> Neanche in quelle di lui note al di fuori di questa serie.

<sup>71</sup> In un primo tempo avevo pensato che questa parte della firma potesse contenere la deformazione del nome della città nella quale le incisioni sono state eseguite; ovviamente il tentativo era stato quello di avvistarvi una qualche lezione, anche sgrammaticata di *Venezia*.

<sup>72</sup> Cfr. Cristiana Stella, *Francesco de Nanto*, in «Grafica d'Arte», XII, 1992, p. 6-9.

invece le stampe cinquecentesche e il loro numero è tanto elevato da essere inferiore solo alle incisioni tratte dai disegni di Raffaello<sup>73</sup>. A questo proposito si sono già citati il *San Girolamo* di Ugo da Carpi e le maddalene e il *Cristo della moneta* di Martino Rota<sup>74</sup>, ma tante altre sono quelle che citano il nome di Tiziano come inventore.



Martino Rota, *Martirio di San Pietro*.



*Martirio...*, part.

Lo stesso Martino Rota eseguì intorno agli anni '60 del Cinquecento una copia del perduto *Martirio di San Pietro* di Tiziano. Coloro che videro il dipinto dal vero e lo descrissero nelle loro pagine (Vasari, Ridolfi, Boschini, Zanetti, Moschini e Zanotto) o lo tradussero in pittura (ne esistono infatti numerose copie, per lo più anonime) non segnalavano in esso alcuna firma ed è quindi ragionevole pensare che non ce ne fosse alcuna. Rota nella sua versione ne aggiunge invece una piuttosto evidente, *presente* nel quadro per mezzo di una tavoletta attaccata ad uno dei rami recisi di uno degli alberi dello sfondo (che compare, ma muto, anche nelle altre versioni tratte note). La formula è «TICIANVS/ INVENTOR/ MARTINVS/ ROTA SIBE/ ·F·» dove l'iniziale del nome del pittore è riportata con un corpo più ampio, proprio come egli stesso usò nelle proprie firme autografe<sup>75</sup>. L'attenzione e la riproposta di questo dettaglio iconico della firma di Tiziano non fu tuttavia un'iniziativa del solo Rota; esso infatti si ritrova nella citazione del nome del pittore come *inventor*

73 Uno studio su queste stampe è stato condotto da Evelina Borea in *Tiziano e la silografia agli inizi del Cinquecento e in Cornelius Cort e l'arte italiana* (entrambi in E. Borea -a cura di-, *Lo specchio...*, cit., vol. I, 2009, pp. 63-68; 159-178). Per le sole stampe xilografiche si veda anche Michelangelo Muraro, David Rosand (a cura di), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, 1976.

74 Cfr. *supra*, 2.5.

75 Cfr. *supra*, § II 2.3.



nelle stampe di Giulio Bonasone, Giulio Fontana, Niccolò Boldrini ed Andrea Andreani.

Del bolognese Giulio Bonasone sono note quattro stampe che egli trasse da altrettanti dipinti che Tiziano fece per i committenti spagnoli. In queste opere l'incisore ha sempre deciso di immettere la propria firma nello spazio artificiale del soggetto, in alcuni casi aggiungendo dei vettori della stessa che invece non erano parte del dipinto d'origine.



Tiziano (e bottega?), *Sepoltura di Cristo*.



Giulio Bonasone, *Sepoltura di Cristo*.



*Sepoltura... part.*

Un esempio di queste iniziative è dato dall'incisione della *Sepoltura di Cristo* la quale non sembra tanto connessa al dipinto del 1559 eseguito per Filippo II<sup>76</sup>, quanto alla versione successiva, commissionata dal segretario di Filippo II, Antonio Perez, e sempre conservata al Prado<sup>77</sup>. In questa stampa, la firma «TITIANO/ INVENTOR/ I. BONASONE/ F. 1563»<sup>78</sup> si trova su di un pezzo di roccia limato e in rovina<sup>79</sup>, il quale differenzia il soggetto stampato da quello dipinto dove invece la firma di Tiziano («TITIANVS·F·») è leggibile sul bordo del sarcofago<sup>80</sup>: la sottoscrizione di Bonasone deve dunque essere letta come un'originale invenzione, così come d'altronde inedito è l'ampliamento del campo di ripresa che consente di scorgere nuovi brani di paesaggio e degli oggetti (firma compresa) in esso inclusi. Anche se in questo caso la formula di firma lo tace,

76 Cfr. ad esempio E. Borea, *Cornelius Cort...*, cit., 2009, p. 161.

77 Del primo dipinto la stampa traduce solo l'inclinazione della testa di Cristo; tutti gli altri dettagli sono invece specchio alla versione successiva; si notino ad esempio tanti elementi non presenti nel dipinto del 1559, e invece parte della seconda versione della *Sepoltura* e della stampa di Bonasone: il vistoso turbante di Giuseppe d'Arimatea, il foulard svolazzante della Maddalena, la mano destra Cristo (ovvero sinistra nell'incisione) con il palmo in evidenza, ecc.

78 La datazione della seconda versione della *Sepoltura* è stata spesso oggetto di controversie. Generalmente essa oscilla dal 1566 al 1572 e le varie prese di posizione si trovano riassunte in quasi tutte le schede che hanno discusso l'opera. Mi sembra che la stampa di Bonasone sia una fonte decisamente ignorata per una possibile datazione *ante quem* del quadro oppure per l'esistenza di un'altra variante: l'esistenza di questo ipotetico dipinto sembra ad esempio sottintesa da H. Wetthey il quale nella scheda del suo catalogo ragionato data il quadro «about 1570» nonostante sottolinei le affinità con l'incisione di Bonasone del 1563 (*The paintings...*, cit. 1969, vol. I, p. 91).

79 In questo specifico contesto, pare evocare il coperchio dello stesso sarcofago nel quale Cristo sta per essere sepolto; il fatto che esso sia già rotto, con un po' di fantasia potrebbe anche anticipare l'imminente resurrezione.

80 Solo vagamente essa potrebbe ricordare quella in tavoletta della *Sepoltura* del 1559.

Bonasone dava molto valore ai suoi originali interventi e lo si può affermare per via dell'aperta confessione da lui fatta in altre firme dove ostentava che, “pur imitando, creava del nuovo, e che questo nuovo finiva con il nascondere il disegno del modello di partenza”<sup>81</sup>.



Giulio Fontana, *Battaglia di Spoleto/ Cadore*.



Giulio Fontana, *La Religione libera la Spagna, part.*



*Battaglia..., part.*



*La Religione..., part.*

Tra le incisioni che il vicentino Giulio Fontana ha tratto da Tiziano, la *Battaglia di Spoleto/ Cadore* funge da prezioso testimone del teleri che stava a Palazzo Ducale e che venne distrutto dal disgraziato incendio del 1577. In questa stampa la firma prende posto, sulla destra, su di una quinta rocciosa dietro la quale si svolge la scena<sup>82</sup>; la formula è «TITIANVS INVENTOR./ Iulius Fontana Veronensis/ incidebat.» la quale di particolare presenta: l'estensione della formula *faciebat* al verbo più specifico della tecnica usata per creare quest'opera; la differenza tra il carattere epigrafico usato

81 Questo il senso della firma «IV. BONASO IMITANDO PINSIT/ ET CELAVIT» contenuta ad esempio in una *Fuga di Clelia* o di «I. BONASONIS/ IMITANDO PINSIT/ ET· CELAVIT» contenuto nella *Visone di San Girolamo* tratto (abbastanza fedelmente tra l'altro) dal dipinto di Parmigianino oggi alla National Gallery. Sulla questione di queste firme di Bonasone così si espresse Antonio Bolognini Amorini: «dotato di ardente immaginazione e di un carattere focoso, quando incise opere di altri, pare che il facesse più sugli studi che aveva fatto egli stesso, che sugli originali, rivelandosi molte diversità e differenze; la qual cosa sembra che egli pure confermasse, ponendo nelle sue stampe l'Epigrafe: I. Bonasone imitando pinxit et celavit. Sapeva però benissimo imitare lo stile degli altri, e fu quello che assai meglio ritrasse la maniera di Tiziano» (*Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, 1841, parte II, p. 90).

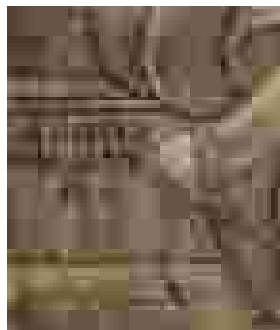
82 Del teleri perduto esiste una copia dipinta concentrata nella parte sinistra dell'opera, la quale è conservata agli Uffizi a Firenze. Qui si nota la quinta architettonica muta presente anche nella stampa di Fontana. Ritengo per questo plausibile che anche quella di destra dove Fontana ha iscritto la propria firma fosse presente nel quadro di Tiziano; se anche questo spazio fosse stato dedicato alla firma del pittore non è al momento possibile saperlo.

per indicare il nome dell'inventore del soggetto e quello *italico corsivo* che invece forma la vera e propria firma in questo contesto. Quest'ultima distinzione fu caratteristica di Fontana in quanto si ritrova anche in altre firme di opere tratte da Tiziano, ad esempio nella *Religione libera la Spagna* dove la firma «TITIANVS/ INVENTORE./ Iulius Fontana fecit» è stata da lui collocata su di una roccia appoggiata sul suolo, a sinistra, la quale è un'immissione inedita rispetto al quadro d'origine che per contro era firmato, in ombra, sul lato destro<sup>83</sup>.

Il ricordo di un'altra opera perduta di Tiziano, un'*Annunciazione* già nel convento di Santa Maria degli Angeli a Murano, è conservato da un'altra incisione, opera di quel Jacopo Caraglio allievo di Raiomondi lodato da Pietro Aretino<sup>84</sup>.



Jacopo Caraglio, *Annunciazione*.



*Annunciazione, part. 1.*



*Annunciazione, part. 2.*

La firma di quest'incisore veronese si trova a sinistra, vicino al tallone dell'Arcangelo Gabriele ed è «IACOBVS/ CARALIVS/ ·F·»; il nome di Tiziano quale delineazione della composizione si trova invece a destra ed è svolto mediante l'originale formula «TITIANI FIGVRARVM/ AD CÆSAREM EXEMPLA·», la quale si rivolge non tanto al quadro come opera unica e quindi insieme, quanto alle singole e, verrebbe da dire, indipendenti figure dei suoi protagonisti.

Vicentino come Fontana era un altro incisore di Tiziano: Niccolò Boldrini<sup>85</sup>. Tra le sue opere firmate vi è una xilografia con *Venere e Cupido* dove, in un frammento di architettura abbandonato a terra si legge «TITIANVS INV/ Nicolans Boldrinus/ Vicentinus inci/ siebat. 1566.»: si ritrovano in questa

83 Sulla roccia sulla quale appoggia la Spagna, vicino alla croce si legge «TITIANVS. F.»

84 Nella sua *Cortigiana* (1536, atto III, scena VIII) il personaggio di Flaminio dice infatti «Et non niego che Marcantonio non fosse unico nel burino, ma Gian Giacomo Caralio Veronese suo allievo lo passa non pure aggiunge in fine a qui, come si vede ne le opere intagliate da lui in rame».

85 Per i rapporti tra Boldrini e Tiziano sulla base di questa firma si veda M. Muraro, D. Rosand, *Titianus invenit-Boldrinus inciderebat*, in *Tiziano e la...*, cit., 1976, pp. 110, 11.

firma alcune caratteristiche delle firme di Fontana, ovvero l'uso dell'imperfetto per il verbo (qui in una lezione non corretta) e la differenza di carattere (e relativa importanza visiva) tra il nome dell'inventore e quello del traduttore. Originali comunque risultano l'applicazione di una lettera *montante* anche all'iniziale del verbo e il punto sulla lettera "I" del nome in caratteri epigrafici di Tiziano, secondo un modo che, come si è visto<sup>86</sup>, lui stesso adottò nelle proprie sottoscrizioni.



Niccolò Boldrini, *Venere e Cupido*.



*Venere...., part.*

Di Andrea Andreani è una molto nota una xilografia tratta dalla *Pala della Chiesa di San Nicolò* di Venezia, oggi alla Pinacoteca vaticana<sup>87</sup>. A detta di Vasari, lo stesso Tiziano avrebbe disegnato sul legno la versione tratta «poi da altri intagliata e stampata»<sup>88</sup>. L'incisione si differenzia dal dipinto originario per l'assenza del fondo<sup>89</sup> e della parte alta dove compare la Madonna in gloria col Bambino tra le nuvole (oggetto di attenzione da parte dei santi Nicola e Francesco). In tutto diversa è anche la figura di San Sebastiano (qui molto più “mantegnesco”) ed inedita è l'aggiunta di una colonna in rovina (diventata attributo del santo dalla fine del Quattrocento) per l'inserimento della quale è stato anche allargato il campo visivo. Sulla sezione di questa colonna si trova la scritta «TITIAN INVEN/ AA [*in monogramma*] INTAGLIATOr/ MANTOANO:/ A FABIO BVONri/ NOBIL SENESE». La dedica a Fabio Buonsignori permette di datare questa versione tra il 1586 e il 1598, ovvero gli anni in cui Andreani si trova a Siena<sup>90</sup>. Nella firma si notano il nome di Tiziano con

86 Cfr. *supra*, § II 2.3.

87 Ne esistono tre varianti delle quali solo questa di Andreani è firmata (cfr. le schede dedicate in *ivi*, pp. 11, 112).

88 G. Vasari, *Descrizione...*, cit. [1568], 1881, vol. VII, pp. 437

89 Qui compariva la firma di Tiziano secondo un modo per lui piuttosto inedito: una tavoletta ansata dove si trova la scritta «TITIANVS/ FACIEBAT».

90 Cfr. M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e...*, cit., 1976, cat. 46, p. 112.

la “T” montante e il punto sulla seconda lettera “I” e la firma di Andreani in forma di un monogramma ancora una volta ispirato a quello di Dürer. Infine, la scelta della firma sulla sezione della colonna in rovina di Sebastiano, pur nella sua originalità, è un motivo di firma tizianesco che infatti fu proposto dal pittore nel *Polittico Averoldi* di Brescia<sup>91</sup> e che doveva essere ben noto ad Andreani data anche la relativa vicinanza con la sua città natale, Mantova.



Andrea Andreani, *Sei santi*.



*Sei santi, part.*

Altro celebre traduttore di opere di Tiziano fu l'olandese Cornelius Cort. Le sue stampe riportano quasi sempre la firma “Conelius Cort fecit”, il nome di Tiziano in quanto “inventor”, e infine la dicitura “cum privilegio” con la quale si ufficializzava la regolarità della traduzione autorizzata<sup>92</sup>. La qualità delle stampe che Cort trasse da Tiziano è solitamente molto alta e a questo proposito si è molto discusso sulla possibilità che egli non abbia copiato le proprie incisioni direttamente dai dipinti, ma da disegni eseguiti dallo stesso Tiziano a questo scopo<sup>93</sup>. Cort e Tiziano di fatto si incrociarono a Venezia, nel 1570/71; a questa data l'incisore esegue due delle sue opere più riuscite e quelle che più di tutte sembrano portare un'attenzione alle modalità di firma espresse nei dipinti originali: si tratta della copia di una versione perduta del *Martirio di San Lorenzo*, variante del quadro della chiesa veneziana dei Gesuiti (firmato) e di quello dell'Escorial (non firmato), e della copia del *Tarquinio e Lucrezia* oggi al Fitzwilliam Museum di Cambridge.

Nel *Martirio*, Cort pone la dicitura «Cun [sic] prevel» e la propria firma, «Cornelio cort fe.», in basso, lungo il lato corto della lastra incisa, senza alcun effetto di coinvolgimento nello spazio artificiale. Nella graticola del martirio invece si legge la scritta «TITIANVS INVENT·| ÆQVE

91 Cfr. *supra*, § II. 1.3.

92 Per i rapporti tra Tiziano e Cort cfr. Gert Jan van Sman, *Incisori e Incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento* (in B. Aikema, B.L. Brown -a cura di-, *Il Rinascimento a...., cit.*, 1999, p. 153) e E. Borea, *Cornelius Cort e l'arte italiana*, in E. Borea (a cura di) *Lo specchio...., cit.*, vol. I, 2009, pp. 159-178.

93 Per la questione cfr. *ivi*, pp. 162, 163.

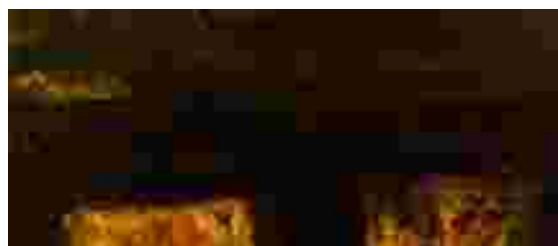
CÆS·» la quale si trova nell'esatto luogo in cui compare anche la firma della versione dei Gesuiti, dove però stavolta la formula è leggermente diversa nel lessico ed occupa solo uno dei lati dell'oggetto<sup>94</sup>.



Cornelius Cort, *Martirio di San Lorenzo*.



*Martirio...*, part.



Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, part.



Cornelius Cort. *Tarquinio e Lucrezia*.



*Tarquinio...*, part.



Tiziano, *Tarquinio e Lucrezia*, part.

94 Quest'ultima formula è «TITIANVS VECELLIVS- ÆQVES F» ed è questo l'unico caso in cui il titolo di cavaliere di Tiziano in firma non risulta completato con la dicitura di *caesar*; la versione di Cort presenta quindi una formula normalizzata e forse il ricordo di una parte della formula originale contenuta anche in questo quadro, prima degli interventi attuati da parte di terzi sulla stessa e messi in luce anche nel corso del recente restauro (cfr. Lionello Puppi, Letizia Lonzi -a cura di-, *La notte di San Lorenzo, genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, 2013, e in particolare, Anna Rosa Nicola, *Attraverso il restauro*, ivi, pp. 209, 234). Colgo l'occasione per ringraziare la collega e amica Letizia Lonzi per la gentilissima consulenza a proposito di questa faccenda. Lei per me ha infatti interrogato A. R. Nicola, la quale si è occupata del restauro e che così si è espressa: «la firma che si vede è di restauro, credo di un restauro antico e per questo l'abbiamo conservata. Al di sotto compaiono in posizione sfalsata delle lettere che appartengono con tutta probabilità alla firma originale. Purtroppo però nessuna indagine è riuscita a leggere sotto.. e quindi non possiamo sapere come fosse in origine.. » (*mail* del 14 dicembre 2013).

Nel *Tarquinio e Lucrezia*, Tiziano mise la propria firma dipinta in rosso (*tiziano e sangue*), «TITIANVS ·F», in un luogo decisamente inusuale: il plantare della pantofola della donna. Nella traduzione in incisione tale firma è stata sostituita con la scritta «Cornelio Cort fe./ 1571»<sup>95</sup>, la quale così (ri)proposta conferma (e in maniera ancora più insistita rispetto a come è comunque espresso nell'incisione del *Martirio*) gli originari valori iconografici della firma nella composizione e dell'invenzione tizianesca.

Un altro ricordo di un'invenzione di Tiziano per una stampa è contenuto nel lungo elogio della riedizione della celebre xilografia con la *Sommersione del Faraone nel Mar Rosso*; qui, Domenico dalle Greche, nel 1549 aggiunse un ampio tassello con una scritta in caratteri italici nella quale spiega il tema dell'incisione, la dice «disegnata per mano dil grande, et immortal Titiano» e infine, nominandosi e dichiarandosi pittore, si elogia come colui grazie al quale essa è stata data alle stampe<sup>96</sup>, forse nel tentativo di pubblicizzare le altre sue (mediocri) xilografie. Rimane quindi sconosciuto chi sia stato l'esecutore di questo taglio, ma data la qualità, in molti ormai credono di leggersi l'opera dello stesso Tiziano<sup>97</sup>.



*Matrimonio mistico di Santa Caterina.*



*Matrimonio...., part.*

Viene anche ritenuta autografa, ma stavolta a causa della presenza di una firma, anche la xilografia con *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina*<sup>98</sup>. La sottoscrizione, che compare in uno solo dei tre stati conosciuti, è «TITIANVS VECELLIVS INVENTOR LINEAVIT». Questa formula, formata da caratteri lineari e regolari, è stata posta senza alcuna pretesa di coinvolgimento nella scena ed è

<sup>95</sup> Nella stampa sono poi presenti anche le altre consuete diciture: «Cun Privilegio» si trova in basso a sinistra, mentre «Titianus Inven» si trova a destra, davanti al profilo di uno scendiletto. Entrambe si differenziano dalla firma perché non vengono coinvolte nello spazio del soggetto, ma semplicemente impresse sulla superficie della stampa.

<sup>96</sup> Così l'intera formula: «La crudel persecutione del ostinato Re, contro il populo tanto da Dio/ amato, con la sommersione di esso Pharaone goloso dil innocente/ sangue. Disegnata per mano dil grande, et immortal Titiano./ In venetia p domenico dalle greche depentore Venitiano./ M.DXLIX».

<sup>97</sup> Per quest'opera cfr. M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e...*, cit., 1976, cat. 46, p. 112. 8B, pp. 81-83; la scheda di Beverly Louis Brown in *Il Rinascimento...*, cit., 1999, cat. 124, pp. 460, 461. Lanzi si fece ingannare da questa scritta e infatti attribuì a Dalle Greche l'incisione del legno (Cfr. *Storia pittorica...*, cit., 1798, vol. III, p. 98)

<sup>98</sup> Per quest'opera cfr la scheda di M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e...*, cit., 1976, cat. 47, pp. 112, 113, dove la si ipotizza opera di Boldrini.

originale per l'utilizzo di una nuova e rara variante del verbo di firma, il quale insiste la natura della figura incisa e formata, a tutti gli effetti, da delle linee. Tuttavia, il verbo *lineo* viene utilizzato anche per indicare la fase progettuale dell'architettura e quindi potrebbe in questa stampa indicare che Tiziano inventò la composizione e fu esecutore (cosa affatto nuova e che, come si è detto, altrove già gli si era attribuita) anche del disegno sulla matrice che lo sconosciuto incisore ebbe il compito di trasformare in solco.



Agostino Carracci, *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Antonio Abate*.



*Sacra..., part.*



*Apparizione..., part.*



Agostino Carracci, *Apparizione della Vergine a San Girolamo*.

Benché non abbiano conosciuto lo stesso successo delle incisioni tratte da Tiziano, anche gli altri due grandi nomi della pittura veneziana del Cinquecento, Tintoretto e Veronese, ebbero delle traduzioni in incisione dei loro dipinti e il più importante tra questi interpreti fu senza dubbio Agostino Carracci, il quale compì il proprio viaggio di studio a Venezia negli anni '80 del Cinquecento<sup>99</sup>. Tra le opere che Agostino incise di Paolo Veronese vi è la *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Antonio Abate* della Chiesa di San Francesco della Vigna. Il dipinto non è firmato, ma Agostino ha deciso di inserire la propria firma nella stampa in un luogo piuttosto in voga tra i pittori di scuola veneziana attivi tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo<sup>100</sup>: la ruota di Santa Caterina. Nella testa del frammento infatti si trovano le lettere «A.C.F.» le quali informano che “Agostino

<sup>99</sup> Per una panoramica sull'attività di incisore di Agostino Carracci e lo studio da lui compiuto sulle opere dei grandi maestri della pittura rinascimentale cfr. E. Borea, *Lo studioso corso di Agostino Carracci*, in E. Borea (a cura di) *Lo specchio..., cit.*, vol. I, 2009, pp. 207-216.

<sup>100</sup> Cfr. *supra*, § III 3.4.1.



Carracci fece”<sup>101</sup>.

Di Tintoretto, Agostino invece tradusse, tra le altre opere<sup>102</sup>, *l'Apparizione della Madonna a San Girolamo*, già nella Chiesa di San Fantin<sup>103</sup>. Ancora una volta il dipinto non è firmato, mentre Agostino ha deciso d'inserire una lunga formula di firma nelle pagine del libro aperto verso lo spettatore<sup>104</sup>, dove Tintoretto aveva invece optato per una scrittura simulata. Questa formula contiene la dichiarazione del soggetto, la nota sul luogo nel quale la pala si trova e, come *incipit*, un elogio al pittore del quale si evocano gli «egregie coloribus» con cui egli ha realizzato il quadro; a ridosso di tale ricordo viene poi sottolineata la loro traduzione in «lineari pictura» come opera dello stesso «Agostinus Carracius» bolognese. Tale discorso appare piuttosto significativo qualora si consideri il luogo nel quale è stata posta la firma, ovvero il libro simbolo della *traduzione* della Bibbia compiuta da San Girolamo dal greco e dall'ebraico al latino al fine di una sua maggiore divulgazione<sup>105</sup>.

Ancora a proposito di opere d'incisione tratte dai dipinti degli autori di scuola veneziana va ricordata anche quella con cui il francese Marc Duval, negli ultimi decenni del Cinquecento, tradusse un dipinto di Lorenzo Lotto avente per tema *Cristo e l'Adultera*, nella versione del Museo Antico Tesoro di Loreto<sup>106</sup>. La formula «MARC/ DVVAL/ ·F·» (che tace del tutto il nome di Lotto) si legge su di un pilastro del fondo, e risulta in posizione calibrata per il fatto che, considerandola come *viva*, uno degli accusatori della donna finisce in un certo qual modo per indicarla; un altro personaggio sulla destra è poi del tutto rivolto verso di essa e sembra essersi tolto gli occhiali proprio per leggerla, in un gesto alquanto naturale. Un recente restauro eseguito dai Laboratori dei Musei Vaticani sul dipinto di Lotto da cui quest'incisione è tratta, ha messo in luce che nello stesso identico punto si trova anche la firma “Laurentii Lotto”; non solo, è stato anche fatto notare che

---

101 Nella stampa si trova anche la scritta «Pauli Caliarj Veronensis opus in/ Ecclesia sancti Francisci avinia.».

102 Sue anche le traduzioni de le *Tentazioni di Sant'Antonio* della Chiesa di San Trovaso e la *Crocifissione* della Scuola Grande di San Rocco, *Minerva, la Pace e l'Abbondanza respingono Marte* di Palazzo Ducale. La prima di queste incisioni vede segnalato il nome di Tintoretto, quello di Agostino e il tema del soggetto in una fascetta tripartita aggiunta nel basso. Una lunga fascetta con la spiegazione del soggetto è presente anche nella stampa con la *Crocifissione*; in più la firma «AVGV.CAR.F.» è presente in scena, su una roccia, in basso a destra; eliminata risulta la firma del dipinto originale. L'incisione tratta dal quadro di Palazzo Ducale infine presenta la firma di Agostino «A.C.» su di una roccia, in scena, mentre le scritte con il “titolo” del quadro (sempre in latino) e «Iacobus Tintorectus pixon» (di carattere minore) sono impresse in superficie.

103 E tutt'oggi *in situ*, anche se ora in questo edificio ha sede l'Ateneo Veneto.

104 Questa la scritta in carattere italico corsivo: «Hoc Iacobi Tintoreti ill. pict./ insigni in uestro sacello ui/ ri pientiss: egregie coloribus/ expressu, opus iam suo sum: / mo studio lineari pictura/ desuptu typosqui aenis excussus: / sum. Agostinus Carracius/ Bononiem. Universae bea:/ ti Hieronymi in sancto/ Fantino Venetia. confra/ terminati reunedeter dicatu. obtulit seseque umiliter comendat». Nella pagina a fianco si legge la data 1588 e sotto al libro vi è la scritta «Cum Privilegio».

105 Il luogo della firma scelto da Agostino venne iterato con meno efficacia a causa di una formula più semplice in una nuova versione dell'opera, firmata «Iacobi Tinto/ reti Inventor/ .I. Paulini/ Forma». Per una panoramica sulle incisioni tratte dai lavori di Tintoretto cfr. Maria Agnese Chiari (a cura di), *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, 1994.

106 Rispetto a quella del Louvre, questa si differenzia soprattutto nel volto di Cristo, qui molto più allungato e “belliniano” (assomiglia infatti al Cristo della Real Academia di San Ferdinando di Madrid).

«una figura di mezzo profilo in ultimo piano e con gli occhiali in mano (Lotto usava gli occhiali) lo sguardo puntato verso il punto dove c'è la firma, ha tutta l'aria di essere un autoritratto»<sup>107</sup>.



Marc Duval, *Cristo e l'Adultera*.



*Cristo..., part.*

Per avviare questo paragrafo alla conclusione con un breve riassunto, si può quindi dire che nella panoramica su tutte queste stampe frutto dell'invenzione di un artista e dell'incisione di un altro, si è assistito all'adozione e in seguito al continuo mutare del lessico del verbo di firma. Di queste mutazioni si potrebbe tentare la seguente sintesi: il *fecit* (per lo più proposto come “F” o “FE”) è la lezione di verbo che più dura e si trova riproposta dai diversi autori durante tutto il XVI secolo. Ad essa si affianca raramente l'*incidit* oppure la flessione all'imperfetto *faciebat* alla quale venne preferita la più settoriale lezione dell'*incidebat*<sup>108</sup>. La strada verso la maggiore precisione dell'azione dell'artista nell'elaborazione della stampa coinvolge anche il creatore del disegno di base: si passa dal generale *pinxit* allo specifico *invenit*; ciò attenua l'accento sul colore dell'immagine di partenza per esaltarne in maniera più specifica la composizione, la quale in effetti è quella che si clona nell'opera a stampa. Infine, qualora la base offerta dal pittore all'incisore non sia data senza mediazioni dalle opere, ma attraverso dei tracciati che egli personalmente ha eseguito e che già sono una prima importante traduzione, l'intervento è segnalato attraverso il *lineavit*<sup>109</sup>. La strada verso

107Antonio Paolucci, *E la firma spuntò sul quadro invenduto*, in «L'osservatore romano» del 10/07/2013 (consultabile all'indirizzo internet: [http://mv.vatican.va/1\\_CommonFiles/pdf/Direttore/rassegna\\_2013/324\\_OR\\_luglio\\_2013.pdf](http://mv.vatican.va/1_CommonFiles/pdf/Direttore/rassegna_2013/324_OR_luglio_2013.pdf), pp. 3,4). L'articolo continua con quest'altra osservazione: «Ora un dipinto nel quale l'artista esibisce e anzi sottolinea la sua firma non è, e non può essere la generica variante di un'opera fortunata [*quella analoga, e non firmata, del Louvre*], ma piuttosto una autografa rimeditazione d'autore sul tema della adultera perdonata» (p. 4). Il caso del dipinto e quello dell'incisione rientrano in quella tipologia di firme sottolineate da personaggi consapevoli di cui si è detto in precedenza (cfr. *supra*, § III. 3.7.). Non ho ancora avuto occasione di vedere questa firma di persona.

108Nel corso del secolo successivo alcuni incisori, probabilmente per nobilitare il proprio mestiere usarono anche il verbo *sculpisit* come nelle firme delle stampe che Craestano Menarola trasse nel XVII secolo da Jacopo Bassano (cfr. ad esempio anche il caso di Luca Ciamberlano citato nella n. successiva)

109Oppure nella variante *delineavit*. Questa specifica divisione dei ruoli può ad esempio essere supportata da una firma di un'opera avente per soggetto un *Noli me tangere* che Luca Ciamberlano trasse da un'invenzione di Federico Barocci; la stampa è firmata con la seguente formula: «Federicus Barocius Vrbinas Inventor et pinxit./ Lucas

queste precisazioni può dirsi tipica delle opere a stampa<sup>110</sup>, perché, come si è visto parlando di firma in pittura, là la tendenza fu invece quella di uniformare il prodotto d'arte sotto il vago verbo *fecit* usato per tradizione anche dalla scultura<sup>111</sup>.

---

ciamberlanus Vrbinas. I.V. Doctor delineavit/ et sculpisit. Anno 1609»,

110Al di fuori degli autori più strettamente legati a Venezia si trovano altre varianti che confermano questa strada verso la specificazione: ad esempio Enea Vico (che comunque nei suoi pellegrinaggi italiani passò per Venezia) usò il verbo *excidebat* (ad es. nella *Conversione di San Paolo* da Francesco Salviati), mentre Federico Barocci l'*excudit* (ad es. nell'*Annunciazione*).

111Cfr. *supra*, § II. 1.4.



## VI. 3. Firme *naturae saxis* ovvero le firme a mosaico.

### 3.1. Dalle firme di stile a quelle verbali e loro principali caratteristiche.

Lo studio delle firme delle “pitture di mosaico” è agevolata dalla loro pressoché totale circoscrizione alla sola Basilica di San Marco. La maggior parte di queste firme appartiene al Cinquecento, ovvero ai tempi nei quali con quelle “pitture” venne riempito praticamente ogni spazio musivo disponibile, oppure si intervenne alla sostituzione dei mosaici più vecchi o danneggiati. Per contro, nei mosaici precedenti il XVI secolo, i nomi scritti degli autori sono rarissimi, oppure scomparsi. Appartenenti al Medioevo, alcune singole identità sono comunque state individuate ma, mancando appunto dei nomi segnati, questi artisti vengono nominati dagli studiosi per via stilistica, come ad esempio è successo per il *Maestro dello stile agitato della Cupola dell'Ascensione*<sup>1</sup>.

Le firme che nei mosaici si leggono sono, tranne casi eccezionali, o discussi, quelle dei soli esecutori materiali del mosaico, mentre trascurate risultano (o sembrano) le annotazioni dei nomi degli autori dei cartoni di preparazione. A San Marco alcune firme si ripetono anche se due opere di uno stesso autore sono tra loro vicine o appartengono allo stesso ciclo, indicando con questa pratica una quasi ossessiva voglia di distinzione ed identificazione di ogni singolo intervento in uno spazio che è di fatto senza confini, e quindi i presupposti di una solo in parte silenziosa competizione tra gli artisti attivi nel cantiere della Chiesa.

Escluse alcune varianti di formula, le modalità di firma musiva presentano poche specifiche originalità e spesso rivelano delle influenze subite da quelle che negli stessi tempi venivano dipinte sulle tavole (o sulle tele) o incise nella materia.

### 3.2. Le più antiche firme musive: le firme perdute e la firma della Cappella dei Mascoli.

Le prime note sui mosaici marciani, con l'evocazione di alcuni degli autori che li firmano, sono contenute nella *Venetia* di Sansovino<sup>2</sup>. Successivamente, sono *Le ricche minere della pittura veneziana* di Marco Boschini a proporre un più sistematico elenco dei loro soggetti. Boschini all'occasione nomina (ma senza la trascrizione di alcuna firma, né segnalandone la presenza) il nome dell'autore del cartone e quello dell'esecutore materiale del mosaico, anche se a volte capita che egli dia più importanza al ricordo del primo (tanto che, ad esempio, il *San Marco in vesti*

---

1 Cfr. ad esempio R. Polacco, *San Marco...*, cit. 1991, pp. 226, 227.

2 Cfr. *supra*, § I. 2.5.

*liturgiche* dell'abside del portale principale viene detto «opera di Tiziano»<sup>3</sup>, nonostante rechi sotto un'altisonante e ben evidente formula di firma di Francesco e Valerio Zuccato già trascritta da Sansovino<sup>4</sup>). Boschini scrive soprattutto dei mosaici più moderni in quanto degli antichi (che lui intende precedenti al XIV secolo) «non ci sono li nomi degli Auttori»<sup>5</sup>; con ciò egli voleva dire che non solo non si trovano ricordi di chi furono gli esecutori per mezzo delle firme, ma neanche per altra via.

A proposito dei mosaici pre-rinascimentali lo stesso rammarico di Boschini venne espresso da Antonio Maria Zanetti nella sua *Descrizione* del 1733:

abbemche qualche volta trovinsi li nomi, non si veggono però li cognomi, come a dire a di fuori della Chiesa verso il Broglio in due nicchie sonovi due Apostoli dai lati, de' quali è scritto in caratteri gotici, *Paulus fecit, Pertrus fecit & c.*<sup>6</sup>

E nel 1771, nel libro *Della Pittura*, lo stesso dice ritorna a dire che

poche memorie scritte han lasciate gli artefici [*antichi*] in queste opere loro. Una sola iscrizione io seppi ritrovare; che per mala ventura intera non è, e sta sopra la porta laterale, vicina alla cappella di S. Clemente<sup>7</sup>.

La firma più antica che oggi s'incontra nei mosaici marciani è legata a dei lavori eseguiti nella prima metà del secolo XV, nella cosiddetta *Cappella dei Mascoli*: tra le scene della *Nascita di Maria* e della sua *Presentazione al tempio* vi è un ampio spazio bianco dove si legge «Michael zanbono venetus/ ~fecit~». Questa firma è un *unicum* tra le firme dei mosaici della *Chiesa* per via di quel suo piatto, ampio e per nulla discreto fondo bianco che, alla lontana, ricorda i cartelli che in quello stesso secolo cominciano a comparire nella pittura. Anche per quest'aspetto, essa contiene un certo sapore di falsità che verosimilmente potrebbe indicarla come il frutto di un restauro eseguito

3 *Le ricche minere...* [1664], 1674, *Sestiere di San Marco*, p. 2.

4 *Venetia...*, *cit.*, 1581, p. 34v.

5 *Le ricche minere...* [1664], 1674, *Sestiere di San Marco*, p. 9.

6 *Descrizione...cit.*, 1733, p. 99. Non ho trovato traccia di queste due firme che forse erano nelle figure di *San Vito* e *San Marco*, i quali sono tra i mosaici rifatti dalla Compagnia Venezia Murano nel 1870 circa, dopo il restauro della facciata della Chiesa. Per l'analisi delle iscrizioni della Basilica mi sono servito, oltre che dell'osservazione diretta, dell'atlante a cura di M. Andaloro, M. da Villa Urbani, I. Florent-Goudouneix, R. Polacco, E. Vico, *Basilica patriarcale...*, *cit.*, 1991. A questo testo si è fatto affidamento (dove non verrà segnalato diversamente) per l'individuazione degli esecutori dei cartoni, dei mosaicisti, o per lo scioglimento delle firme in cifra.

7 Segue la trascrizione della firma frammentata e l'annotazione che «il resto è interrotto in parte da una finestra, per dar luogo alla quale si tagliò il marmo, ed è in parte guasto dal tempo. Impariamo tuttavia, per quanto io penso, che un Piero lavorava in questi luoghi nel 1158. L'isotria quivi rappresentata è la traslazione del corpo di S. Marco. Le lettere che sono nel mosaico si trovano molto simili a quelle della iscrizione» (*Della pittura...*, *cit.* 1771, pp. 562, 563): credo che con ciò Zanetti intendesse suggerire che si trattava della firma dell'autore del mosaico. Per la ricostruzione di questa firma cfr. A. Dietl, *Die Sprache.....*, *cit.*, 2009, vol. III, pp. 1737, 1739: qui la firma si accoppa nella raccolta delle firme di scultura.

prima del 1815<sup>8</sup>. La presenza di una firma dalla formula simile fu comunque registrata nel 1733 da Zanetti, in un luogo da lui non precisato della *Cappella*, e a sua detta era «*Michael Zambono Venetus et c.*»<sup>9</sup>. Né Boschini, né Zanetti, e nemmeno, nel secolo successivo, Moschini, segnalano in questo ciclo di mosaici la presenza di un'altra iscrizione che si trova ai piedi del gruppo più numeroso di apostoli che assistono alla *Dormitio Virginis*. Essa, come si è già avuto modo di ricordare<sup>10</sup>, si riduce ad un enigmatico «*fecit*» che sembra la parte finale di una firma, anzi, probabilmente, della firma originale (e forse unica) del ciclo di mosaici<sup>11</sup>.



*Cappella dei Mascoli, Presentazione al Tempio.*



*Presentazione..., part.*



*Cappella dei Mascoli, Dormitio Virginis.*



*Dormitio..., part.*

Di fatto, nella *Dormitio*, la parte con il frammento della firma è stilisticamente concorde con le scene della *Nascita* e della *Presentazione*, e quindi precedente alle altre scene della *Visitazione* e della maggior parte della *Dormitio*, le quali evidentemente appartengono ad un periodo successivo e

8 Anno nel quale Moschini dice che «nel comparto della Presentazione si legge: *Michael Zambono Venetus fecit*» (*Guida...*, cit., 1815, vol. I., p. 366)

9 *Descrizione...*, cit., 1733, p. 95. Cfr. *supra*, § I. 4.1.

10 Cfr. *supra*, § I. 4.1.

11 Così Lionello Venturi a proposito di questa scritta: «Finì Giambono i mosaici [...] come anche proverebbe la parola *pinxit* [sic!], senza il nome? Invero Giambono può aver messo il proprio nome, e forse il rifacitore che dovette distruggerlo non si curò di ripeterlo e lasciò invece la scritta dove i restauri non erano necessari» (L. Venturi, *Le origini...cit.*, 1907, p. 93).

sono state spesso ricondotte ad un cartone di Andrea del Castagno, Jacopo Bellini o Andrea Mantegna<sup>12</sup>. Una firma sul vettore sul quale qui è “scritto” il solo *fecit*, è tra l'altro più tipica, non solo per la prima metà del XIV secolo, ma anche per lo stesso Giambono<sup>13</sup>. A proposito di questa firma, rimane ancora da sottolineare come il nome indichi, fino a prova contraria, l'esecutore dei cartoni di preparazione al mosaico e non il loro materiale esecutore. La presenza e l'assenza di tali nomi verranno poi invertite in tutte le altre firme presenti nei mosaici, e ciò anche quando gli esecutori dei cartoni furono personaggi di spicco della pittura veneziana quali Tiziano o Tintoretto<sup>14</sup>.

### 3.3. Le formule di firma: casistica ed eccezioni.

Le firme dei mosaici marciاني eseguiti dalla metà del XV e durante l'intero secolo successivo, sono di norma espresse in formule semplici ed essenziali<sup>15</sup>: oltre alla determinante presenza del nome, compare con frequenza il verbo *fecit*, e via via più raramente il cognome dell'artista, l'indicazione di *venetus*, una data in numeri romani oppure una in cifre arabe<sup>16</sup>. Spesso la firma non è sciolta per intero, ma per mezzo delle sole iniziali. A tutta questa serie di formule ordinarie tuttavia si affiancano anche delle sporadiche e originalissime eccezioni.



Giannantonio Marini, *Lapidazione dei vecchi*.



*Lapidazione...*, part.

Nella *Parete Ovest* del *Transetto Nord*, dove si raccontano le *Storie di Susanna* (i cartoni furono

- 
- 12 Cfr. *ib.* e R. Polacco, *San Marco...*, cit, 1991, pp. 291, 292. Di Jacopo Bellini ci sarebbe addirittura una firma negli affreschi preparatori, dove un tempo compariva anche una data, il 1451 (cfr. *ivi*, p. 301).
- 13 La strisciolina arricciata è infatti il supporto della firma nell'*Incoronazione della Vergine* dell'Accademia (dove però si trova la firma apocriфа di Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini) e nel *San Crisogono* di San Trovaso (dove la firma è ormai illeggibile).
- 14 Nella *Parete Est* sopra l'altare si incontra un inedita variante di firma che coinvolge quest'ultimo mosaicista e che ricorda anche il pittore dei cartoni, Leandro Bassano. Questa firma però reca la data 1617 ed è quindi fuori dall'ambito di interesse che ci si è prefissi in questo studio.
- 15 In linea di massima ciò che si sta per dire riguarda anche le firme appartenenti ai secoli successivi (che non si tratteranno) per le quali i mosaicisti si sono evidentemente adattati ad una tradizione impostata dai loro predecessori.
- 16 Questa numerazione è decisamente più rara: nel periodo storico in esame esse comprendono un *Sant'Antonio Abate* del *Sottarco* di sostegno della *Volta Sud* della *Cupola dell'Ascensione*, firmato «SILVESTER·FECIT/ 1458» e un *San Paolo* (firmato «PBR| GRISOGON| FE/ 1507») su uno dei piedritti della *Volta Est* sempre della *Cupola dell'Ascensione*.



eseguiti da Jacopo Tintoretto) Giannantonio Marini esegue nel 1576, e firma nel seguente modo, la scena con la *Lapidazione dei vecchi*: «OPVS/ PRIMVM/ IOANNIS/ ANT. MARINI». Questo *primum* è originale e si potrebbe interpretare come la confessione del suo primo intervento nella *Basilica*, o nelle *Storie*, ma anche come l'indice della consapevolezza di un lavoro di più che soddisfacente (ovvero *prima*) qualità<sup>17</sup>.

Altre formule di firma originali che s'incontrano nei mosaici della Basilica, contengono i nomi dei più assidui mosaicisti firmanti del Cinquecento: Francesco e Valerio Zuccato<sup>18</sup>.

Nelle lunette del “pozzo” dell'*Atrio*, nella *Crocifissione* spunta dal basso una fascia bianca dove si legge «EORVNDEM FRANCISCI ET/ VALERI FRATRVM MDLIXI». Il riferimento di quell'indicazione, *eorundem*, “degli stessi”, è con tutta probabilità rivolto alla firma della lunetta con la *Dormitio Virginis*, firmata sul gradino dell'appoggio del sarcofago di Maria in questo modo: «FRANC·ET·VALE·FRAT·/ ZVCATI·VENE·F·». In questa lettura la *Dormitio* viene quindi indicata dalla seconda come la prima delle due scene ad essere compiuta. Si potrebbe quasi dire una firma *indiretta*<sup>19</sup>.



Francesco e Valerio Zuccato, *Dormitio Virginis*.



Francesco e Valerio Zuccato, *Crocifissione*.

Nel semicatino sopra il portale principale (sempre nell'*Atrio*), sotto la figura di *San Marco in vesti liturgiche* (in piedi su di un piedistallo dove si legge la data «M·D·XLV·»), si trova un'altisonante formula che invita il visitatore della Chiesa (o meglio l'ammiratore dei mosaici) a giudicare la qualità dei lavori solo dopo averli osservati e (ri)conosciuto la qualità e la fatica che li ha prodotti<sup>20</sup>. Carlo Ridolfi è stato il primo a dividere in quest'opera, il ruolo dell'inventore del cartone (Tiziano),

17 In ogni caso questa firma non fa che rimarcare il distacco che per via stilistica intercorre con le altre scene della drammatica vicenda di Susanna, le quali sono state eseguite da un altro artista (alla fine del '500 da Lorenzo Ceccato e, nel XVIII secolo, da Pietro Monaco) e sono di una qualità decisamente minore.

18 Numerosissime le loro firme, tanto che si può dire che non esiste mosaico al quale abbiano lavorato che non ne contenga una: esse si presentano nelle varianti con il nome scritto per intero o con le sole iniziali; a volte compare la “F” di *fecit*. La maggiore parte di queste iscrizioni sono state registrate per la prima volta da Zanetti nei libri del 1733 e del 1771 (cfr. *supra*, § I. 4.1.).

19 Cfr. *supra*, § V. 4.3.

20 Si ricorda che la formula di firma è «VBI DIILIGENTER INSPEXERIS, ARTEMQVE AC LABOREM/ FRANCISCVS ET VALERII ZVCATI VENETOR, FRATRVM/ AGNOVERIS, TVM DEDVM IVDICATO». Cfr. la trascrizione che ne fece Sansovino *supra*, § I. 2.5., n. 82.

da coloro che lo tradussero in mosaico (i Zuccato)<sup>21</sup>. Da qualche tempo questa sicurezza è venuta meno e, ad esempio, Renato Polacco è dell'opinione che

è ovvio che i due fratelli Francesco e Valerio intendessero vantarsi così esplicitamente per un'opera nata non solo dalla loro perizia nel tradurre un'immagine pittorica in mosaico (*laborem*), ma anche tracciata da loro stessi con quella capacità creativa (*artemque*) riconosciuta anche dal Tiziano durante la deposizione al processo del '63 nella frase: «Signorsì, et [*de cartoni*] i ghe ne fa anche loro»<sup>22</sup>



Francesco e Valerio Zuccato, San Marco.



San Marco, part.

Il processo svoltosi nel 1563 è quello dove i fratelli Zuccato vennero accusati di imperizia, ma soprattutto di aver contraffatto la natura di alcune tessere di mosaico dipingendovi sopra. A questo processo parteciparono tutti i mosaicisti di Venezia e i più famosi pittori del tempo, alcuni dei quali, come Tiziano, erano anche attivi come cartonisti nel cantiere marciano<sup>23</sup>. A quanto pare il processo ebbe avvio proprio in seguito alla scoperta contraffazione di una parola della firma del mosaico con la *Deposizione di Cristo* che si trova nella *Lunetta* della controfacciata della Chiesa<sup>24</sup>. Proprio

21 C. Ridolfi, *Vita di Titiano...., cit. in Le Meraviglie...., cit.*, 1648, vol. I, p. 183.

22 R. Polacco, *San Marco...., cit.*, 1991, p. 323. Al fine di una più agevole comprensione, mi sono permesso di correggere la citazione del processo fatta da Polacco che era così trascritta: «Signorsì, et i ghe ne [*cartoni*] fa anche loro». Polacco fa notare che questa iscrizione è «un unicum tra le numerose firme e date che leggiamo sui mosaici rinascimentali marciani» (*ib.*).

23 A tutto ciò si è già accennato *supra*, § I. 4.1.

24 La scritta è stata collocata sulla faccia frontale del sarcofago di Cristo; è oggi visibile con difficoltà, e non per intero a causa dell'insensibile collocazione di una lampada elettrica. La storia dello scandalo suscitato dai modi poco professionali con i quali questa firma venne redatta, è ricordata, come di è detto, da Antonio Maria Zenetti (cfr. *supra*, § I. 4.1. A onor di cronaca, la storia è riportata anche da Moschini -*Guida...., cit.*, 1815, vol. I, p. 391-).

questa formula di firma contiene per ironia della sorte la promozione della genuinità dei materiali impiegati dagli Zuccato e del loro impegno professionale; «NARVRÆ SAXIBUS/ ZVCHATOR FRATRVM/ INGENIO» è infatti così traducibile: *Per mezzo delle pietre della natura e del talento dei fratelli Zuccato*. Al di là del discutibile bisticcio *saxis/saxibus* denunciato dalla critica settecentesca<sup>25</sup>, la frase è un po' zoppicante senza un *hoc opus* iniziale e un *fecerunt* finale. Non è comunque detto che in realtà questi silenzi siano volontari ed optati affinché la firma inglobasse (complice la sua privilegiata posizione nell'assetto dell'edificio) non solo questa opera nello specifico, ma l'intero intervento nei vari luoghi della *Basilica*.



Francesco e Valerio Zuccato, *Deposizione*.



*Deposizione, part.* (l'ultima parte della scritta è oscurata da una lampada).



Francesco e Valerio Zuccato, *San Vittore martire*.



*San Vittore..., part.*

Nel Museo della Basilica si trova oggi in deposito l'altro mosaico firmato dai fratelli Zuccato in

<sup>25</sup> Cfr. *supra*, § I. 4.1.

modo simile proveniente dalla soppressa Chiesa di Santa Maria Nova<sup>26</sup>. Vi è rappresentata *San Vittore martire* con alcuni sacerdoti in ginocchio in sua adorazione; nel piedistallo dove sta il santo si legge la firma «QVOD ARTE ET COLORIBVS PICTOR/ HOC ZVCHATI FRATRES INGENIO/ ET NATVRAE SAXIS MDLVIII». Si tratta di una formula che, nonostante l'uso del *saxis*, ancora una volta risulta scritta in un latino poco regolare; tuttavia, il senso del messaggio risulta alquanto chiaro e pare poter essere il seguente: *Come il pittore (esegue la propria opera) con l'arte e i colori, così con le pietre della natura e il proprio talento i fratelli Zuccato (hanno fatto questa)*. La frase è decisamente sibillina e contiene in sé l'eco della sfida di un inedito *paragone* tra le arti, dove il mosaicista si contrappone al pittore o, molto più specificatamente, al creatore di cartoni. Ovviamente, nonostante il diplomatico *quod*, la vittoria è data, come sempre, da chi scrive a sé stesso, e di ciò è testimonianza la presenza della firma stessa.

### 3.4. *Lingua, corpo e forma delle lettere.*

Le firme dei mosaicisti sono sempre scritte per mezzo di caratteri epigrafici *all'antica* senza significative varianti. Forse degna di una nota è l'uso diffuso della lettera “T” con le grazie del *patibulum* che puntano verso il basso in maniera simmetrica, secondo i dettami dell'alfabeto di Luca Pacioli. Ciò risulta significativo qualora si consideri che i modi più consueti di scrivere le stesse grazie nelle “T” delle epigrafi in scultura e in pittura sono invece di altro tipo<sup>27</sup>. Un uso particolare della “Z” si trova nella firma del *San Sergio del Sottarco inferiore del Cupolino della Tribuna dei procuratori*; qui, la firma di Lazzaro Bastiani «LAZAR/ VS·B·F», presenta una “Z” come se fosse una “N” ruotata di 90 gradi; è questa una caratteristica che non si ritrova nell'alfabeto di Pacioli, ma ad esempio caratterizza le iscrizioni di Leon Battista Alberti. Altre “Z”, quelle delle firme di Francesco Zuccato (ad esempio nella *Deposizione* della lunetta della controfacciata dell'*Atrio*, oppure nel *San Teodoro* della lunetta della *Sacrestia*) mostrano il segmento orizzontale superiore più allungato di quello inferiore.

In linea di massima tutte queste lettere risultano elaborate in maniera elegante, forse con la sola eccezione delle opere di Giovanni Domenico Santi le cui firme sono invece redatte in maniera piuttosto grossolana<sup>28</sup>. Il linguaggio delle firme è ovviamente il latino e almeno in un caso tale scelta linguistica spicca in maniera notevole: si tratta della firma che si trova sul *San Paolo* eseguito su uno dei piedritti della volta est della *Cupola dell'Ascensione*, dove si trova la firma «PBR|

---

26 Qui registrato (firma compresa) da Zanetti (cfr. *supra*, § I. 4.1.).

27 Cfr. *supra*, § II. 2.4. e § V 4.2.2.

28 I suoi due mosaici firmati si trovano nell'*Atrio* e sono una *Madonna che legge* (firma: «IO. ONIC. SANCTI VN/ A MDLVI») e un *Profeta Isaia* (firma: «IO. DNIC SANCTI VEN. F. MDLXVIII»).

GRISOGON| FE/ 1507» (ovvero *Prete Grisogno fece*), la quale contrasta con il nome del santo, atipicamente scritto in lingua greca (quasi alla maniera dei profeti della *Pala d'Oro*) che si trova alle sue spalle.



G. Domenico Santi, *Madonna che legge*.



*Madonna..., part.*



*San Paolo, part.*



*Prete Grisogno, San Pietro.*

### 3.5. Posizionamento ed icone delle firme: analisi di alcuni casi significativi e significanti.

Nei mosaici della prima metà del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento, le firme vennero per lo più collocate all'interno dello spazio che fa da sfondo alla figura, secondo i modi in cui spesso nei mosaici vengono indicati anche i nomi dei personaggi soggetto<sup>29</sup>; l'individuazione della natura di firma è messa in evidenza dalla posizione che, in linea di massima, è sempre bassa e di corpo minore. Su tutti questi casi, due meritano attenzione per il fatto che la loro significativa dislocazione.

Il primo caso è quello del tardo quattrocentesco *San Bernardino* che Antonio di Jacopo firma sul *Sottarco* di sostegno della *Volta Sud* della *Cupola di San Leonardo*: qui il nome dell'artista si trova vicino al più famoso degli attributi del santo senese, ovvero a quel nome di Cristo in monogramma, la cui venerazione era stata da Bernardino caldamente sostenuta nel XV secolo e che quindi in questo periodo era di forte attualità. La vicinanza al nome di Cristo, e la sua sottomissione iconografica, suggerisce l'accettazione da parte di Antonio al culto promosso da Bernardino e la richiesta di una sua protezione. Ovviamente, e in maniera piuttosto ardita, l'associazione del nome

<sup>29</sup> Si tratta quindi di un'operazione di sostituzione che si è già sottolineata sia per la pittura (cfr. *supra*, § III. 2) che per la scultura (cfr. *supra*, § V. 5.6.).

del mosaicista ad un nome indicato come oggetto di venerazione, sostiene anche la pretesa che ad Antonio si riservi una devozione di prestigio analogo.



Lazzaro Bastiani, *San Sergio*.



Antonio Di Jacopo, *San Bernardino*.



*San Bernardino, part.*

Il secondo caso dove la collocazione della firma sul fondo della figura appare affatto casuale, risale alla prima metà del Cinquecento, è opera di Francesco Zuccato e si trova nella *Sacrestia*. Si tratta della firma del *San Teodoro*, il quale fa da *pendant* ad un *San Giorgio*<sup>30</sup>; queste due figure sono ai lati di una *Madonna in trono* firmata da Marco Luciano Rizzo<sup>31</sup> e insieme quindi formano un ideale Trittico.



Francesco Zuccato, Marco Luciano Rizzo, *Trittico della Sacrestia*.



Francesco Zuccato, *San Teodoro*.

Qui, mentre il *San Giorgio* rivolge il proprio sguardo e la propria adorazione alla *Madonna* dello

30 Firmato «FRANCISC/ ZUCHAT».

31 Firmata sulla base del trono: «MARCVS LVCIAN/ RICIVS. V. F./ MD.XXX».

spazio centrale, il *San Teodoro* volta invece la testa dal lato opposto e il suo sguardo (e la sua adorazione?) sembrano rivolte proprio alla firma in cifra («FZ») di Francesco.

Mentre la maggior parte delle firme Quattrocentesche e del primo Cinquecento continuano per lo più ad essere iscritte nel fondo, nello stesso tempo comincia ad insinuarsi la pratica di mettere la propria firma nel fronte del piedistallo sul quale viene sempre più frequentemente posizionata la figura sacra in effigie, instaurando quindi uno scontato legame con la coeva scultura. Questa metodologia, pur trovando maggiore sfogo nel corso del Cinquecento, trova le sue prime applicazioni nella primissima metà del Quattrocento, nei mosaici di sostegno della *Volta Sud* della *Cupola dell'Ascensione*, firmati da Silvestro e Antonio Di Jacopo, e rappresentanti rispettivamente i santi *Antonio Abate* e *San Paolo Eremita*. La firma in quest'ultimo. «·ANT·FECIT·». è tra l'altro un *unicum* nelle firme marciane essendo in caratteri d'oro su fondo azzurro: essa sembra quasi simulare sé stessa, ovvero una scritta a mosaico.



Silvestro, Sant'Antonio Abate.



Sant'Antonio..., part.



San Paolo..., part.



Antonio Di Jacopo, San Paolo Eremita.

In alcuni casi la firma su piedistallo non si limita a simulare una semplice iscrizione, ma si trova arricchita da un ulteriore cornice a forma di cartello arricciato, come negli angeli con la Croce delle pareti ai lati del *Presbiterio* firmati da Marco Luciano Rizzo e Vincenzo Bianchini.

Inscritte in delle superfici con delle precise identità sono anche quella già citata che Marco Luciano Rizzo pone sul trono della *Madonna col Bambino* della *Sacrestia* e quella che Vincenzo Bianchini

incrive su uno dei gradini del *Giudizio di Salomone*, il quale si trova su un semicatino dell'*Atrio*, sopra l'abside con la tomba del Doge Bartolomeo Gradenigo. La firma del *Giudizio* («VIC·B F 1538») non è centrale, ma spostata verso sinistra<sup>32</sup>, quasi in modo da finire significativamente sotto la mano destra del Re in procinto di emettere il suo celebre giudizio.



Marco Luciano Rizzo,  
Angelo 1.



Angelo 1, part.



Angelo 2, part.



Vincenzo Bianchini,  
Angelo 2.



Vincenzo Bianchini, *Giudizio di Salomone*.



*Giudizio...*, part.

Durante il Cinquecento si incontrano anche altre firme in “pezzi unici”, ad esempio posizionate in supporti particolari e significativi che rifuggono da queste pratiche *di norma* e che mostrano il dialogo con i coevi sistemi di firma che si ritrovano in pittura e in scultura. Valerio Zuccato iscrive la firma «VALERI/ ZVCHATO» sulla ruota dentata di una *Santa Caterina* che si trova nell'*Atrio*, nel sottarco tra il secondo e il terzo *Cupolino* con le *Storie di Giuseppe*<sup>33</sup>. Nel *Sottarco Est* della *Tribuna della Madonna del bacio*, Febo Bozza firma un *San Giovanni Damasceno* mediante uno svolazzante cartello arricciato che dice «FEB· B· F». Infine, il figlio di Valerio Zuccato, Arminio,

32 Sui valori della firma sulla sinistra in un giudizio cfr. *supra*, § III. 3.2.; § V. 2.1.

33 A proposito delle firme sulla ruota di Santa Caterina cfr. *supra*, §. III. 3.4.1.



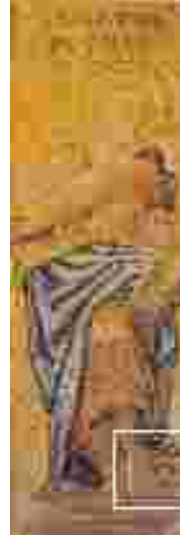
firma («ARMINIVS/ ZVCATVS») un dado di pietra su cui appoggia il piede un *San Pietro* del piedritto della *Volta Est* della *Cupola dell'Ascensione*, in una modalità che ricorda la firma dell'allegoria della *Fatica* scolpita da Bartolomeo Ammannati nel *Monumento funebre a Marco Mantova Benavidis*<sup>34</sup>



Febo Bozza, *S. G. Damasceno*.



Valerio Zuccato, *Santa Caterina*.



Arminio Zuccato, *San Pietro*.



*San Pietro, part.*

Una serie di firme in cifra (o abbreviate) di Prete Alberto, Marco Luciano Rizzo e Francesco Zuccato poi si trovano nei mosaici dell'*Atrio*. Dello stesso Francesco sono poi notevoli le firme dei mosaici della *Sacrestia*: esse sono iscritte in delle ideali tavolette o cartelli che spuntano (e sono evidenziate) da dalle pompose decorazioni filiformi e vegetali.



*Sacrestia, Visione d'insieme della volta.*



Francesco Zuccato, *Ezechiele profeta*.



*Ezechiele profeta, part.*

Su tutte queste è decisamente notevole quella con la firma «FRANCISC· ZUCH· F», posta sotto ad

<sup>34</sup> Cfr. *supra*, § V. 4.6.3.

un medaglione con l'immagine del profeta Ezechiele. La firma è inscritta in un cartello arricciato che sta tra le figure a mezzo busto di un uomo e una donna nudi (forse Adamo ed Eva?), le quali sorreggono, a mo di cariatidi, il cerchio con la figura. Sotto la firma, e in evidente legame con essa, compare un allucinato e perturbante volto di Medusa, forse una dichiarazione figurata dell'arte di Francesco Zuccato, intento a suggerire in senso contrario questo concetto: che le sue immagini sono talmente ben fatte da parere esseri vivi mutati, dal ben noto potere della Gorgone, in *naturae saxis*.

### 3.6. Due firme di mosaico al di fuori del contesto marciano.

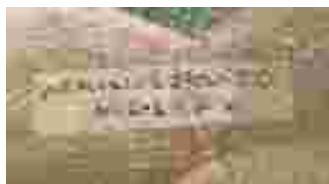
Come è stato detto all'inizio di questo capitolo, nel contesto veneziano è raro che dei mosaici siano stati messi in opera al di fuori della Basilica marciana. Oltre la *San Vittore* di Santa Maria Nova<sup>35</sup>, altri due casi sono quelli del mosaico in forma di quadro con il *Ritratto di Pietro Bembo* oggi conservato al Museo del Bargello a Firenze e quello di una Pala d'altare con la *Gloria dei Santi* nella *Cappella Lando* della Chiesa di San Pietro di Castello. Entrambi sono firmati.



Valerio Zuccato, *Ritratto di P. Bembo*.



*Ritratto...., part.*



*Gloria..., part.*



Arminio Zuccato, *Gloria dei santi*.

Peculiare è soprattutto la firma di Arminio Zuccato nella Pala a mosaico di San Pietro di Castello. L'iscrizione «ARMINIVS ZUCATO/ ·M·D·LXXV» si trova posta su di un cartellino “pittorico”, il quale a sua volta sta sopra a delle nuvole privo di un motivo iconografico di sostegno plausibile. Per tale caratteristica, questa firma è pertanto inscrivibile in quell'insieme di opere di cui si è già trattato parlando di pittura<sup>36</sup>, nelle quali il cartellino, dipinto come se fosse attaccato alla superficie del supporto, rivela la natura artificiale e il valore dell'inganno della *mimesis* dell'opera.

35 Cfr. *supra*, 3.3.

36 Cfr. *supra*, § IV. 1.5.

## VI. 4. Le firme dei maestri miniatori e stampatori e dei *Depentori* al servizio di *vereri* e *bochaleri*.

### 4.1. *La firma miniata e la firma stampata.*

Alcune rare firme marcano i disegni di alcuni codici miniati dipinti in territorio veneto a partire dalla seconda metà del Quattrocento<sup>1</sup>. Tra gli artisti miniatori è ad esempio possibile ricordare il mantovano Franco dei Russi, attivo in Veneto nel corso della metà del XV secolo<sup>2</sup>, il quale elaborò le proprie sottoscrizioni in eleganti lettere *mantiniane* inserite iconograficamente nell'immagine. Con queste modalità la firma si trova ad esempio nel piedistallo di un fregio, parte di una miniatura staccata, oggi conservata presso il British Museum: qui si legge una formula in cui Franco orgogliosamente dichiara anche il proprio mestiere: «OPVS FRANCHI MINIATORIS». In un'altra miniatura staccata con una *Madonna col Bambino* nella quale «è evidente il richiamo a moduli veneziani»<sup>3</sup>, la firma si trova consapevolmente portata dal personaggio in effigie, un putto<sup>4</sup>, su di uno scudo, ed è «M·/ FRA/ NC/ HO.», dove la “M” dell'*incipit* potrebbe indicare allo stesso modo dell'esempio precedente il mestiere dell'artista (oppure la sua condizione di *magistris*).



Franco Dei Russi, *Madonna col Bambino*.



Giovanni Corenti, *Vita et res gestae Bracii Frotebacci*, f.1a, part.

Una raffinata firma è quella dipinta intorno al 1482 da un misterioso Giovanni Corenti, in una pagina miniata di un incunabolo, già parte del vescovo di Padova, Jacopo Zeno, e oggi conservata nella Biblioteca Capitolare della stessa città<sup>5</sup>. La formula «IOANES·CH·F [---] OPVS» è

<sup>1</sup> Per queste opere cfr. G. Mariani Canova, *La miniatura...*, cit., 1969.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>3</sup> *Ivi*, cat. 26, p. 145.

<sup>4</sup> Non ho avuto occasione di esaminarla dal vero, ma a quanto pare, analoga a questa è anche un'altra firma dello stesso autore, «scritta su un cartiglio in mano ad un putto raffigurato a mezzo del foglio tra le due colonne a stampa» nel frontespizio di una *Bibbia italica* (cfr. *ivi*, cat. 30, p. 146).

<sup>5</sup> *Ivi*, cat. 36, p. 147. Qui la firma è segnata «IOANES·CORE(N)TI/ OPUS».

paragrafata sulle cornici superiori di due lesene, dove simula in maniera virtuosa un'incisione. Particolarmente attento alla varietà d'inserimento della propria firma nell'opera si dimostra anche un altro miniatore dall'oscura biografia, Marsilio da Bologna<sup>6</sup>. Nelle tre pagine firmate che di lui si conoscono <sup>7</sup> egli pone la propria firma in un rilievo simulato (all'interno di un ottagono nella cornice di una pagina)<sup>8</sup>; in una tortuosa strisciolina a margine di un testo<sup>9</sup>; infine nella cornice di un'iniziale "I" a forma di colonna<sup>10</sup>. I testi in lettere *all'antica* di queste tre firme contengono tutti il verbo *fecit* e dal punto di vista del carattere, vedono l'evolversi della lettera "E" da una forma ancora *gotica* rotondeggiante, ad una più lineare.



Benedetto Bordon,  
*Digestum...*, part. 1



Benedetto Bordon,  
*Digestum...*, part. 2



Benedetto Bordon, *Decretales*, part.

Firma alcune miniature anche il padovano Benedetto Bordon, il quale si era trasferito a Venezia sul finire del secolo<sup>11</sup>. Nel *Digestum Novum* oggi conservato alla Landesbibliothek di Gotha (DL), la firma di Bordon si trova paragrafata in due medaglioni alla base della struttura all'antica posta dietro il finto foglio strappato della miniatura<sup>12</sup>; anzi è particolare il fatto che, parte degli stessi medaglioni, risulta occultata dal foglio miniato, dando quasi l'idea che la firma faccia riferimento, non all'intera pagina, ma alla sola struttura dell'illustrazione emergente. Analoga modalità di firma anche nell'altro codice conservato nella stessa libreria, dove il testo stavolta è il *Decretales* di Gregorio IX; qui, la firma «·OP· [---] ·BE· PA·», emerge grazie alla lacerazione simulata della pagina.

Altre firme di Bordon si trovano poi in un *Evangelarium* del 1523-'24, già a *Santa Giustina* a

6 *Ivi*, p. 116.

7 Per queste opere cfr. *ivi*, catt. 64-66-, p. 152, 153.

8 Firma: «MA/ RSILI/ VS· BO/ NO NE/ NSIS/ ·F·». La firma compare ne *La bella mano* di Giusto de Conti, oggi conservato al Riksarkivet di Stoccolma.

9 Firma: «·MA| RSILI| VS· | BOLO| GNE| SIS· FECIT·». La firma compare nell'*Historia incerti auctoris*, oggi nella Biblioteca Laurenziana di Firenze.

10 Firma: «MARSILIVS/ BONONIENS/ IS ·FECIT·». La firma compare nella *Promissione di San Nicolò*, oggi conservata a New York, Public Library, Spenser coll.

11 Per una biografia dell'artista cfr. G. Mariani Canova, *La miniatura...*, cit., pp. 122-130.

12 Nel medaglione di sinistra vi è la scritta «BENEDIT/ PATA» e in quello di destra si intuiscono una "O" e una "V", verosimilmente parte della parola *opus*.

Padova e oggi conservato presso la Chester Betty Library di Dublino; qui, delle firme inglobate alla maniera della coeva pittura nella scena narrativa compaiono nelle prime pagine miniate dei vangeli di Matteo e Giovanni<sup>13</sup>. Nel primo, la firma «·BENEDICTVS·BOR [---] DON· F» si legge nel bordo dello scudo di un soldato.



Benedetto Bordon, *Evangelario, Matteo, part. I*



Benedetto Bordon, *Evangelario, Giovanni, part.*

Nell'*incipit* del *Vangelo di Giovanni* la firma («BENEDI/ CTVS/ BORDO/ N») si trova invece in un capitello all'antica, abbandonato accanto alla capanna della Sacra Famiglia<sup>14</sup>. Anche in questo caso, la particolarità dell'inserimento della firma dà come l'idea che essa non firmi l'intera pagina, ma solo la scena dell'illustrazione, trattando quindi la miniatura come se fosse un finto quadro adattato alla pagina (e la cornice che attornia la scena non può che contribuire ad alimentare tale sensazione).

Tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento i testi cominciano ad essere poi diffusi mediante la stampa, e Venezia, come è noto, fu una della maggiori capitali dell'editoria durante il Rinascimento. Le illustrazioni che accompagnano questa nuova generazione di testi vengono con frequenza riprodotte mediante tecniche xilografiche che tuttavia risultano adespote, ovvero senza firme. I nomi degli autori di alcuni dei nuovi testi invece, in linea di massima compaiono tipograficamente stampati nelle prime pagine (di norma in caratteri più piccoli e dopo e sotto il titolo dell'opera) e in un certo senso anch'essi possono essere considerati delle firme. Un caso che da questa pratica si distingue è dato dall'*Hypnerotomachia Poliphili*, stampata a Venezia presso Aldo Manuzio nel 1499: il nome dell'autore, Frate Francesco Colonna, stavolta è nascosto in una formula acrostica formata

13 Ho trovato difficoltà e non sono finora riuscito a capire se ogni anche le pagine di incipit di Marco e Luca hanno delle scene firmate. Le immagini sulle quali ho lavorato sono infatti sempre quelle pubblicate da G. Marini Canova (*ivi*, catt 117, 118).

14 Questo oggetto firmato rientra in quella categoria di presenze sulle quali ci sono dei dubbi se, qualora esso fosse muto della firma, sarebbe comunque stato utilizzato in questo tipo di composizione (di fatto, le rovine classiche sono un motivo piuttosto ricorrente nei quadri di tema cristiano, dove esse simboleggiano il crollo del precedente credo o assenza di credo; il dubbio mi sorge per il fatto che in questo caso il frammento è isolato e privo di contesto). Per questi oggetti firmati cfr. *supra*, § III. 3.4.

dalle lettere con cui cominciano le parole degli *incipit* dei trentotto capitoli del testo<sup>15</sup>. *In nuce*, questo stesso libro, contiene anche un'altra famosa firma tipografica, quella dello stesso Aldo Manuzio. In uno dei primi capitoli del libro infatti, Polifilo s'imbatta nel geroglifico di «una ancora sopra la stangula dilla quale se rouluea un Delphino»<sup>16</sup>; questo stesso emblema diverrà marca tipografica di Manuzio, a partire dal 1502, con l'aggiunta della scritta «AL [---] DVS». Al di là di tutte le simbologie evocate o sottintese dall'associazione del nome di Manuzio a questo disegno<sup>17</sup>, la presenza di esso (come quella di altre marche tipografiche che in questo stesso periodo si diffondono) è significativa perché eleva il libro stampato a opera d'arte che in quanto tale merita di essere firmata e che vale come oggetto d'arte al di là del suo specifico contenuto.



*Poetae christiani veteres*, 1502.



*Naturalis Historia*, 1559.

Da notare che, mentre nei primi testi editi da Manuzio l'emblema si presentava isolato (ad esempio nel *Poetae christiani veteres* del 1502), successivamente (e soprattutto nei libri stampati dagli eredi della sua casa, quali ad esempio il figlio Paolo<sup>18</sup>) esso occupa buona parte della prima pagina ed anzi spesso si trova all'apice (ovvero al punto di convergenza di due dei lati) dell'ideale triangolo

15 La formula è «POLIAM FRATER FRANCISCVS COLUMNA PERAMAVIT»; per delle considerazioni in merito cfr. Marco Ariani, Mino Gabriele, *Francesco Colonna Hypnerotomachia Poliphili*, [2004], 2006, vol. II., p. LXIV.

16 Francesco Colonna, *H.P.*, 1499, p. 69.

17 Cfr. per esempio i commenti di Mino Gabriele all'emblema XXI del *Libro degli Emblemi* di Andrea Alciato, 2009, pp. 135-141

18 Aldo Manuzio muore nel 1515. Paolo Manuzio dirige la casa editrice dal 1539. Quest'ultimo in alcuni casi manterrà l'emblema e la sua scritta tali e quali, mentre in altre ne elabora il corredo e anche l'iscrizione: nelle *Orazioni* di Cicerone del 1546 ad esempio, ai lati dell'ancora si legge «ALDI [...] FILII». Direi rara la censura completa della scritta: succede nell'emblema del *Canones et Decreta* del Concilio di Trento stampati dallo stesso Paolo a Roma nel 1564 (che tale censura sia da ritenersi in linea con i consigli che di lì a qualche anno suggerirà Gabriele Paleotti? -cfr. *supra*, § I. 2.6.-)

del *colophon* con il titolo e il nome dell'autore. Tale caratteristica sarà di fatto prevalente in questo tipo di produzione e infatti si trova in uso anche nei testi di altre case editrici<sup>19</sup>.

#### 4.2. *Le firme su vetro.*

Nella grande produzione vetraia muranese rinascimentale, i manufatti firmati risultano decisamente rari e quando queste firme compaiono, esse vengono sempre aggiunte a freddo, tanto che solo in senso lato è possibile definirle firme di scultura: esse quindi non sono tanto firme *di* vetro, quanto *su* vetro<sup>20</sup>. Data questa procedura, che la firma indichi solo il *depentor* del manufatto oppure (o anche) l'autore dell'intera opera è cosa probabile, benché difficile a stabilirsi, almeno in tutti i casi<sup>21</sup>, anche per il fatto che queste firme note non specificano l'intervento di un artista che specificatamente *ha dipinto*, ma di uno che generalmente *ha fatto*.



*Aldrevandino, Bicchiere con stemmi.*



*Bartolomeo, Frammento di bicchiere.*

Un paio di nomi sono ad esempio stati aggiunti a fine cottura su dei bicchieri soffiati tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo. Quello più noto è oggi conservato al Victoria & Albert Museum di Londra e così lo si trova classificato in una più o meno recente Storia del Vetro di Murano: «Bicchiere cilindrico a fondo rialzato, decorato a smalto con uno stemma svevo e l'iscrizione "MAGISTER ALDEVANDIN(US) ME FECI(T)". Probabile opera d'un italiano

<sup>19</sup> Si veda ad esempio il frontespizio del *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino edito da Paolo Gherardo nel 1548, dove il *colophon* punta anch'esso all'elaborato emblema della casa editrice.

<sup>20</sup> Una panoramica di questo tipo di firme, limitata all'insieme delle vetrate di edifici religiosi dipinti di area francofona, si trova in Françoise Perrot, *La signature des peintres-verriers*, in A. Chastel (a cura di), *L'art..., cit.*, 1974, pp. 40-45.

<sup>21</sup> Su queste analoghe problematiche, a proposito della produzione vascolare greca, cfr. M. L. Catoni in *Bere vino..., cit.*, 2010, *passim*.

(veneziano?) in Siria»<sup>22</sup>.

La formula di questa firma presenta ancora una volta l'oggetto come parlante secondo dei modi che, lo si è visto, si trova in tanti tipi diversi di manufatti<sup>23</sup>; la scritta corre ininterrotta l'ungo il perimetro circolare dove, secondo una tradizione diffusa che si è già avuto modo di sottolineare<sup>24</sup>, il punto di cesura tra l'*incipit* e l'*excipit* è dato da una croce. Nelle ridotte dimensioni del bicchiere (h: 13 cm; d.: 10,9) la firma di Aldevandino occupa uno spazio decisamente importante e in evidenza. Insieme alle varie decorazioni essa è stata aggiunta a freddo, nella fase finale del lavoro artigianale e con il tutto è calibrata in un perfetto equilibrio di ingombri.

Simile a quest'opera, risultano quelle evocate da una serie di frammenti di bicchieri, dove qua e là, e sempre secondo le stesse modalità impiegate da Aldevandino, emergono degli estratti delle firme di un Maestro Bartolomeo. Questi vetri sono stati scoperti solo nel 1982 e sono oggi conservati al Museum of London. Di loro si è detto che «forse non è troppo azzardato attribuirli al “pittore di bicchieri” Bartolomeo di Zara, operante a Murano tra il 1290 e il 1325»<sup>25</sup>.

Un caso particolare e celebre di vetro firmato è infine quello della *Grande vetrata* della Basilica di San Giovanni e Paolo, realizzata tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo. In uno degli scomparti si trova l'immagine di un *San Giorgio che uccide il drago*, e si legge la firma «HIERONIMVS/ MOCETVS/ ·FACIEBAT», posta all'interno di una tavoletta che sembra un frammento di un'epigrafe *all'antica*.



Girolamo Mocetto, *S. Giorgio, part. (vetrata di S. G. e Paolo, part.)*.

La dislocazione di questa firma in uno spazio laterale dell'insieme fece sorgere nel passato dei

<sup>22</sup> Astone Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, 1958, cat. 16 e *ivi*, pp. 33, 34.

<sup>23</sup> Cfr. *supra*, § II. 1.1.

<sup>24</sup> Cfr. *supra* § II 4.2.; § V. 2.4. e 2.5.

<sup>25</sup> Luigi Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano*, 1990, vol. III, p. 7.



dubbi sull'intera autografia, anche perché proprio (e probabilmente non a caso) sotto il *San Giorgio* si spacciava la *Vetrata* come «SVBLIME OPVS VIVARINI»<sup>26</sup>. La questione di questa autografia venne riassunta anche con una tentata soluzione da Giannantonio Moschini:

Questa grand'opera veramente inarrivabile in alcuni tratti per invenzione, disegno, esecuzione, dice il Ridolfi (*Vite* ed. P. I. f. 22) che fu eseguita con i cartoni di *Bartolommeo Vivarini*: ne verrebbe dunque di conseguenza che non l'avesse che colorita *Girolamo Mocetto*, vi si leggendo: *Hieronimus Mocettus faciebat*. Ma se il Mocetto che fu sì grande pittore, avea tanta bravura eziando nell'arte allora quasi recente di dipingere i vetri, io tempo assai che volesse poi usare de' cartoni di Bartolommeo. Mi sorprende che nessuno, per quanto io sappia, nominasse il Mocetto in riguardo a questo finestrone...<sup>27</sup>

Sulla scia di questa rivalutazione è stato più recentemente sottolineato che la firma di Mocetto in effetti «ben si sbalza sulla vetrata, e se anche difficilmente riguarda più dello scomparto che marca (o, al massimo, la fascia che quello scomparto include), vorrà pur dire qualcosa»<sup>28</sup>. Il ruolo di Mocetto in quest'opera è quello di pittore, ma delle problematiche e dei vantaggi del vetro egli sarà stato ben conscio, dato che faceva parte di una ben nota famiglia di vetrai<sup>29</sup>, il che potrebbe averlo anche aiutato ad ottenere la commissione e ciò non escludendo che anche i Vivarini, essendo proprio di Murano, potessero essere a corto di adeguate conoscenze o possibilità di garanti o garanzie.

#### 4.3. *Le firme su ceramica.*

A proposito della produzione in ceramica a Venezia durante il Rinascimento è stato accertato che essa era di norma eseguita da un *Pictor maiolicarum* che poco o nulla aveva a che fare con l'arte dei *bocaleri*, ovvero dei realizzatori dell'oggetto in maiolica<sup>30</sup>. Nonostante ciò, non mancano i casi in cui, soprattutto a partire dal Cinquecento, nei documenti d'archivio risulti che un artista abbia vestito contemporaneamente i ruoli sia di *depentor* che di *bochaler*<sup>31</sup>.

Come nei vetri, anche nelle maioliche le firme superstiti non aiutano a sbrogliare le incertezze

---

26 A quanto sembra si tratta di una scritta aggiunta da terzi in un'epoca imprecisata, ma forse già presente nel Seicento allorché su quella Ridolfi (pur non citando sottoscrizione alcuna) sembra basare la sua attribuzione a Bartolomeo Vivarini (*Vita di Guariento...*, cit. in *Le Meraviglie...*, cit. 1648, vo. I, p. 22). Per le vicende della *Vetrata* cfr Lionello Puppi, *La grande vetrata della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, 1985.

27 Guida..., cit., 1815, vol. I, pp. 141-142.

28 L. Puppi, *Nel mito...*, cit., 1994, p. 59.

29 Cfr. L. Zecchin, *Vetri...*, cit., 1990, pp. 77-80.

30 Cfr. Angelica Alverà Botolotto, *Maiolica a Venezia nel Rinascimento*, 1988, pp. 13-16.

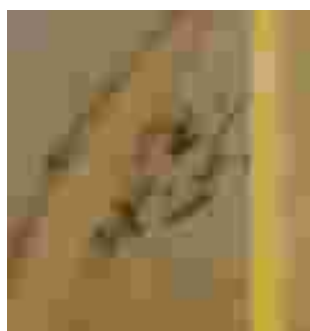
31 Cfr. *ivi*, p. 20.

relative alla genesi e alla decorazione del manufatto, essendo che esse per lo più si limitano a segnare il nome (non sempre chiaro<sup>32</sup>) e la produzione dell'oggetto decorato *per mano* di un solo artista; inoltre, anche quando la formula contiene un verbo, esso è praticamente sempre variante di *făcio*.

La maggior parte delle firme di questi manufatti si trovano nel retro dell'oggetto (che di norma è un piatto o un vaso); inoltre, sono quasi sempre: dipinte in caratteri corsivi disposti per linee orizzontali (e quindi non adatte al supporto circolare); accompagnate da una data; di colore azzurro (ovvero quello dominante in questo tipo di produzione). Nei piatti si nota che tali iscrizioni sono spesso dipinte a testa in giù rispetto alla decorazione del *recto*, ovvero ad accompagnare il gesto che con semplicità porta colui che tiene nelle proprie mani il piatto, alla scoperta del soggetto<sup>33</sup> e dell'artefice dello stesso (inteso nel suo insieme o nella sua sola decorazione).



*F. X. Avelli, Verso del Piatto con Alcione e Caice (Museo Correr).*



*Recto del piatto..., part.*



*Domenico da Venezia, Vaso a bombola.*



*Vaso..., part.*

La firma nell'artificio della decorazione è molto rara: un caso particolare è allora quello di un vaso a bombola oggi conservato presso il Museo Regionale di Messina dove, tra le finte righe, «che non

<sup>32</sup> Cfr. in *ivi* le problematiche relative al Maestro “Mazo” (pp. 38-40).

<sup>33</sup> Infatti, con frequenza la firma non è la sola iscrizione, ma vi si trovano anche (o addirittura solo le) indicazioni circa il soggetto della decorazione.

contengono lettera alcuna»<sup>34</sup>, di un libro dalle originali pagine di formato orizzontale, si legge anche «domenego/ di venezia 1562»<sup>35</sup>.

Nei piatti in maiolica prodotti nel Veneto tra il Quattro e il Cinquecento si possono poi anche incontrare delle riproduzioni di opere realizzate in altro ambito: ad esempio, un disco a mezza maiolica conservato nel Museo Civico di Padova riproduce l'incisione con una *Sacra Conversazione* firmata di Nicoletto da Modena<sup>36</sup>.

---

34 Cfr. *supra*, § I. 2.1.

35 Per l'identità di questo Maestro Domenico cfr. A. A. Bortolotto, *Maiolica...*, *cit.*, 1988, pp. 24, 25. Questa firma sarà citata anche *infra*, *Appendice* n. 6.

36 Per quest'opera cfr. Gaetano Ballarin, *La maiolica italiana dalle origini alla fine del Cinquecento* [1938], 1994, p. 59.



## VI. 5. Le firme in architettura.

### 5.1. I silenzi delle firme in architettura.

Nella sua guida al *Palazzo Ducale di Venezia* del 1862, Francesco Zanotto ricorda la firma incisa da Bartolomeo Bon sulla *Porta della Carta* e in questa citazione trova l'occasione per una considerazione sulla latitanza delle firme degli architetti sugli edifici veneziani:

Il nome di Bartolomeo, che vedesi scolpito, come dicemmo, sull'architrave, accenna certamente soltanto al lavoro dell'alto rilievo che era locato immediatamente sopra il detto architrave, e non all'opera dell'intera porta: altorilievo condotto a perfezione dal solo Bartolomeo senza l'aiuto del padre. -Così argomentando riesce chiaro il motivo di vedere il solo Bartolomeo qui comparire: a cui s'aggiunge l'altra ragione di non esservi esempio, almeno fra i nostri, che gli architetti o costruttori abbiano lasciato, sulla fronte degli edifici da essi eretti, il lor nome; com'era, in quella vece, costume scolpirlo ne' marmi da loro lavorati.<sup>1</sup>

Non proprio del tutto assenti, ma veramente rare sono infatti le firme sulle opere d'architettura rinascimentali, e non solo veneziane<sup>2</sup>. Per contro, capita che alcune di queste costruzioni rechino invece il nome del committente<sup>3</sup>. È stato comunque sottolineato «che nei primi anni del terzo decennio del Cinquecento, dopo una fortuna centro e sud-italiana, l'architettura firmata rimbalza nel Veneto, dove vede la sua stagione più fertile, ispirata alla tradizione vitruviana»<sup>4</sup>, ovvero alla doppia firma dell'*Arco dei Gavi* a Verona<sup>5</sup>.

Forse è possibile considerare come la più antica (ma anche la più enigmatica) di queste firme quella che per una tradizione di incerta origine ricorda il primo (e mitico) Proto marciano, la quale (trasgredendo la selezione di firme che in questo studio si era deciso di considerare) non è formata da lettere, ma da una figura: si tratta dell'immagine di un uomo con indosso un turbante, appoggiato a delle stampelle. Essa in realtà non sostiene a pieno il suo valore di firma in quanto non sembra rimandare ad un architetto specifico, ma semmai ad un'idea di architetto<sup>6</sup>. Questa “firma” è una

1 *Il Palazzo...*, cit., 1842, vol. I, parte I, p. 77.

2 Uno dei pochi studi sull'argomento è quello che G. Beltramini: *Architetture firmate...*, cit., 2009, pp. 49-66. Alcune firme (più mitiche che reali) in architettura (quella di Fuccio, di Guglielmo, e quella in “geroglifico” di Francesco) sono già state ricordate nell'analisi delle firme citate nelle *Vite* di Vasari (cfr. *supra*, § II. 2.4.).

3 È ad esempio il caso della quattrocentesca *Ca' Dario* progettata da Pietro Lombardo, dove corre l'iscrizione «VRBIS [---] GENIO [---] IOANNES [---] DARIVS» e del cinquecentesco *Palazzo dei Camerlenghi* a Rialto progettato da Guglielmo de Gigli Bergamasco che invece reca l'epigrafe «ANDREA GRITTI/ VENETIARVM/ PRINCIPE/ MDXXV». Per una firma di un committente rifiutata cfr. *supra*, V. 3.4., n. 32.

4 G. Beltramini, *Architetture...*, cit., 2009, p. 60.

5 Per questa firma cfr. *supra*, § II. 2.5.

6 Allo stesso modo possono essere lette come firma iconica (e di categoria) dei lavori di scultura di Palazzo Ducale le figure dei tagliapietra che decorano uno dei capitelli trecenteschi del loggiato.

scultura risalente al XIII secolo e si trova nell'intradosso del terzo arcone dell'entrata centrale della Basilica di San Marco; essa viene spesso indicata come il ritratto dell'"architetto ignoto"<sup>7</sup>. Racconta Giannantonio Moschini che della *Basilica*

non ci è giunto il nome dell'architetto [...] Ci dicono gli storici, che questo architetto aveva promesso di erger questo tempio, che non se ne potesse dare altro più magnifico. Perciò chiese in premio ed ottenne, che gli si avesse ad alzare una statua in marmo. Se non che incauto si espresse il doge, che alcune molestie surte di lui di mezzo al lavoro gl'impedirono di dargli quella maggiore nobiltà, che avrebbe saputo e potuto. Allora gli si negò l'onore della statua, e invece si volle, che nell'angolo destro del maggior arco sopra la porta di mezzo venisse scolpito con un dito alla bocca in atto d'indicarci il pentimento del suo parlare. Lo vi si vede appoggiato a doppia stampella, poichè era mal aitante e dell'una e dell'altra gamba.<sup>8</sup>

Questo racconto mitico insieme giustifica il silenzio di questa e delle molte altre firme che avrebbero potuto marcare le architetture, e insieme rinnova una serie di aneddoti simili che si erano visti all'interno della letteratura d'arte antica<sup>9</sup>.



*Basilica di San Marco, Porta principale.*



*Basilica di San Marco, part. del terzo arcone.*



*San Michele in Isola, part.*

Anche più recentemente, l'immagine di un altro uomo col turbante, che spunta tra le decorazioni

<sup>7</sup> Cfr. ad esempio Zanotto, *Il Palazzo...*, cit., 1842, vol. IV, parte I, pp. 54, 55.

<sup>8</sup> G. Moschini, *Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 228.

<sup>9</sup> Cfr. *supra*, § I. 1.2.: il riferimento è soprattutto alla storia di Sauros e Batrachos raccontata da Plinio, i quali, come si ricorderà, quando venne loro negata la possibilità di firmare il loto Portico di Ottavia, avevano comunque trovato un espediente per farlo, includendovi, alla base delle colonne scolpite, due rilievi rappresentanti una lucertola e una rana (forse che anche i celebri animaletti alla base delle colonne della Scuola Grande di San Rocco siano da intendersi come delle firme dei vari architetti succedutisi nella fabbricazione di questo stabile? Certo, assonanze con i nomi di Pietro Bon, Sante Lombardo e Antonio Abbondi Scarpagnino -che com'è noto, susseguiti nei lavori a partire dal 1517- in effetti non sembrano esservi).

delle fabbriche veneziane, ha anch'essa fatto sorgere in qualcuno il sospetto che ci si trovi di fronte alla firma in figura di un architetto, anche se stavolta, esso, è tutt'altro che ignoto: l'immagine in questione è un rilievo a mezzo busto in profilo che si trova scolpito su di un archivoltto di una delle colonne interne della *Chiesa di San Michele in Isola*, la quale venne eretta tra il 1468 e il 1470 su progetto dell'architetto lombardo Mauro Codussi. Il profilo orientaleggiante si accompagna a quello di altri volti, tra i quali particolare è anche quello di un ragazzo dai tratti negroidi. Ora, poiché «il Codussi si chiamava Mauro, familiarmente Moro, o Moretto [...] Come non pensare che quelle due figure, ammettiamo pure idealizzate perché certamente il Codussi non portava il turbante e non era africano, non rappresentino il Moretto, quella col turbante, e [quella del ragazzo dai tratti negroidi] suo figlio Domenico, architetto pure lui [...] Quei due ritratti sono la firma che il Moretto lasciò a San Michele»<sup>10</sup>.

## 5.2. Firme su torri e campanili

Più che firmare le chiese, gli architetti veneziani sembrano aver amato firmare i campanili (d'altro canto è pur vero che fin dal Medioevo gli autori dell'una e dell'altra struttura sono spesso diversi). La più antica di queste firme sopravvissute si trova sull'alto Campanile della Basilica dei Frari.



Quest'opera fu iniziata nel 1361 da Iacopo Celega per poi venire completata nel 1396 dal figlio di questi, Pier Paolo: i nomi di entrambi gli architetti e le date dei loro interventi si trovano citate in una lunga formula in lettere gotiche, ad esordio di un'epigrafe commemorativa posta nella parte bassa della torre<sup>11</sup>. Questa targa non è certo di comoda lettura: infatti, dato che essa si trova posta ad

<sup>10</sup> Vittorino Meneghin, *San Michele in Isola*, vol. 1, 1962, p. 826.

<sup>11</sup> La prima parte della targa con i nomi dei due architetti è «A·D·M·CCC·LXI· FUIT· I[N]CEP/ TUM· ISTVD· CA[M]PANILE· PER/ MAGISTRUM· IACOBUM· CEILE/ GA· ET· REDUCTUM· USQUE· ADE/ SVPERFICIEM· TERRE· SICOMPL/ ETVM· FVIT· P[ER] FILIUM EIUS· MAGIS[T]RIS PE/ TRUM PAULUM·

un'altezza superiore ad una normale statura, per osservarla si è costretti ad alzare la testa<sup>12</sup>. Tuttavia, qualora la si consideri *in situ*, c'è da notare che (e ciò era forse negli intenti di coloro che così la posero), quando ci trova al suo cospetto e ci si impegna a leggerne il contenuto, ci si accorge che tutto il *Campanile* rientra con facilità nel campo visivo, cosa che non sarebbe successo se la stessa targa si fosse trovata ad un'altezza inferiore.

Altri due campanili veneziani firmati oggi sono scomparsi, ma almeno la memoria ne è stata conservata nelle *Iscrizioni* di Emanuele Cicogna. Il primo si trovava nella Chiesa di Santa Maria Nova, già nominata quale sede del mosaico di *San Vittore*, opera di Francesco Zuccato<sup>13</sup>. Qui Cicogna trascrive la seguente iscrizione:

MATHEO MI. FONTANA | ARCHITECTORE | PL. PETRO CAVALLI | INSTAVRATVM |  
MCCCCII C. è in lapida scolpita su una delle facciate del Campanile, e vedesi tuttora. Questa epigrafe è interessante [...] perché conserva essa il nome di un architetto probabilmente Veneziano, in MATTEO FONTANA, del quale non credo che si abbiano memorie scolpite in altra parte<sup>14</sup>.

Lo stesso Cicogna, nelle note a quest'appunto informa che

nei primi del gennaio 1839 si finì di demolire il campanile di santa Maria Nuova sebbene non totalmente al suolo: ma la lapide dell'architetto Matteo Fontana che io aveva illustrata fu levata, né so qual fine abbia avuto. Il conte Widmann aveva comperati i materiali, e alcuni di essi furono posti in una sua casa di fresco eretta in Casellaria a S. Maria Formosa. La lapide avrebbe dovuto conservarsi, siccome quella che ci nomina un architetto ignoto fino al momento che si scoperse la memoria.<sup>15</sup>

La seconda di queste firme ricordate iscritte su campanili si trovava nella torre di un'altra Chiesa scomparsa, quella di Sant'Angelo:

MCCCCLVI | M. MARCO. DE | FVRI. FECIT è scolpita sulla base del campaniel, rasente terra, ma oggidi resta coperta dalla piccola bottega che vi è d'intorno.<sup>16</sup>

A·D· M· III ·LXXXXVI [...]

12 Oggi si mostra un po' più bassa rispetto a quanto doveva essere nel XIV secolo in quanto il pavimento è stato rifatto più volte, finendo col "mangiare" la parte bassa dell'edificio (si noti in questo campo l'assenza dei gradini della vicina porta o l'assenza dello spazio sovrelevato della vera da pozzo).

13 Cfr. *supra*, § VI. 3.3.

14 *Iscrizioni...*, *cit.*, 1824-'53, vol. III, p. 307.

15 *Ivi*, Vol. IV, p. 664.

16 *Ivi*, vol. III, p.186. Questo il commento che segue questa trascrizione: «È curiosa la storia che del campanile precedente a questo trovasi nelle nostre cronache. L'anno 1455 per difetto de' fondamenti era il vecchio campanile alquanto pendente verso il campo S. Angelo, quando un ingegnere Bolognese abilissimo nel drizzare non solo, ma



Una controversa firma siglata nel 1499 si trova poi sulla *Torre dell'Orologio* a San Marco; essa è incisa sull'architrave inferiore, sopra l'arco e sotto il quadrante con l'orologio ed è: «S·D·/ IO· PAV· ET· · IO· CAROL· FIL· REGIEN· OP· # MID# ».



Giannantonio Moschini, trattando dell'architettura della *Torre* indica che «*Gian-Paolo e Gian-Carlo de Ranieri*, padre e figlio, ne furono gli esecutori, mercecchè nel fregio della cornice inferiore di legge»<sup>17</sup> l'iscrizione che si è appena trascritta. Che la scritta indicasse gli autori sia *dell'Orologio* che della sua *Torre* erano convinti anche Francesco Sansovino, che la dice «fabricata l'anno 1496. da Gian Carlo Rinalsi da Rheggio»<sup>18</sup> e Giovanni Battista Albrizzi che, differenziandosi di poco da Sansovino, la dice «fabricata l'anno 1496. col disegno di Carlo Rinaldi da Regio»<sup>19</sup>. L'attribuzione della torre venne contestata da Tommaso Temanza, il quale invece sostiene che, nonostante l'epigrafe che vi si legge, «la torre dell'Orologio sulla piazza nostra di S. Marco rizzata l'anno 1499 è opera di Pietro [Lombardo]»<sup>20</sup>. Tale idea è poi stata accolta da Niccolò Erizzo nella *Relazione*

anche nel trasportare coteste torri da un luogo all'altro di esibì di drizzare questa, togliendo dalla parte opposta a quella verso cui pendeva, il terreno. Accettatasi la proposizione, diede egli mano all'opera, e drizzò il campanile che durò dritto per lo spazio di un giorno e di una notte. Ma nel dì 13 undici (altri dicono 17) dicembre sull'ore 13 precipitò sopra il tetto de' vicini frati Agostiniani di Santo Stefano [...] vedesi chiaramente che il FVRI fu chiamato ad erigere il nuovo campanile nel 1456. Altre opere col suo nome qui in Venezia io non conosco» (ib.).p. 179.

Puntualizzazioni su questa storia anche nel vol. IV, 1834, p. 684.

17 *Guida...*, cit., 1815, vol. I, p. 514.

18 *Venetia...*, cit., 1581, p. 117 r.

19 *Forestiero illuminato...*, cit., 1777, p. 63.

20 *Vita di Pietro Lombardo*, in *Vite...*, cit., 1778, vol. I, p. 86.

sulla torre pubblicata nel 1860; qui egli afferma che

in mancanza di documenti, l'opinione generale si è, che l'architetto sia stato Pietro Lombardo, il quale successe ad Antonio Rizzo, ch'era deputato soprastante alla fabbrica del palazzo.<sup>21</sup>

In conseguenza di tale opinione, la firma pertanto indicherebbe i Rainieri come autori del solo *Orologio*<sup>22</sup>.

Sarà pur fondata tale separazione di ruoli, ma bisogna comunque tener conto che in una città dove le firme sui campanili pare essere stata pratica comune, questa epigrafe, priva di alcuna specificazione, sembra più vantarsi dell'impianto dell'intera fabbrica, piuttosto che di una sua sola parte<sup>23</sup>.

### 5.3. *Le firme in architettura: le occasioni mancate e quelle simulate.*

La più rilevante delle testimonianze delle firme in architettura a Venezia è documentata da un contratto d'incarico per la costruzione della facciata della (oggi scomparsa) Chiesa di Sant'Antonio a Castello, il quale fu sottoscritto dai commissari di Pietro Grimani con lo scultore Tullio Lombardo. Questo documento è oggi posseduto dalla Biblioteca del Museo Correr e reca la data del 15 gennaio 1518<sup>24</sup>. Il passo più interessante è quello nel quale compare, tra le clausole imposte a Tullio Lombardo, la

obligatione che in qualche loco si conveniente possi el dicto maistro Tullio mettere el suo nome de esser sta' inventore de la dicta opera.

Alla lontana la *obligatione* di questo significativo contratto, evoca un passo del *Trattato di Architettura* di Filarete dove egli ricorda la clausola che gli era stata imposta

che si mettesse di sopra dell'entrata delli ponti certe lettere, le quali contenevano il tempo che erano fatte e il nome suo del Signore e del figliuolo, e anche il mio volse si scrivesse, e il

---

21 *Relazione storico-critica della Torre dell'Orologio di San Marco in Venezia*, 1860, p. 33.

22 *Ivi*, pp. 36, 42.

23 Pochi anni dopo, nel 1523, Giovanni Maria Falconetto firma la *Porta del Capitanato* a Padova la quale contiene anch'essa un orologio, diretto discendente di quello veneziano. Nessun dubbio stavolta sulla responsabilità di Falconetto ai lavori della struttura e non a quelli del meccanismo; ciò anche per via della formula di firma che lo indica con una specifica qualifica: «IOAN MA/ FALCONETVS/ VERONENSIS/ARCHIEcTVS/ F» (per un'evocazione di questa iscrizione cfr. G. Moschini, *Guida...*, cit, 1817, p. 208).

24 Ms. PD/ c2648/ 3. Per la trascrizione di questo contratto cfr. A. Pizzati, M. Ceriana (a cura di), *Tullio Lombardo...*, cit., 2008, pp. 98, 99 e Manuela M. Morresi, *Una trionfale "porta da "mar per l'ingresso dell'Antico in laguna*, in A. Guerra, M. M. Morresi, R. Schofield (a cura di), *I Lombardo...cit.*, 2006, pp. 67-81 (qui viene anche riprodotta l'immagine fotografica del documento in questione, *ivi*, p. 69).

nome dei ponti.<sup>25</sup>

A quanto risulta, i lavori per la costruzione di questa fabbrica furono oltremodo lenti e Tullio morì prima che fossero completati<sup>26</sup>. In qualche modo l'edificio però si fece e una scritta sulla sua facciata fu posta; essa è ricordata da Francesco Sansovino che nella *Venetia* informa che questa fabbrica «ha nel suo frontispitio scritto. PETRVS GRIMANVS PRIOR VNGARIE»<sup>27</sup>. Questa scritta è riprodotta anche in un disegno settecentesco di Giovanni Grevenbroch dove la formula invece è «PETRVS GRIMANVS ANTONII PRINCIPIS F· PRIOR HVNGARIAE»<sup>28</sup>. Dunque nessuna testimonianza della firma, la quale forse non vi venne mai posta. È un vero peccato: come è stato giustamente notato «firmando la facciata di Sant'Antonio [Tullio Lombardo] avrebbe visto pubblicamente riconosciuto il suo ruolo di architetto. Allo stesso tempo, l'architettura sarebbe stata trattata alla stregua delle sue sculture, spesso firmate»<sup>29</sup>.

Seppure gli architetti non firmarono degli edifici è pur vero che alcuni di quelli che furono attivi nel Cinquecento, si promossero come tali nelle firme di alcune sculture: è il caso di Jacopo Sansovino (ad esempio nel rilievo dell'*Altare del Santo* a Padova<sup>30</sup>), Alessandro Vittoria (nel suo monumento a San Zaccaria<sup>31</sup>), di Danese Cattaneo (nel *Monumento sepolcrale di Giano II Fregoso*, nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona<sup>32</sup>), e di Giulio dal Moro: quest'ultimo, nella base del *Redentore del Monumento ad Andrea Dolfìn* a San Salvador, palesa anche la sua attività di pittore per mezzo dell'altisonante formula, «IVLIVS MAVRVS VERONENSIS/ SCVLPTOR PICTOR ET/ ARCHITECTVS F·» la quale, come si ricorderà, fu molto criticata da Pietro Selvatico<sup>33</sup>.

Pur assente in effettivo, la firma in architettura a volte compare invece nelle immagini di edifici simulati dalla pittura e dalla scultura. Per quanto riguarda la prima, delle firme del genere si leggono in opere già citate in questo studio per altri motivi: dunque si trovano nello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello di Brera<sup>34</sup>, nell'*Arco delle Storie di San Giacomo* agli Eremitani dove Andrea Mantegna simula la firma di Vitruvio<sup>35</sup>, e ancora in Mantegna una firma di architettura è forse d'aintendersi,

---

25 Filarete, *Trattato...*, cit. [1464], ed. 1972, vol. I, libro XIII, p. 366. Una “obligatione” è ricordata anche in un altro passo: «si è una pietra di mano dove è scritto gli anni Domini, cioè il millesimo, e il nome di vostra Signoria e del sommo pontefice e così il mio» (*ivi*, vol. IV, pl 103).

26 Per la ricostruzione della storia di questo edificio cfr. M. M. Moresi, *Una trionfale...*, cit., 2006, pp. 67-81.

27 F. Sansovino, *Venetia...*, cit. 1581, p. 7r.

28 *Monumenta veneta antiquis ruderiis tamplorum collecta 1755-1765*, Venezia, Museo Correr.

29 *Ivi*, p. 81.

30 *Miracolo della fanciulla annegata*; firma: «IACOBVS SANSOVINVS SCVLP. ET ARCHITECT. FLORENT. F»

31 Vittoria è qui circondato dalle allegorie della *Scultura*, dell'*Architettura* (che affiancano il busto) e della *Pittura* (che lo sovrasta). Di questo monumento, e in particolare del suo busto autoritratto si è discusso *supra*, § VI. 5.6.

32 Cfr. *supra*, § V. 4.6.1.

33 Cfr. *supra*, § I. 5.4.

34 Cfr. *supra*, § IV. 3.2.

35 Cfr. *supra*, § II. 2.5.

come ancora si è detto, quella che compare tra le rovine di uno dei suoi San Sebastiano<sup>36</sup>.

Le firme sulle architetture dipinte di scuola veneziana sono discrete per lo più, e di norma, qualora questa via di sottoscrivere venga preferita, esse vengono poste sulla faccia frontale di un gradino, piuttosto che alla base di una colonna, come ad esempio si trovano nell'opera di Palma Giovane (si veda ad esempio la firma «IACOBVS PALMA .F.» sul plinto di una colonna in *Giale e Sisara* del Musée Thomas Henry di Cherbourg) oppure in Veronese (si veda la firma «PAVLVS VERONENSIS F» inversa<sup>37</sup> sulla cornice di una rovina in *Venere e Marte legati da Amore* del Metropolitan di New York).



Jacopo Palma Giovane, *Giale e Sisara*, part.



Paolo Veronese, *Venere e Marte legati da Amore*, part.



Tiziano Aspetti, *Martirio di S. Daniele*, 1.



Tiziano Aspetti, *Martirio di S. Daniele* 2.

Per quanto invece riguarda tale modo di firmarsi tra gli scultori è possibile ricordare l'opera del padovano Tiziano Aspetti, il quale firma in una architettura simulata i due rilievi in bronzo con il

<sup>36</sup> Cfr. *supra*, *Seconda Introduzione*, 5.

<sup>37</sup> Si tratta appunto di una trabeazione che giace capovolta a terra: nonostante la firma in questo caso simuli un'incisione, e quindi una volontaria aderenza all'oggetto, non sembra che Veronese abbia ritenuto importante la sua plausibilità in considerazione dell'assetto originario dell'oggetto. La scritta sembra quindi insistere sulla firma della rovina intesa come tale, e quindi nella sua attuale condizione di valore archeologico e non funzionale, piuttosto che indicarla come una struttura già firmata quando era ancora parte di un edificio.

*Martirio di San Daniele*, già nel Duomo di Padova e oggi al Museo Diocesano d'Arte Sacra della città<sup>38</sup>, e il vicentino Valerio Belli, che invece, come si è visto<sup>39</sup>, adottò questa modalità di firma in moltissimi dei suoi soggetti incisi su cristallo.

La storia delle firme in architettura a Venezia finisce qui: non firmarono i propri edifici veneziani neanche Michele Sanmichieli o Andrea Palladio, nonostante il primo nel 1535 firmi la *Porta Nuova* a Verona<sup>40</sup> e il secondo, nei primi anni '70, la *Loggia del Capitanato* a Vicenza<sup>41</sup>.



Andrea Palladio, *Loggia del Capitanato* a Vicenza.



*Loggia... part.*

Forse a Venezia vigeva una sorta di silenziosa diffida a questa pratica, onde rendere necessaria la sua esplicita indicazione eccezionalmente attestata dal contratto fatto a Tullio Lombardo.

38 Le firme «TITIANI ASPECTI/ PATAVINI OPVS» e «TITIANI/ ASPETTI/ PATAVINI/ ·OPVS·» si trovano tra due paraste sullo sfondo della scena.

39 Per una documentazione sulle architetture nell'opera di Belli cfr. Howard Burns, *Le architetture intagliate di Belli*, in H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto (a cura di), *Valerio... cit.*, 2000, p. 279-285.

40 Questa firma è oggi scomparsa, ma è ricordata ad esempio da nella biografia che si Sanmichieli scrisse Tommaso Temanza come «MICHAELE MICHAELIO VERONENSIS ARCHITECTO. MDXXXV» (*Vita di Michele Sanmichieli*, in *Vite... cit.*, 1778, vol. II, p. 160).

41 Firma: «ANDREA PALLADIO ARCH». Si tratta di un'iscrizione su uno dei lati corti della struttura, la quale è ideale continuazione di quella posta nel fronte dove invece si legge il nome del committente («IO BAPTISTAE [---] BERNARDO [---] PRAEFECTO»). È probabilmente da leggersi come allegata a questa firma il mascherone con la testa di Medusa e i due angeli che verso il nome dell'artista sporgono delle piante di alloro. La zona di questa firma di Palladio è da considerarsi tutt'altro che secondaria rispetto al lato lungo dato che come afferma Wittkower, essa «forma un'unità particolare, fondata sul motivo dell'arco trionfale»; considerata da questo lato, «L'opera palladiana apparirebbe dunque un simbolo monumentale di vittoria, come gli archi trionfali dell'antichità» (R. Wittkower, *Principi... cit.*, [1962], 1994, p. 86). Una seconda firma di Palladio, datata 1575, si trovava sul pilone del *Ponte sul fiume Guà* a Montebello (VI), ma oggi è perduta (cfr. G. Beltramini, *Architetture firmate... cit.*, 2009, p. 66).



## CONCLUSIONE.

### I. Ricapitolazione dei concetti principali.

La grande quantità di materiale documentato, citato o ragionato nel corso delle precedenti pagine rende necessaria una brevissima ricapitolazione che consenta di metterne in comoda evidenza, non solo alcuni dei concetti principali trattati, ma anche quelli originali (che di norma coincidono), i quali sono stati di fatto la spinta ad intraprendere questo tipo di ricerca.

Delle varie parti della Tesi credo potrà anzitutto dimostrarsi in qualche modo utile o riempitiva di una mancanza critica, la considerazione della storiografia artistica della firma e la puntualizzazione e la ricapitolazione sull'evoluzione delle considerazioni e delle terminologie maturate nel corso dei secoli tra le pagine della critica d'arte stampata dal Cinquecento fino all'epoca contemporanea. In questa analisi si sono riscontrati dei filoni critici che si sono sviluppati lungo più di un testo o di un'epoca e si è cercato di individuare la nascita di certi solidi o deboli dubbi o certe solide o deboli sicurezze, nonché il conio di celebri e usatissimi termini come quello di *cartellino*.

Nella *seconda parte* della Tesi (ma qua e là anche in altro luogo), è stato messo in evidenza il ruolo attivo di certe formule di firma dove ad esempio l'uso del verbo può essere assunto come introduttore al modo di leggere l'opera. Sono state ridimensionate certe sicurezze critiche, quali ad esempio quella che l'aggiunta del toponimico in firma fosse sempre indicato per opere eseguite, o destinate ad essere spedite, fuori città. Sono state fatte delle considerazioni di ampio respiro sui modi di firmare di Giovanni Mansueti oppure Giovanni Bellini e in particolare, in quest'ultimo, sull'uso che egli fece della lettera montante, arrivando ad individuare una “segnatura speciale” derivata nel suo autoproclamatosi erede, Vittore Belliniano.

Nella *terza parte* sono state settorializzate le varie vie di firma dipinta, e ricalibrata o resa meno ovvia, o scontata, l'individuazione in esse del *cartellino*, piuttosto che della *tavoletta*. Si è messo in luce un gioco di scambi tra la firma e le restanti scritte nell'opera e lo sfruttamento della firma per motivi simbolici, ovvero oltre la pura autografia, in opere che, per lo più, non erano ancora state considerate da questo punto di vista. Si è sottolineato il ruolo della firma nella composizione e il suo porsi nell'opera affatto (o non sempre) come *fermo*, bensì come sua parte integrante, scatenante e/o essenziale.

Rivelata per la prima volta è a quanto pare la natura di certi supporti o sostegni della firma, primo tra tutti quella bacchetta poggiamano che regge i cartelli di alcuni quadri di Carpaccio, Mansueti e Busati. Sempre inediti mi risultano i ragionamenti sugli stretti rapporti tra firma e prospettiva matematica e non solo per il fatto di avere avuto un successo parallelo (questi argomenti sono stati

oggetto d'analisi della *quarta parte*).

Nei capitoli dedicati alla scultura (*quinta parte*) si sono analizzate in dettaglio e criticamente (anche per la prima volta) le firme sia di scultori famosi, come ad esempio i Lombardo o Alessandro Vittoria, sia poco conosciuti, come ad esempio Girolamo Vicentino. Sono stati messi in evidenza i punti di contatto e divergenza tra la scultura e la pittura nei modi di firmare, facendo quindi luce su un modo alternativo di discutere sul *paragone*, il quale comunque si è rivelato (sempre grazie alle firme) ricercato anche dalle altre discipline della rappresentazione. In particolare, ancora nella parte dedicata alla scultura, si sono rivelate delle firme che sono state al centro di elogi o significative *calunnie* o che furono elaborate per firmare indirettamente delle opere.

Nel trattare le firme in incisione è emerso un modo che può dirsi caratteristico di questa tecnica di espressione, e la volontà di una emancipazione della formula di firma dipinta o scolpita. Si sono analizzate per la prima volta le caratteristiche delle firme dei mosaici e constatata l'assenza (anche malaugurata) delle firme nel disegno e in architettura (di tutti questi argomenti si parla nella *sesta parte*).

Qua e là nei vari capitoli si sono discusse delle firme che, pur se poste su manufatti che sono frutto di interventi stratificati, e di norma di artisti diversi, citano e sono riconducibili solo all'ultimo che di questi artisti è intervenuto nell'opera per la *perficere*.

In linea di massima l'analisi delle firme sotto tutti questi diversi punti di vista ha messo globalmente in luce che, nella scuola d'arte del Rinascimento veneziano, la firma è affatto un elemento accessorio dell'opera o ininfluenza nei confronti del suo soggetto. I ragionamenti che su di essa artisti e critici facevano, si diffondevano con peso notevole (e reciproche influenze o volontarie emancipazioni) tra una tecnica e l'altra e tra un autore e l'altro, arrivando anche a volte a condizionare le dinamiche di genesi e di chiusura di un'opera.

L'utilità di un lavoro di questo tipo porta anzitutto ad avere coscienza che la firma può rappresentare nell'opera una spia di senso, la quale potrebbe anche portare a ricalibrare certe opinioni o alcuni modi di vedere od approcciarsi all'analisi di un prodotto.

## II. *La firma di scuola veneziana oltre il XVI secolo.*

Sebbene il materiale non sia così ricco, vario od originale come tra i secoli XIV e XVI, sarebbe comunque possibile, volendo, intraprendere lo studio della firma di scuola veneziana dal XVII secolo al contemporaneo e ad esempio potrebbe risultare interessante indagare se esiste un modo vario di firmare prima e dopo la caduta della Repubblica.

Nel XVII secolo continuano la tradizione di firmare in maniera elaborata alcuni pittori che erano



nati nel secolo precedente come ad esempio Palma Giovane o Padovanino (di alcune loro firme si è avuto già modo di parlare<sup>1</sup>). Padovanino ad esempio esegue nel 1622 la lunga tela con *Le nozze di Cana*, già nel Convento di San Giovanni Verdana a Padova e oggi conservata presso la Scuola Grande di San Marco a Venezia. La firma del pittore si trova nella testa di un liuto (o meglio, in quella che pare essere una sua custodia), in primo piano e, dando per scontato il nome proprio, dice semplicemente «PICTOR/ PATAVINVS/ 1622»<sup>2</sup>, in una formula di firma ad esempio ripetuta dallo stesso artista anche in una *Madonna in trono con i santi* già nella chiesa di Santa Maria dei Servi e oggi all'Accademia<sup>3</sup>. Sempre dello stesso e sempre all'Accademia oggi si trova anche un altro dipinto firmato, avente per soggetto un *Miracolo della Beata Vergine*<sup>4</sup>, dove la firma «OPVS VAROTARI/ 1628», offre un'altra variante di formula e compositivamente appare messa in evidenza, grazie a dei personaggi che, indicando l'evento in corso (un parto), contemporaneamente spingono l'osservatore anche verso l'individuazione della firma.



Padovanino, *Le nozze di Cana*.



*Le nozze..., part.*

Tra gli scultori che firmano le loro opere nel XVII secolo, è possibile ricordare Francesco Pianta; questi firma più di una volta, anche con formule definite “sibilline”<sup>5</sup>, i dossali con i “geroglifici” della Scuola Grande di San Rocco. Nell'intaglio sono tra l'altro simulati alcuni fogli di carta, e in particolare in uno, fatto a forma di cartellino (e dipinto di bianco), dove purtroppo si scorgono solo tracce di un'iscrizione<sup>6</sup>, avrebbe potuto benissimo contenere un'altra firma.

Nel Settecento la pratica di firma dipinta si fa rara: in molti casi essa non viene proprio segnata, in altri viene relegata nel *verso* della tela. Solo perché si trovano in questo spazio invisibile ai più, le formule di firme perdono affatto la loro (più o meno) raffinata elaborazione grafica o di formula o

1 Cfr. *supra*, § I. 3.2.; § III 1.1.; 3.2; 3.4.

2 Per quest'opera cfr. S. M. Marconi, *Gallerie....sec. XVII, XVIII, XIX*, 1970, cat. 139, p. 65. Qui erroneamente si dice che il dipinto «reca sulla testa del manico del liuto una scritta con la firma e la data: ALEXANDER VAROTARI PICTOR PATAVINVS F. 1622»

3 Per una scheda sul dipinto cfr. *ivi*, cat. 151, pp. 70, 71.

4 Per una scheda sul dipinto cfr. *ivi*, cat. 140, p. 66

5 Paola Rossi, *Geroglifici e figure “di pittoresco aspetto”*, *Francesco Pianta alla Scuola Grande di San Rocco*, 1999, p. 61.

6 *Ivi*, p. 47.

l'uso del latino per indicare ad esempio il verbo: non si tratta quindi per forza di cose, di fugaci sottoscrizioni da leggersi sotto la veste di puro valore documentario. In sintesi è possibile affermare che la firma nel *verso* del quadro non disturba la composizione del *recto* e attesta (oltre che l'autografia) anche la natura del quadro come oggetto piuttosto che come scena da intendersi come potenzialmente penetrabile e quindi *viva*. Tra i tanti esempi che di questa pratica si possono fare<sup>7</sup> si prenda ad esempio quella che Canaletto dipinge nel *verso* di una veduta della *Piazza San Marco verso la Chiesa di San Geminiano*, passata all'asta londinese Sotheby nel novembre del 1978<sup>8</sup>; qui si vede come la formula «*Jo. Antonio Canal, detto il Canaletto, fecit 1763*», dipinta in maniera elegante, secondo il gusto calligrafico dell'epoca, rende confesso ed accetto il soprannome dialettale del pittore, non rinunciando all'erudizione dell'uso del *fecit*.



Canaletto, *Piazza San Marco verso la Chiesa di San Geminiano, verso, part.*



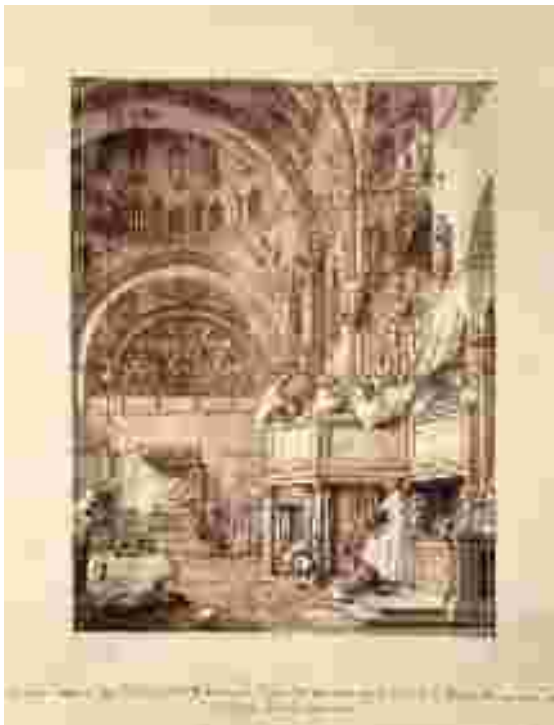
Canaletto, *Interno di una corte veneziana..*

Un tipo di formula simile a questa, Canaletto l'ha scritta in un disegno oggi in collezione privata dove si trova la veduta di una corte privata veneziana; esterna alla cornice del disegno, sullo spazio bianco del foglio, una scritta recita «*Jo Zuane Antonio da Canal, deto il Canaleto/ lò dissegnerà è/ fatto.*», la quale rimanda ad un dipinto di cui questo disegno è la preparazione (da qui la distinzione tra *disegnare* e *fare*) e dove la particella “Jo” dell'esordio sembra giocare sul doppio senso del nome

7 Oltre a quello che ora si darà, si segnalano due esempi tra i tanti: un *Pastorello* di Antonio Marinetti detto il Chiozzotto oggi all'Accademia dove nel retro si legge «ANTONIO MARINE/ TI. DA CHIOZA.FECE» (cfr. la scheda in ivi, cat. 121, pp. 56-67) e un *Autoritratto* di Rosalba Carriera oggi al Museo Correr dove nel retro vi è la firma «HANC EIVS EFFIGIEM MIHI MORIENS ROSALBA CARRIER DABAT -15 MAGI 1757- DOMINVS JOAN. BAPTA. SARTORI» (cfr. Terisio Pignatti -a cura di-, *Il Museo Correr, dipinti del XVII e XVIII Secolo*, 1960, p. 53).

8 Conosco questa firma solo per il dettaglio che la ritrae e pertanto non mi è noto in quale zona dell'area del quadro essa si trovi.

Giovanni e del pronome personale con cui, di fatto, il resto della formula si accorda<sup>9</sup>. Il tono di firma/confessione intima che accompagna questi disegno, Canaletto lo userà anche in altre occasioni, come ad esempio in un disegno oggi al Kunsthalle di Amburgo, rappresentante una veduta interna della Basilica di San Marco, dove sotto al disegno si legge: «Jo. Zuane Antonio da Canal, Hò fatto il presente disegno delli Musici che canta nella chiesa Ducal di S. Marco in Venezia in ettà de/ Anni 68 cenzza Ochiali, Lanno 1766». L'accento al fatto di avere eseguito il disegno senza l'uso di occhiali nonostante l'età avanzata dell'artista, è un dato patetico, ma anche di elogio e che da un certo punto di vista aggiorna l'enunciazione di avere eseguito un'opera con *digna manus*.



Canaletto, "Musici che canta" nella chiesa Ducal".



Sebastiano Ricci, *L'arrivo del corpo di San Marco a Venezia*, part.

Ancora nel corso del Settecento altri autori adottano la firma di matrice rinascimentale ovvero, inserita nell'artificio. Lo fa ad esempio Sebastiano Ricci nella firma della tela con *L'arrivo del corpo di san Marco a Venezia* (oggi esposto nel Liagò di Palazzo Ducale), dove la scritta «S. RICCI./ FECIT 1705», pur senza troppe pretese di un'elegante grafica all'antica, è posta all'interno di un clipeo di un marmo lavorato.

In maniera piuttosto costante anche Giambattista Tiepolo firma all'interno di molti suoi dipinti. Tra questi vi è ad esempio la *Santa Caterina da Siena*, del Kunsthistorisches di Vienna, la quale è

<sup>9</sup> Così è stata interpretata dal possessore del disegno in questione, Gaetano Benedetti (cfr. la lettura nel suo sito internet: <http://www.gaetanobenedetti.com/canaletto1.htm>).

firmata con le iniziali del pittore sulla croce tenuta in mano dalla donna, oppure la *Madonna del Rosario*, oggi in collezione privata, della quale spesso si sono sottolineati i legami con la pittura veneziana del Cinquecento e belliniana in particolare<sup>10</sup>: qui la firma «IOA. BATT. TIEPOLVS. F./ 1735» è dipinta come se fosse incisa sul piedistallo dove sta la Vergine, presentandola come se fosse una scultura animata per intercessione di qualche divinità, quasi fosse una novella Galatea<sup>11</sup>. Tiepolo firma più volte anche il ciclo di affreschi che egli esegue nella residenza Residenza di Würzburg: la firma «GIO. BATTISTA TIEPOLO/ O. A. 1752» è incisa in artificioso su di un masso nella scena con l'*Assunta*, mentre la firma «GIO. BATTISTA TIEPOLO/ F. A. 1752»<sup>12</sup> si trova con uguali modalità nella scena con la *Caduta degli angeli ribelli*.



Giambattista Tiepolo, *Madonna del Rosario*.



Giambattista Tiepolo, *Asia, part.*



Giambattista Tiepolo, *Necromanzia*.

La firma più interessante di questo ciclo si trova però negli affreschi dello Scalone, dove, ancora in un masso, nella parte dedicata all'Asia si legge «BATT. TIEPOLO/ F. 1753»: alcuni hanno notato che essa «si trova sotto la piramide con l'obelisco, fatto che (secondo "Iconologia" di Cesare Ripa) possiamo interpretare come cenno dell'artista alla propria gloria - anche postuma»<sup>13</sup>. Ancora più interessante è forse il fatto che questo vettore di firma sia affiancato da un altro grande masso scritto

10 Cfr. William Barcham, *The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo: Piety and Tradition in Eighteenth-Century Venice*, 1989, p. 168.

11 L'apparenza scultorea di questa Madonna è stata sottolineata anche da Giuseppe Pavanello in *Tiepolo e sculture: dalla copie all'invenzione*, in Lionello Puppi (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, 1998, pp. 167.

12 In entrambe le firme, la "A" ovviamente sta per anno, mentre la "O" per opera/ *opus*, e la "F" per *fecit*.

13 Matthias Staschull in *La volta affrescata da G.B. Tiepolo nella scalinata della Residenz di Würzburg –esame tecnico-pittorico*, 1995 (articolo consultabile in <http://www.sanierung-opernhaus-bayreuth.de/wuerzburg/tiepolo/italiano/tecnica.php.html> ).

da leggere, ovviamente a patto che si conosca l'armeno e che si possa sorvolare su alcuni refusi occorsi nel passaggio dal disegno preparatorio alla versione definitiva<sup>14</sup>.

Gianbattista Tiepolo firma anche le sue acqueforti: *I capricci* sono ad esempio firmati con la ridotta formula «Tiepolo» in oggetti interni, quali ad esempio sassi, vasi o componenti architettoniche. Gli *Scherzi di fantasia* sono anch'essi firmati, ma in maniera più “anonima”, in basso a sinistra o a destra; se ne discosta apparentemente solo la *Scena di Necromanzia* dove invece la firma compare incisa su di un altare abbandonato<sup>15</sup>.



Giandomenico Tiepolo, *Mondo Novo (Zianigo)*.



Giandomenico Tiepolo, *Mondo Novo (Ca' Rezzonico), part.*



*Mondo Novo (Ca' Rezzonico), part.*

Firma all'interno dei suoi dipinti anche il figlio di Giambattista, Giandomenico: ad esempio, nel *Cavadenti* del Louvre, la firma «*Tiepolo fecit*» è stata da lui dipinta sul bordo dello stendardo alle spalle del ciarlatano, presentando quindi la tela come un quadro nel quadro. Ancora Giandomenico firma anche gli affreschi con le scene del *Mondo Novo*, uno dei quali si trova nella Foresteria di Villa Valmarana a Vicenza, mentre l'altro è quello strappato da Villa Zianigo che oggi si trova a Ca' Rezzonico<sup>16</sup>. La tipologia iconica di queste firme è sempre la stessa: un cartello attaccato alla parete di travi di legno, come se si trattasse di un annuncio che ha l'intento di pubblicizzare e spiegare l'evento in corso. Sempre negli affreschi strappati di Zianigo si trovano poi altre firme del pittore: in una scena di devozione proveniente dalla *Chiesetta* della Villa, ancora in un cartello, affiancato da altre lettere finte, si scorge la firma «*Dom. Teipolo f./ anno 1759*», mentre nella scena di un

14 Per un'ipotesi di scioglimento di questa scritta cfr. Matthias Staschull, *L'iscrizione sul blocco di pietra – rivelato il segreto*, 2006 (articolo consultabile in <http://www.sanierung-opernhaus-bayreuth.de/wuerzburg/tiepolo/italiano/attualita/2006-04-01.php.html>).

15 La scritta «Tiepolo», in basso a sinistra compare anche in quest'incisione, ma la scrittura è diversa dalle altre tanto da far pensare ad un'aggiunta con l'intento di uniformare anche questa stampa al resto.

16 Firma: «Dome.co/ Tiepolo f. 1791» alla quale seguono altre lettere che non sono riuscito a decifrare.

*Baccanale* la firma «DOMENI/ CO/ TIEPOLO/ ANNO/ 1771» si trova dipinta come se fosse incisa sullo specchio di un'ara.

Giandomenico Tiepolo ha firmato anche quasi tutti i suoi disegni, inserendo con frequenza la propria sottoscrizione in elementi interni alla composizione, come un porta, la balaustra di un ponte, il bordo della tenda di un'osteria, la base di una statua a mezzo busto di Pulcinella, oppure mediante i già citati cartelli attaccati ai muri o alle colonne. Merita una segnalazione particolare al firma del disegno con *Il Cantastorie* oggi in ubicazione sconosciuta: si tratta ancora una volta di un cartello dove si legge «Dom. Tiep./ [...]»; la particolarità consiste nel fatto che quest'immagine, divenuta dipinto (oggi in collezione privata romana) tace proprio la presenza del cartello di firma.

*Alcune firme in disegno di Giandomenico Tiepolo (l'ultima a destra è part. de "Il Cantastorie").*



Delle firme di un altro celebre pittore del Settecento, Pietro Longhi, si leggono nei “quadretti” con i ritratti dal vero di animali esotici importati a Venezia, quali il leone<sup>17</sup>, l'elefante, il rinoceronte.

Della *Scena di genere con elefante* esistono più versioni dove a cambiare è la segnalazione del committente che ha ordinato l'opera. Particolare su tutte quella della collezione del Banco Ambrosiano di Vicenza, dove sotto lo stendardo con la firma<sup>18</sup>, si nota un uomo intento a prendere un appunto o ad eseguire un disegno che potrebbe essere visto come lo stesso Longhi mentre compie il “Vero Ritratto” dell'animale insistito anche in formula<sup>19</sup>. Stessa attestazione di veridicità compare anche nel cartello della *Scena di genere con rinoceronte*, oggi a Ca' Rezzonico<sup>20</sup>. Anche di questo dipinto esiste almeno un'altra versione, oggi alla National Gallery di Londra, dove tutto è

17 Il dipinto al naturale del Leone si trova nel *Casotto del Leone* (Venezia, Querini Stampalia). Qui in un cartello si legge: «Il Casotto del Leone/ Veduto in Venezia/ Nel Carnevale del M. 762/ Dipinto dal Naturale/ Da Pietro Longhi».

18 Si tratta di uno stendardo e non di un cartello perché si notano le aste per le quali è srotolato, dove una di esse assomiglia, e forse non a caso, ad una bacchetta poggiamano.

19 Questa la formula intera: «Vero Ritratto/ del Elefante/ Condotto a Venezia/ l'anno 1774/ dipinto per mano di/ Pietro Longhi, /Per commissione della N.D. / Marina . Sagredo Pisani».

20 Firma: «Vero Ritratto/ Di un Rinoceronte/ condotto in Venezia/ l'anno 1751/ fatto per mano di/ Pietro Longhi/ per commissione/ Del N. O. Giovanni Grimani/ Dei Servi Patrizio Veneto».

identico (o quasi<sup>21</sup>) tranne che per il cartello con la lunga formula di firma che questa volta è inspiegabilmente assente.



Pietro Longhi, *Scena di genere con elefante*.



Pietro Longhi, *Scena di genere con rinoceronte (versione di Ca' Rezzonico)*.

Tra le firme in scultura settecentesche è sicuramente opportuno ricordare quella siglata da Antonio Gai nel *Cancello* in bronzo della Loggetta del Campanile di San Marco.



Antonio Gai (e figli), *Cancello della Loggetta del Campanile di San Marco*.



*Cancello..., part.*

Qui la scritta «ANT· GAI [---] ET [---] FÍLÍÍ· VEN· INV· [---] FVS· [sic] &CÆLAR· A·C· MDCCXXXIV·» corre lungo il *recto* del bordo superiore della valva di destra: questa formula, se da un lato riprende un'antica tradizione di scuola veneta di nominare in firma i propri figli come collaboratori<sup>22</sup>, dall'altra si impegna in maniera originale a puntualizzare sull'effettivo operato degli

<sup>21</sup> Cambiano due personaggi, non nella posizione, ma nell'abbigliamento, dove nella versione di Londra indossano la *bauta*.

<sup>22</sup> Cfr. *supra*, § I. 1.2.2.

artisti, insistendo sul fatto che la scultura è stata da loro progettata (“INV”), fusa (“FVS”) ed incisa (“CÆLAR”) e quindi dissipando quelle confusioni e quei dibattiti di attribuzioni di meriti che, nella scultura in bronzo, proprio a causa delle firme, si erano susseguite per secoli e che proprio nel corso del Settecento, come si è detto, si facevano più accese tra le pagine della letteratura artistica<sup>23</sup>.



G. Battista Piranesi, *Carcere*, frontespizio, part.



G. Battista Piranesi, *Autoritratto*.

Mancano anche nel Settecento le firme in architettura, ma anche in questo secolo, alcuni artisti, primo tra tutti Giovanni Battista Piranesi, non perse quasi mai l'occasione di pubblicizzarsi con questo ruolo nelle firme (per questo appartenenti alla categoria “indiretta”<sup>24</sup>) delle serie delle sue celebri incisioni: qui, il suo nome in formula (variabilmente in lingua latina o italiana, con o meno il suffisso di “veneziano”) compare sempre all'interno alla scena in figura, in epigrafi, vasi, architetture in rovina, in maniera imponente e autoritaria e quasi come se il frammento con la firma, fosse a sua volta frutto di una ricerca archeologica e quindi antico quanto le strutture e le lapidi che lo circondano<sup>25</sup>.

### III. *Firma*.

Appendici a parte, questo è l'ultimo paragrafo della Tesi, il quale attesta che, con rinnovata modestia

23 Cfr. *supra*, § V. 2.3.

24 Cfr. *supra*, § V. 4.3.

25 Secondo queste stesse modalità la scritta «IO. BAP [...] PIRANESI/ VENET. ARCHITECTUS» compare in una trabeazione in rovina, nel ritratto che di Piranesi fece Felice Polenzani, il quale finì per essere scelto quale frontespizio della serie delle *Antichità romane*.



da parte del sottoscritto, lungi dall'aver risolto tutte le problematiche della firma di scuola veneziana, è dunque, e comunque, giunto il momento di *firmare* (nel senso di *fermare*) questo lavoro mettendovi la parola “fine”, o ancora meglio, *scribebat*. Forse alcune aggiunte o ritocchi potrebbero ancora esser fatti; tuttavia, come insegna Apelle<sup>26</sup>, saper ad un certo punto interrompere il proprio lavoro (anche se non è completo), è una norma memorabile, in quanto all'opera «spesso nuoce la diligenza eccessiva».

---

26 Attraverso il ricordo di Plinio (*N. H.* XXXV, 80) e Silvio Ferri (S. Ferri, *Plinio.... cit.*[2000], 2007, p. 201).



## APPENDICI



APPENDICE n. 1

*Le firme dei discepoli confessi di Giovanni Bellini.*

Nome dell'autore, soggetto dell'opera e sua attuale collocazione	La firma	Eventuali scioglimento, traduzione, note.
--	----------	---

Marco Belli

<i>Circoncisione</i> Rovigo, Accademia dei Concordi	OPVS MARCI BELLI DIS/ CIPVLI IOANNIS BELLINI	
<i>Madonna col Bambino</i> Stuttgart, Staatsgalerie	marcho · d ioa. B./ p.	• Marco [Belli] discepolo [di] Giovanni Bellini dipinse

Vincenzo Dalle Destre

<i>Presentazione al Tempio</i> Venezia, Museo Correr	+/- vicentius detar/ vixio: discipulus joan/ nis bellini	
---	---	--

Giovanni Mansueti

<i>Miracolo della reliquia della Santa Croce a San Lio</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia	OPVS/ IOANNIS·D[e]/ MASVETI/S· VENETI/ RECTE· SE/NTIENTI/VM· BELLI/NI· DISCIPLI	
<i>Pala di San Maffeo</i> già Venezia, coll. Lochis	OPVS JOANNIS DE MANSU/ ETIS DISCIPULI DOMINI JOANNIS BELLINVS	

Vittore Belliniano

<i>Ritratto di Giovanni Bellini</i> (disegno) Musée Condé, Chantilly (FR)	FIRMA 1: victor discipulus [---] Jo. bellinu[s] FIRMA 2: jo. bellinum. victor. discipulus/ victor discipulus io.b. p. 1505	
--	--	--

Francesco di Simone da Santa Croce

<i>Madonna in trono con Angelo musicante tra i santi Zaccaria e Gerolamo</i> , Murano, S. Pietro martire	FRANCISCVS/ DE SANCTA +/ D·I·B· 1507	<ul style="list-style-type: none"> <li>Francesco di Santa Croce discepolo [di] Giovanni Bellini, 1507</li> </ul>
--	---	--

Andrea Previtali

<i>Madonna in trono tra i santi Sebastiano e Tommaso d'Aquino</i> Bergamo, Accademia Carrara.	VHS/ ·M·CCCC·VI·/ ·ANDREAS·BERGOMEN/ SIS·DISSIPVLVS·IOVA·/ ·BELINI·P̄XIT·	
<i>Madonna col Bambino in paesaggio</i> Detroit (USA), Institutue of fine Arts	ANDREAS BERGO/ MENSIS·IOVANIS/ B·D·P	<ul style="list-style-type: none"> <li>Andrea Bergamasco, discepolo di Giovanni Bellini dipinse.</li> </ul>
<i>Madonna col Bambino benedicente</i> Hartfors (USA) Wadsworth Atheneum	ANDREAS C·A·/ DISCI·IOVANIS/ BELINI·P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Andrea Cordeliaghi, discepolo [di] Giovanni Bellini dipinse.</li> </ul>
<i>Madonna col Bambino e donatore</i> Padova, Museo Civico	Andreas·/ bgomensis·/ ioanis·bel·/ lini·dissi/ pulus·pixit/ MCCCCCII	
<i>Madonna col Bambino e donatore</i> Mallerstain (UK), coll. Haddington	·M·CCCC·VI·/ ANDREAS·/ BERGOM/ ·D·I·B·PINXIT·	<ul style="list-style-type: none"> <li>1506, Andrea Bergamasco discepolo di Giovanni Bellini dipinse.</li> </ul>
<i>Ritratto d'uomo</i> Milano, Poldi Pezzoli	ANDREAS·CA·DI·IO·/ B·P	<ul style="list-style-type: none"> <li>Andrea Cordeliaghi, discepolo di Giovanni Bellini, dipinse.</li> </ul>
<i>Nozze mistiche di Santa Caterina</i> Londra, National Gallery	+1504/ Andreas cordelle/ agy dissipulus/ iouannis bellini/ pinxit	
<i>Annunciazione</i> Vittorio Veneto (TV), chiesa S. Maria Annunziata del Meschio	ANDREAS·BERGOMENSIS·/ IOANIS·BELLINI·/ DISCIPVLVS·PINXIT	






Lattanzio da Rimini.

<i>Pala di Mezzoldo</i> Bergamo, Accademia Carrara	Lattantio di Arimino D. I. B. B. MCCCCV	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lattanzio di Rimini discepolo [di] Giovanni Bellini B.[P? <i>Dipinse?</i>], 1505.</li> </ul>
---	--	---

## APPENDICE n. 2

### *Analisi in dettaglio delle firme in caratteri minuscoli di Giovanni Bellini.*

Opera	Documentazione fotografica della firma	Note
1. <i>Ritratto di Giovane</i> , Washington, National Gallery -1500 c.-		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le lettere sono ben staccate e dipinte per linee verticali: per questo motivo le due “S” “ribelli” si può dire siano le vere protagoniste di questa firma.</li> <li>• La “J” e la “a” (a forma di inedito triangolo) potrebbero far pensare ad un carattere <i>onciale</i> maiuscolo.</li> <li>• Le “e” sono vicine ai caratteri dell'<i>antiqua</i>.</li> <li>• Le altre lettere appartengono alla (o evocano la) corsiva cancelleresca o italica, ma private della loro caratteristica inclinazione.</li> <li>• Le “S” terminano in lato con un tratto quasi orizzontale; soprattutto nella prima lettera si palesa una specie di giro del pennello nel punto di svolta tra la spira inferiore e quella superiore (ciò si può dire solo per questa e non per le altre firme dove il tratto della “S” è invece dato da un segno lineare)</li> </ul>
2. <i>Ritratto di Pietro Bembo</i> (?), Hampton Court, Collezioni reali -1500 c.-		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Il carattere è molto vicino al corsivo italico o cancelleresco: l'inclinazione della parte alta delle clave delle “l” e della “b” sono tipiche di questo carattere.</li> <li>• La lettera “a” è ancora a forma di piccolo triangolo.</li> <li>• Le “s” finali sono uguali, ma più slanciate della firma n.1 e, come si anticipava, a tratto unico.</li> </ul>
3. <i>Uccisione di San Pietro martire</i> , Londra, National Gallery -1509 c.-		<ul style="list-style-type: none"> <li>• La firma è molto rovinata e quasi illeggibile.</li> <li>• Le lettere sono insolitamente allungate, quasi per andare incontro al loro originale stare nel supporto.</li> <li>• I caratteri sono inclinati come in un corsivo.</li> <li>• La “B” è stranamente</li> </ul>

		capitale.
4. <i>Madonna col Bambino</i> , Roma, Galleria Borghese -1510 c.-		<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma in corsivo italico molto simile a quello ideato da Francesco Griffo per Aldo Manuzio.</li> <li>Si nota una differenza tra le "S" inversa rispetto alle firme nn. 6 e 8 (la "s" piccola di solito è usata in questo tipo di scrittura come lettera conclusiva, mentre quella allungata compare nei corpi interni delle parole).</li> </ul>
5. <i>Madonna col Bambino tra i santi</i> , New York, Metropolitan Museum -1510 c.-		<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma in carattere italico a lettere separate, non in <i>corsa</i>.</li> <li>Le "s" sono entrambe piccole.</li> </ul>
6. <i>Il festino degli dei</i> , Washington, National Gallery -1514-		<ul style="list-style-type: none"> <li>La firma è simile nel carattere a quella del dipinto n. 2.</li> <li>La "p" di pinxit evoca il corsivo cancelleresco (la "p" italica infatti prevede una grazia nel piede dell'asta discendente).</li> <li>Vi sono due tipi di "S" in sequenza diversa rispetto al dipinto n. 4.</li> </ul>
7. <i>San Pietro martire</i> , Londra, National Gallery -1515 c.-		<ul style="list-style-type: none"> <li>É molto rovinata e quasi illeggibile nell'esordio.</li> <li>La firma è particolare perché molto vicina ad una scrittura tradizionale: le lettere non sono infatti tra loro separate, ma legate da piccoli tratti; ogni parola è quindi come formata in un tratto unico.</li> </ul>
8. <i>Donna nuda allo specchio</i> , Vienna, Kunsthistorisches Museum -1515-		<ul style="list-style-type: none"> <li>La firma è originale perché incisa nella biacca del cartellino quando questo era ancora umido.</li> <li>La grafia delle lettere è molto simile alle firme nn. 2 e 6.</li> </ul>



## APPENDICE n.3

### *Catalogo completo delle firme con “L” montante di Giovanni Bellini.*

Si presenta di seguito, e per la prima volta, un catalogo per quanto possibile completo delle firme con “L” montante di Giovanni Bellini<sup>1</sup>, dove sono separate le opere unanimemente o prevalentemente ritenute autografe, da quelle che invece sono di norma associate alla sua scuola. A seguire vengono infine segnalate le presenze della “L” montante nelle firme di Marco Belli, Giovanni Mansueti e Vittore Belliniano.

L'elenco inedito ha lo scopo di sanare le incongruenze fin'ora riscontrate nella trascrizione delle firme del pittore contenute in alcuni cataloghi o monografie e in particolare quelle di Pallucchini (1949 e 1962), Dussler (1949), Bottari (1963) e M. Lucco e G. C. F. Villa (2009). Pur con delle ovvie incertezze e coscienti possibilità di errore, la sequenza delle opere è quella cronologica.

#### Opere autografe.

Opera.	Firma.	Note.
1. <i>La piet�</i> Milano, Pinacoteca di Brera	HAEC FERRE QVVM GEMITVS TUGENTIA LVMINA PROMANT/ BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Firma su un lungo <i>cartellino</i> centrale.</li> <li>• Compare anche una “T” montante nella parola “POTERAT”</li> </ul>
2. <i>Madonna col Bambino</i> Philadelphia (USA), Philadelphia museum of Art	[I]OANNES·BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Firma su di un <i>cartellino</i>.</li> <li>• Come notato da Debra Pincus «the second “L” thickened at the top and very slightly hogher than the first» (2008, p. 93)</li> </ul>
3. <i>Madonna della Milizia di Mare</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia	IOANNES BELLI/ NVS ·P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Firma su un <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>

<sup>1</sup> *Possibile* perch  non ho potuto controllare di persona tutte le opere del Maestro o dei suoi numerosissimi allievi e seguaci, le quali si trovano in svariate gallerie e collezioni private sparse nel mondo (senza ovviamente contare le molte opere perdute o di ignota ubicazione). Dunque, poich  alcuni dei dipinti compresi od estromessi da quest'elenco mi sono noti solo in fotografia, e dato che l'analisi prossima della firma in molti casi si   rivelata fondamentale per scoprire o sfatare l'esistenza della “L” montante, non escludo che questo “catalogo completo” possa subire nei prossimi tempi qualche modifica e perfezionamento. C'  anche da dire che le firme di alcune opere sono oggi molto rovinate: quelle del *Cristo nel sarcofago* (Milano, Poldi Pezzoli) e della *Madonna col Bambino* (Londra, National Gallery, inv. Ng3078) ad esempio manca proprio la parte dipinta con la seconda “L” che porterebbe ad includerle o ad escluderle da quest'elenco con maggiore certezza. Per il momento infatti non sono stati elencati.

4. <i>Madonna col manto rosso e col Bambino seduto</i> Rovigo, Pinacoteca dei Concordi	IOANNES BELLI/ NVS ·P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
5. <i>Madonna Lochis</i> Bergamo Accademia Carrara	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
6. <i>Ritratto di ragazzo</i> Birmingham, Barber Institute of Fine arts	OPVS BELLINI [-] IOANNIS VENETI	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma di colore scuro, centrale, scritta sul parapetto.</li> <li>Secondo Fritz Heinemann «la fascia marmorizzata con la scritta e la firma apocrifa fu aggiunta probabilmente intorno al 1520-1530. La firma originaria si trovava probabilmente nel cartellino tra le due parti della firma attuale» (<i>Bellini e i belliniani</i>, 1960, vol. I, cat. 273, p. 76).</li> </ul>
7. <i>Madonna col Bambino in braccio</i> Berlino, Gemäldegalerie	IOANNES BELLINVS ·P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma centrale “incisa” sul parapetto.</li> </ul>
8. <i>Madonna col Bambino in braccio</i> Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
9. <i>Madonna col Bambino</i> Milano, Castello Sforzeco	IO[ANN]ES/ B[ELL]I[N]VS)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale (molto rovinato).</li> <li>Si tratta di un caso particolare dove nella firma quasi scomparsa, la “L” montante viene segnalata da Dussler (1949, p. 88, cat. 41).</li> </ul>
10. <i>Madonna col Bambino in piedi benedicente</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
11. <i>Madonna col Bambino in piedi mentre l'abbraccia</i> S. Paolo del Brasile, Museu de Arte	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma centrale di colore oro dipinta sul parapetto.</li> </ul>
12. <i>Madonna col Bambino con un frutto</i> Londra, National Gallery	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
13. <i>Madonna col Bambino benedicente</i> Torino, Galleria Sabauda	IOANNES BELLIN/ VS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i>.</li> <li>Opera prevalentemente attribuita.</li> </ul>

14. <i>Trasfigurazione di Cristo</i> Napoli, Capodimonte	IOANNES BELLĪ	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> attaccato al legno di un corrimano fatiscente, in basso, semicentrale.</li> <li>Si tratta dell'unica firma (conosciuta) dove il cognome del pittore non è svolto per intero.</li> </ul>
15. <i>Estasi di San Francesco</i> , New York, Frick Collection	IOANNES BELLINVS·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su <i>cartellino</i> attaccato ad un ramo secco, in basso sulla sinistra.</li> </ul>
16. <i>Pala di San Giobbe</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia	IOANNES/ BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale; prossima al <i>punto di centro</i> della prospettiva.</li> </ul>
17. <i>Madonna Morelli</i> Bergamo, Accademia Carrara	IOANNES BELLINVS/ ·P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
18. <i>Madonna col Bambino rivolti a sinistra</i> Castle Ashby (Northamptonshire), coll. Northampton	IOANNES BELL/INVS·P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> in scorcio, sulla sinistra.</li> </ul>
19. <i>Trittico dei Frari</i> Venezia, Basilica dei Frari	IOANNES BELLINVS/ ·F·/ 1488	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma in colore oro inscritta in una mandorla orizzontale, mentre la data è inscritta in uno dei risvolti del nodo decorativo.</li> </ul>
20. <i>Madonna col Bambino</i> Londra, National Gallery	IOANNES/ BELLINVS P	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
201. <i>Madonna Rogers</i> New York, Metropolitan Museum of Art	IOANNES [-] BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma centrale, dipinta sul parapetto paragrafata dalla tarsia scura dello stesso.</li> </ul>
22. <i>Madonna Cook</i> Svizzera, coll. priv.	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma centrale in colore scuro scritta sul parapetto.</li> </ul>
23. <i>Deposizione nel Sepolcro</i> Stoccarda, Staatgalerie	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma di colore scuro, centrale scritta sul parapetto.</li> </ul>
24. Frammento di una <i>Trasfigurazione</i> [?] Venezia, Gallerie dell'Accademia	IOANNES BELLI/NVS MEPINXIT·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> appesa a un ramo secco (di pesco?).</li> <li>L'altro frammento (dietro il quale era stato incollato) rappresenta la testa di Cristo.</li> </ul>
25. <i>Madonna col Bambino tra il Battista e Santa Maria Elisabetta</i> Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut	[-]IOANNES BELLINVS·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma centrale di colore bianco scritta sul parapetto.</li> </ul>
26. <i>Madonna col</i>	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i></li> </ul>

<i>Bambino tra i santi Paolo e Giorgio</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia		dislocata nella parte destra del quadro.
27. <i>Ritratto del Doge Loredan</i> Londra, National Gallery	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
28. <i>Ritratto del Doge Loredan con i figli</i> Berlino, Gemäldegalerie	IOANNES BELLINVS/ MCCCCCVII	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su un <i>cartellino</i> sulla sinistra del quadro.</li> </ul>
29. <i>Allegoria dell'invidia</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia	IOANNES BELLINVS·P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma in basso, dipinta in colore scuro sullo specchio laterale (frontale allo spettatore) di un piedistallo.</li> <li>È uno dei cinque dipinti che in origine erano parte del «restello de nogara con zerte figurete [...] de meser Zuan Belino» (dal testamento di Vincenzo Catena).</li> </ul>
30. <i>Madonna tra S. Giovanni Battista e un'altra santa</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma centrale di colore oro scritta sul parapetto.</li> </ul>
31. <i>Madonna col Bambino benedicente e libro</i> Detroit, The Detroit Institute	IOANNES BELLINVS/ MDVIII	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma con lettere d'oro dipinte sul retrocopertina del libro che la Madonna tiene in braccio.</li> </ul>
32. <i>Madonna col Bambino benedicente</i> Milano, Brera	IOANNES/ BELLINVS/ MDX	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma scritta sullo specchio frontale di un cippo.</li> <li>È l'unico caso (conosciuto) dove ad essere montante non è la seconda, ma la prima "L".</li> </ul>
33. <i>Pala di S. Giovanni Crisostomo</i> Venezia, Chiesa di S. Giovanni Crisostomo	MDXIII/ ·IOANNES/ ·BELLINVS·P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su <i>cartellino</i> a sinistra.</li> </ul>
34. <i>Madonna col Bambino</i> Kansas city (Missuri), The W. Rockhill Gallery and M. Atkins Museum of Fine Arts	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma di colore chiaro, centrale, scritta sul parapetto.</li> </ul>
35. <i>Cristo</i> Madrid, Real Academia de S. Fernando	[·]IOANNES BELLINVS·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma centrale, in colore oro sul parapetto.</li> </ul>
36. <i>Madonna col Bambino</i> Stoccarda, Staatsgalerie	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma centrale di colore chiaro, sul parapetto.</li> <li>Dubbia: la parte della firma con la doppia "L" è rovinata.</li> </ul>

		La lettera montante è segnalata solo da Dussler (p. 97, cat. 122).
37. <i>Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo</i> ubicazione sconosciuta; già collezione del Principe Torlonia, Roma.	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>La firma è segnalata e trascritta con questa grafia da Giovanni Morelli (<i>Italian Painters</i>, 1892, p. 266).</li> </ul>

### Opere di scuola.

1. <i>Madonna col Bambino dormiente</i> Boston, Isabella Stewart Gardner Museum	IO[A]NNES BELLINVS P·	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su di una <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>
2. <i>Presentazione al Tempio</i> Nex York, Sammlung Borchardt	IOANNES/ BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su una <i>cartellino</i>.</li> <li>È una delle tante varianti sul tema.</li> </ul>
3. <i>Battesimo di Cristo</i> Venezia, Chiesa di S. Giovanni di Malta	IOANNES./ BELLINVS ·P	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su una <i>cartellino</i>, sul lato destro.</li> <li>Variante della Pala per la chiesa di Santa Corona a Vicenza.</li> </ul>
4. <i>Ritratto di giovane</i> Liverpool, Walker Art Gallery	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma scritta sul parapetto, centrale.</li> </ul>
6. <i>Madonna col Bambino</i> Già Londra, William Ward Collection; vendita Christie's 2010	IOANNES BELLINVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma scritta sul parapetto, centrale.</li> <li>Opera forse di Niccolò Rondinelli per Crowe e Cavalcaselle (<i>History of Painting</i>, 1871, vol I, p. 190); di Rocco Marconi per Berenson (<i>The Study and Criticism of Italian Art</i>, I, 1920, p. 126)</li> </ul>

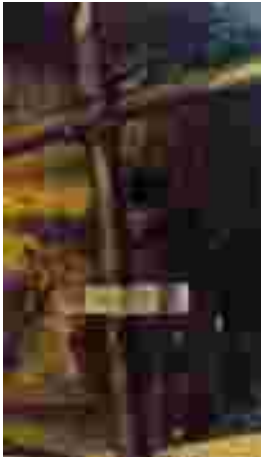

### Firme che citano o rielaborano la “L” montante belliniana.


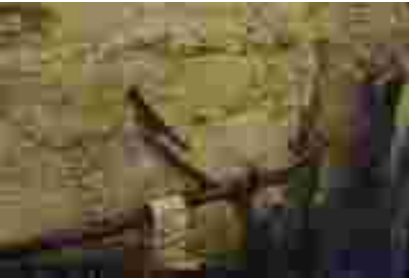



Autore	Opera	Firma	note
Marco Belli	1. <i>Circoncisione di Cristo</i> Rovigo, Accademia dei Concordi	OPVS MARCI BELLI DIS/CIPVLI IOANNIS BELLINI	<ul style="list-style-type: none"> <li>Firma su una <i>cartellino</i> centrale.</li> </ul>

Giovanni Mansueti	2. <i>Miracolo della Santa Croce a San Lio</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia	OPVS/ IOANNIS· D[e]/ MASVETI/S· VENETI/ RECTE· SENTIENTI/VM· BELLI/ NI· DISCIPLI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Firma in formula scritta su un cartiglio srotolato, sulla sinistra del quadro, in secondo piano.</li> <li>• Tradizionalmente il Bellini a cui si riferisce questa firma è Gentile e non Giovanni.</li> </ul>
Vittore Belliniano	3. <i>Martirio di San Marco</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia	MDXXVI/ VICTOR/ BELLINIÄVS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Firma di colore bianco, su di una specchiatura di una colonna binata; in secondo piano in alto a sinistra.</li> </ul>
Vittore Belliniano	4. <i>Cristo Passo</i> Venezia, Scuola Grande di San Rocco	VICTOR [-] BELLINÀS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La firma è stata coperta ed è visibile solo mediante gli infrarossi.</li> <li>• Firma alta, centrale, paragrafata dalla testa di Cristo.</li> </ul>
Vittore Belliniano	5. <i>Pala di Spinea</i> Spinea (Ve), Duomo	·M·D·X XIII / VICTOR · BELL[I?]	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Firma centrale alta, in color bianco su un gradino di colore rosso.</li> <li>• Entrambe le “L” sono montanti.</li> </ul>

APPENDICE n. 4

*Le firme di scuola veneziana appese a cippi o a rami secchi.*

Immagine	Dati dell'opera.	Note.
	<p>Piero della Francesca. <i>San Girolamo con un devoto.</i> 1450 c. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Firma: «PETRI DE BV/ GO SCI SEP/ VLCRI OPVS»</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tronco d'albero reciso su cui è impiantato un Crocifisso “vivo”.</li> </ul>
	<p>Giovanni Bellini. <i>Trasfigurazione.</i> Napoli, Capodimonte. 1485 c. Firma: «IOANNES BELLI»</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ramo d'albero, parte della struttura di un corrimano.</li> </ul>
	<p>Giovanni Bellini. <i>San Francesco in estasi.</i> New York, Frick Collection. 1485 c. Firma: «IOANNES BELLINVS»</p>	





	<p>Giovanni Bellini. Frammento da una <i>Trasfigurazione (?)</i>. 1500 c. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Firma: «IOANNES BELLI/ NVS ME PINXIT»</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Il rametto secco spunta dal bordo del dipinto ed è il soggetto unico di questo frammento.</li> </ul>
	<p>Giovanni Bellini (e scuola). <i>L'uccisione di San Pietro martire</i>. Londra, National Gallery. 1509 c. Firma: «Ioannes/ Bellinus»</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ramo appartenente alla struttura di un recinto.</li> </ul>
	<p>Antonello da Messina. <i>Crocifissione</i>. Anversa, Koninklijk Museum. 1475. Firma: «1475/ Antonellus/ messaneus/ me pinxit»</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tronco spezzato dello <i>stipes</i> di una croce (per un'analisi di questo dettaglio cfr. § III. 3.4.2.).</li> </ul>
	<p>Filippo da Verona. <i>San Girolamo nel deserto</i>. Ubicazione sconosciuta. Fine XV sec. Firma: «· PHILIPVS/ VERONESIS F»</p>	
	<p>Vittore Carpaccio. <i>Ciclo di Sant'Orsola (I fidanzati a Roma dal Papa)</i>. Venezia, Gallerie dell'Accademia. 1493 c. Firma: «VICTORIS· CAR/ PATIO· VENETI· OPVS· / *»</p>	




	<p>Carpaccio.  <i>Ritratto di un cavaliere.</i>  Lugano, Coll. Thyssen.  1510.  Firma: «VICTOR CAPATHIVS/  FINXIT/ M.D.X.»</p>	
	<p>Vittore Carpaccio.  <i>I diecimila crocifissi del monte Ararat.</i>  Venezia, Gallerie dell'Accademia.  1515.  Firma: «CARPATHIVS/ M.D.  XV.»</p>	
	<p>Girolamo da Treviso.  <i>Pala di San Martino.</i>  Chiesa Parrocchiale di Paese  (TV).  Fine XV sec.  Firma: «HIERONIMVS/ DE  TARVISO [F?]».</p>	
	<p>Giovanni Mansueti.  <i>Trasporto del Cristo morto.</i>  Bergamo, Accademia Carrara.  Fine XV sec./ inizi XVI.  Firma: «IOANNES.DE.MA/  NSVETIS. FECIT».</p>	

	<p>Giovanni Mansueti.  <i>Natività.</i>      Già Cappella del Castello, Colalto      (ub. Sconosciuta).      Fine XV sec./ inizi XVI.      Firma: «IOANNES DE MA/      NSVETIS [...]»</p>	
	<p>Giovanni Battista Cima.  <i>Madonna dell'Arancio.</i>      Venezia, Gallerie dell'Accademia.      1490 c.      Firma: «IOA·BAPT· CONEGL»</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Strisciolina adagiata su di un ramo secco (per un'analisi di questo dettaglio cfr. § III. 3.4.2.).</li> </ul>
	<p>Boccaccio Boccaccino.  <i>San Girolamo nel deserto.</i>      Cremona, Pinacoteca.      Inizi XV sec.      Firma: «Bochacinus/ faciebat»</p>	
	<p>Boccaccio Boccaccino.  <i>Adorazione dei pastori.</i>      Venezia, Gallerie dell'Accademia.      Inizi XV sec.      Firma: «bochacinus·»</p>	

	<p>Camillo Boccaccino.  <i>Madonna col Bambino in gloria  tra i santi Bartolomeo, Battista,  Alberto e Gerolamo.</i>  Milano, Brera.  1532.  Firma: «Camillus Bochacinus/ ops  MDXXXII»</p>	
	<p>Francesco Zagarelli.  <i>Cristo portacroce.</i>  Napoli, Capodimonte.  1514.  Firma: «xhs. 1514/ frâcischus.ch/  otignolêsis. p.».</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Si tratta di un caso unico, non tanto per la firma n caratteri corsivi, quanto per il supporto della tavoletta ansata, decisamente più comune all'incisione.</li> </ul>
	<p>Marco Palmezzano.  <i>Pala di San Mercuriale.</i>  Forlì, San Mercuriale.  1500 c.  Firma: «Marchus palmezanus/  forlivensus fatiebat *~»</p>	
	<p>Marco Palmezzano.  <i>Cristo portacroce.</i>  Roma, Galleria Spada.  1505 c.  Firma: «[?]»</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Il supporto del cartellino c'è ancora, ma le lettere della firma sono svanite.</li> </ul>

	<p>Marco Palmezzano.  <i>Natività.</i>  Grenoble, Musée de Grenoble.  1530.  Firma: «Marcus pame[...] nus/  pictor fecit/ MCCCCCXXX»</p>	
	<p>Marco Palmezzano.  <i>Natività.</i>  Milano, Brera.  Firma: «Marcus Palmizanus  /forlivensis/ [...] MCCCCCXXX»</p>	
	<p>Marco Palmezzano.  <i>San Giovanni Evangelista nel  paesaggio.</i>  Venezia, Ca' Rezzonico.  Primi anni del XVI sec.  Firma: «Marcus palmisanus/  pictor forelivensis/ [facie]b[at]/  M[...]»</p>	
	<p>Marco Palmezzano (o scuola).  <i>Battesimo "Croppi".</i>  Ubicazione sconosciuta.  1530 c.  Firma: «[?]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pare che la firma fosse apocrifia e dicesse «Marcus de Melotius pictor foroliviensis faciebat» (cfr. Simonetta Nicolini, <i>Aspetti della fama e della fortuna di Marco Palmezzano: dall'elogio umanistico alla vulgata moderna</i>, in A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei -a cura di-, <i>Marco Palmezzano...cit.</i>, 2005, p. 98.).</li> </ul>

	<p>Paris Bordon. <i>Pala Monfron.</i> Lovere, Accademia Tadini. Prima metà XVI sec. Firma: «PARIS BORDONVS/ TARVISIVS P.».</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cartello con pieghe, attaccato con una cordicella ai rametti spezzati di un cippo secco che spunta dal terreno brullo.</li> </ul>
	<p>Paris Bordon, <i>Venere con Marte e Cupido.</i> Roma, Galleria Doria Pamphili. 1550 c. Firma: «O. PARIS/ BORDONO»</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Scritta “incisa” direttamente nel legno.</li> </ul>
	<p>Domenico Campagnola. <i>Sacra famiglia e santi in un paesaggio.</i> 1517. Firma: «DOMINCVS/ CAMPAGNOLA/ ·M·D·XVII·»</p>	
	<p>Domenico Campagnola. <i>Massacro degli innocenti.</i> Primi decenni sec. XVI. Firma: «DOMINCVS/ CAMPAGNOLA/ [MD] XVII»</p>	
	<p>Domenico Campagnola. <i>Adorazione dei magi.</i> Primi decenni sec. XVI. Firma: «CVS/ DOMINICVS/ CAMPAGNOLA·»</p>	

	<p>Andrea Riccio. Medaglia con <i>Autoritratto</i> ed emblema. Prima metà del XVI sec.</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Nel <i>verso</i>, dove compare il tronco d'albero secco spezzato (ma con un ramo in fiore), non compare la firma, ma il motto: «·OSTANTE·#·GENIO·»</li></ul>
---	--	--

«IOANNES·BELLINVS ·F·»: *la firma del Trittico dei Frari tra misticismo e prestigio.*

Il *Trittico dei Frari* è sicuramente uno dei lavori più celebri, conosciuti e riusciti di Giovanni Bellini. L'opera si trova nella sagrestia della Basilica dei Frari ed è composta da tre tavole dipinte ad olio, tenute insieme da una cornice lignea di raffinata fattura.



Giovanni Bellini, *Trittico dei Frari*.



*Trittico...*, part.

Nel pannello centrale la Madonna tiene sulle sue ginocchia il Bambino in piedi e in atto benedicente; la Vergine siede su di una seggiola (che non si vede) posta sopra ad un podio polilobato, a sua volta innalzato da tre basi concentriche che è facile immaginare ottagonali. Le facce del podio sono decorate ad intarsi marmorei e su quella frontale Bellini ha posto il suo nome<sup>1</sup> e l'anno di consegna dell'opera, il 1488<sup>2</sup>. Sempre nella tavola di centro, ai lati della firma stanno due

- 1 Mentre la prima menzione del *Trittico* risale a Vasari ( cfr. *Vita di Iacopo, Giovanni e Gentile Bellini* [1550], in *Le Vite*, ed. cons. a cura di Lorenzo Bellosi e Aldo Rossi, 1991, vol. I, p. 434), quella della sua firma si trova in Zanetti (*Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, 1733, p. 297). La firma venne tuttavia trascritta per la prima volta da Moschini nella sua *Guida per la città di Venezia*, vol. II, parte II, 1815, p. 180.
- 2 Quest'anno è ripetuto anche in un'iscrizione che si trova a tergo e che senza dubbio identifica l'intagliatore della cornice: «1488 adi 15 de ottobre matteo iacomo da faenza» (riportata in Giovanna Nepi Scirè, Rona Goffen -a cura di- *Il colore ritrovato*, 2000, p. 156). Nel suo saggio dedicato a Giovanni Bellini, Roger Fry ha sollevato un dubbio sull'interpretazione del 1488 posto in firma: «Indubbiamente il fatto che la pala d'altare dei Frari rechi la data 1488, lo stesso anno della pala di Murano, costituisce un notevole ostacolo alla collocazione di questo gruppo di dipinti [...] una comparazione tra le due opere rende impossibile ritenere che siano state dipinte nello stesso anno, per cui si deve supporre, così ritengo, che il trittico dei Frari sia stato concepito e pianificato, e per la maggior parte eseguito, alcuni anni prima (intorno al 1485) e che la data del 1488 si riferisca alla sua rifinitura e consegna.» (*Giovanni*

angeli bambini che, per dirla con le parole di Carlo Ridolfi, «con gratioso modo suonano un liuto e uno zufolo»<sup>3</sup>. I quattro personaggi si trovano all'interno di una poco profonda volta a botte che conduce ad un'abside decorata con un mosaico dorato di gusto veneto/bizantino; qui si legge la scritta «IANVA CERTA POLI DVC MENTEM DIRIGE VITAM/ QVAE PEREGAM COMMISSA TVAE SINT OMNIA CVRAE» [*porta del cielo, illumina la mia mente, dirigi la mia vita, che possano essere affidate alle tue cure tutte le mie azioni*], la quale è stata interpretata da Giles Robertson come un intimo inserto di Giovanni Bellini, ovvero come una specie di motto legato al proprio lavoro<sup>4</sup>. Più recentemente, Rona Goffen ha dislocato il senso di questa scritta, indicandola in maniera più convincente come la citazione di un passo dell'Ufficio per la festa dell'*Immacolata Concezione*, il quale venne approvato da papa Sisto IV nel 1478<sup>5</sup>.

Nei pannelli laterali trovano posto due coppie di santi: in quello di sinistra ci sono Nicolò e Pietro; in quello di destra Marco e Benedetto. Essi sembrano aver particolarmente attirato l'attenzione degli artisti perché ne esistono delle versioni tratte, la prima delle quali è quella che Dürer incluse nelle due tavole con i cosiddetti *Quattro apostoli*, firmate e datate 1526, e oggi conservate all'Alte Pinakothek di Monaco<sup>6</sup>. Nel *Trittico*, tutti i santi, tranne Marco, tengono in mano un libro e in particolare Benedetto mostra il proprio, aperto, alla Madonna e al Bambino, consentendo in realtà anche allo spettatore (al quale rivolge lo sguardo) di leggerne la pagina di *verso*: quanto vi è di leggibile lo indica come l'*Ecclesiasticum IV*, ovvero uno dei testi base per il sostegno del culto dell'*Immacolata Concezione*, il quale si presenta quindi come il vero filo conduttore di questa *Sacra Conversazione*<sup>7</sup>. I quattro santi si trovano ben collocati nello spazio in una struttura che, mediante l'artificio del metodo prospettico, si pone come l'ideale continuazione di quella della cornice. La stessa prospettiva riunisce poi in un interrotto luogo artificiale queste due parti con quella centrale

---

*Bellini*, [1899], ed. cons. 2007, p. 59, tr. di Rossella Rizzo).

- 3 Carlo Ridolfi, *Vita di Giovanni Bellino, pittore, cittadino venetiano* in *Le Meraviglie dell'Arte*, 1648, vol. I., p. 54. Nonostante le parsimoniose e virtuose elaborazioni contenute in quest'opera, a suo modo messe in luce anche dal presente saggio, nel *Trittico* sono state notate delle incongruenze proprio nelle figure degli angeli musicanti: nota infatti Angelo Zaniol che «le dita del piccolo flautista e gli stessi fori di intonazione sono collocati in posizione decisamente errata; inoltre il becco dello strumento è troppo corto. Un flauto così conformato e tenuto sarebbe insuonabile» (*Di alcuni enigmi dell'Iconografia musicale*, in Ennio concina, Giordana Trovabene, Michela Agazzi -a cura di-, *Hadriatica, Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia, scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, 2002, p. 334).
- 4 Giles Robertson, *Giovanni Bellini*, 1981, p. 89.
- 5 Rona Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian, and the Franciscans* [1986], ed. it. cons. 1991, p. 156.
- 6 Ewin Panofsky per il primo a notare il debito di queste figure con quelle del *Trittico* (cfr. *The Life and Art of Albrecht Dürer -1943-*, ed. it. cons. 1979, p. 301). A dimostrazione della fama dell'opera è inoltre possibile ricordare che anche Rubens, nel suo passaggio a Venezia, studierà in un disegno (ora al British Museum di Londra) il pannello di destra riprendendone le figure, decontestualizzandole però dallo spazio artificiale presente invece nel *Trittico* veneziano.
- 7 A contiguità di tema nello spazio circostante, nella parte esterna dell'arco dell'abside nel quale si trova il *Trittico* di Bellini, è dipinto un contemporaneo affresco di Jacopo Parisati da Montagnana che ha per tema un'*Annunciazione*, il cui centro di prospettiva si trova al di fuori dello spazio dipinto, in una zona sottostante che coincide con il luogo occupato da chi si trova all'entrata della nicchia.



dell'opera, la quale soluzione è uno dei motivi di valore di questo *Trittico*<sup>8</sup>.

In quest'opera, Giovanni Bellini ha segnato la propria firma in lingua e caratteri latini e l'ha dipinta in oro, conferendole già con questo colore un prestigio notevole<sup>9</sup>. Analizzando la firma da vicino, si nota poi che l'asta verticale della seconda "L" del "BELLINVS" supera in altezza tutte le altre lettere, ovvero è quel che si dice una *lettera montante*. Tale caratteristica si ritrova, oltre che in questa, in molte delle firme del Maestro<sup>10</sup> e dal punto di vista critico è stata notata ormai da tempo<sup>11</sup> finendo coll'essere definita la sua "segnatura speciale"<sup>12</sup> ed elevandosi, per alcuni, ad un indice di sicura autografia dell'opera che la contiene<sup>13</sup>. Il motivo della lettera fuori misura è *classico* e si ritrova in alcune antiche epigrafi d'epoca romana; qui però sono le "T" oppure le "I" ad essere

---

8 A proposito di questa caratteristica, mai si manca di indicare l'analoga soluzione presente nella *Pala di S. Zeno*, dipinta pochi anni prima da Andrea Mantegna e spesso indicata come il punto di partenza per il *Trittico dei Frari*. Si dovrà comunque pur ricordare che l'unificazione di tre distinte tavole nell'artificio di un primo tentativo di prospettiva centrale si trova nella (geograficamente e cronologicamente) lontana *Natività* di Pietro Lorenzetti del 1342.

9 Nelle *Vite*, Giorgio Vasari, in almeno due di occasioni sosterrà che l'artista che firma in color oro vuole con questo indicare un'opera particolarmente riuscita (in questi termini cita una firma di Giotto -cfr. *Vita di Giotto, pittore, scultore et architetto fiorentino* [1568], in *Le Vite*, ed. a cura di G. Milanesi, vol. I, 1878, p. 374- e una di Stefano Veronese -*Vita di Vittore Scarpaccia et altri pittori viniziani e lombradi* [1568], in *Le Vite, ib.*, vol. III, 1878, p. 631-).

10 Dalla metà del secolo XX alcune monografie di Giovanni Bellini segnalano graficamente la "L" montante nei dati delle opere via via in analisi; alcuni esempi di ciò si possono trovare nel catalogo di Rodolfo Pallucchini, *Giovanni Bellini, catalogo della mostra a Palazzo Ducale*, 1949 e nella monografia di Luitpold Dussler, *Giovanni Bellini*, 1949. Il più recente catalogo con questo accorgimento grafico è invece quello della mostra tenutasi a Palazzo Venezia a Roma e curato da Mauro Lucco e Giovanni C. Villa (*Giovanni Bellini*, 2008). Tale segnalazioni non sono comunque sempre esatte o concordi.

11 L'interesse per questa caratteristica nacque con il senatore Giovanni Morelli, il quale la ritenne anche un indice e una prova di autografia dalla quale allontanare i dipinti che, pur firmati, non la presentano (cfr. *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino: saggio critico*, 1886, p. 373: «nelle iscrizioni autentiche, apposte da lui stesso ai suoi quadri, l'una delle due L [che formano il cognome Bellini] è sempre fatta più alta dell'altra». La tesi della "L" come indicatore della sicura autografia verrà ribadita e approfondita in *Italian Painters, The Borghese Gallery and Doria-Panfilii Galleries in Rome*, del 1892, dove Morelli, a mo di esempio, fa addirittura stampare un *facsimile* di una genuina (e generale) firma di Bellini che contiene questa particolarità -p. 269-). Nel 1887 Antonio Della Rovere espresse il dubbio che la firma della *Madonna col Bambino e cherubini* delle Gallerie dell'Accademia veneziane sia autentica proprio perché essa è «OPVS·IACOBI·BELLINI·VENETI»; egli giustifica l'anomalia dicendo che la firma (comunque considerata apocrifa) è stata contraffatta che qualcuno che aveva notato questa «caratteristica del secondo L [nelle firme di Giovanni Bellini] prima del signor Senatore» (*Dell'importanza di conoscere le firme autografe dei pittori*, in «Archivio Veneto», XXXIV, parte III, 1887, pp. 316-318).

12 Così Pietro Paoletti in *La Scuola Grande di San Marco*, 1929, p. 74.

13 Così Morelli (*Le opere...*, cit., 1886, p. 373). Anche Roger Fry si servì del motivo della lettera come leva per la conferma dell'autografia della *Madonna col Bambino* di Castle Ashby (*Giovanni Bellini's Madonna and Child*, in «Burlington Magazine», 47, agosto 1925, p. 64). Questa tesi venne contestata dai molti che fecero notare che non tutte le opere autografe certe di Bellini risultano firmate in modo "speciale" (cfr. ad esempio le osservazioni di Georg Gronau in *Die signature des Giovanni Bellini*, in «Pantheon», III, maggio 1929, p. 221). Alcuni allievi di Giovanni Bellini citarono il nome del Maestro nelle loro firme evocando questa caratteristica grafica (Marco Belli, *Circoncisione*, Accademia dei Concordi di Rovigo; Giovanni de Mansueti, *Miracolo della Reliquia della Croce a San Lio*, Gallerie dell'Accademia di Venezia -a proposito di quest'ultimo dipinto, tutta la critica è concorde che Mansueti nella firma parli di Gentile Bellini, ma la presenza della "L" montante lascia meno dubbi che egli invece intenda citare Giovanni-), oppure addirittura la trasferirono nel loro nome in firma (cfr. le firme di Vittore Belliniano nel *Martirio di San Marco* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e nel *Cristo Passo* della Scuola Grande di San Rocco -in queste firme ad essere montante non è tuttavia la seconda ma la prima "L" come in Bellini si trova solo nella *Madonna col Bambino* di Brera-).

diffuse, mentre le “L” sono rarissime<sup>14</sup>. Le “L” montanti sono invece più tipiche della parola scritta tardoromana, medievale e rinascimentale e in particolare di quella che segue i dettami della scrittura detta *onciale*. Non può tuttavia sfuggire che in questo tipo di scritture, le “L” emergono tutte e non vi è una distinzione nella doppia come quella che invece Bellini adottò nelle proprie firme<sup>15</sup>.

Sotto al proprio nome, Bellini ha dipinto una lettera «F» con un'asta verticale di altezza analoga a quella della “L” montante. Questa lettera indica il verbo latino *fecit* secondo una pratica di sintesi che andò affermandosi nel corso della seconda metà del Quattrocento<sup>16</sup>.

L'uso del *fecit* per delle firme di opere di pittura andrà per la maggiore durante il Cinquecento, mentre nei decenni precedenti di norma gli si preferì il più esplicito *pinxit*. Lo stesso Bellini (che di solito in firma si limita solo ad indicare il proprio nome) userà raramente la formula con il *fecit* o le sue varianti<sup>17</sup>, preferendogli infatti l'uso della lettera “P” per *pinxit*. Contrariamente a questa adozione giunta gradualmente nell'ambito della pittura, l'uso del *fecit* fu invece comune per le firme in scultura dove esso venne da sempre preferito ad un più preciso *sulpsit*. Forse non è un caso che la diffusione del *fecit* nelle firme dipinte nasca in un periodo in cui il dibattito sul *paragone* delle arti era molto acceso; per questa ragione, dato che, per esaltare il valore di una scultura, non veniva certo decantato il suo eventuale apparire piatto, tanto quanto per la pittura veniva invece sottolineato il suo apparire tridimensionale (e *viva*), pare quasi logico che l'uso del *fecit* intendeva suggerire la superiorità della seconda forma di espressione sulla prima<sup>18</sup>. Limitarsi a dire che un'immagine è *fatta* o meglio, *creata*, e quindi dare per scontato, o meglio tacere, che è opera di pittura, sembra inoltre indicarla come il risultato di un'azione mistica, divina (forse, dato il contesto,

---

14 Lo studio più recente (e specifico) sull'epigrafia romana che presenta questa caratteristica è quello di Cecilia Ricci: *Lettere montanti nelle iscrizioni latine di Roma. Un'indagine campione* (1993). Ricci indica che il fenomeno si manifesta a partire dal II secolo a. C. (pp. 8, 9) e spesso caratterizza iscrizioni di bella ed accurata fattura (p. 40). I motivi che spinsero a questi allungamenti restano tuttavia vaghi; l'ipotesi approssimativa a cui giunge Ricci è che il loro conio si dovuto alla soluzione di problemi di spazio, correzione di lacune ortografiche, oppure al tentativo di valorizzare visivamente e/o foneticamente una parola (ed eventualmente la parte del discorso di cui è parte) piuttosto che un'altra.

15 La riflettografia del dettaglio della tavola dove si trova la scritta sul catino absidale, mette in luce che in un primo tempo anche la parola «POLI» (l'unica a contenere una “L” nel brano) era caratterizzata da una “L” montante (cfr. la scheda di Giovanni C.F. Villa sul *Trittico* in G. Poldi, G. F. Villa -a cura di- *Bellini a Venezia*, 2008, p. 38).

16 In linea di massima, le firme del XIV e della prima metà del XV secolo venivano scritte per intero e solo quando la pratica di firma si diffonde insieme alla maturazione dell'abitudine di porre il verbo a seguito del nome dell'artista (appunto nella seconda metà del XV secolo), divenne scontato che una “F” non potesse che interpretarsi come *fecit* e una “P” come *pinxit*. Certo la “P” poteva anche indicare la qualifica di *pictor*; ma il caso è raro e di solito evidente (cfr. ad esempio il *San Girolamo penitente* dipinto da Giovanni Mansueti e oggi dell'Accademia Carrara di Bergamo dove egli si firma « IOANNESDEMENSIVETIS·P/·FACIEBAT·»).

17 Come variante si intende la formula con il *faciebat*, leggibile nelle firme della *Madonna col Bambino* della Galleria Borghese a Roma (firma: «Ioannes bellinus/ faciebat»), o quella della *Donna con lo specchio* del Kunsthistorisches di Vienna (firma: «Joannes bellinus/ faciebat M.D.X.V.»). Entrambi questi dipinti appartengono all'ultima fase della carriera di Bellini e quindi collocabili nei primi due decenni del Cinquecento, quando la firma con il verbo declinato all'imperfetto ebbe una vasta diffusione nella scuola di pittura veneziana.

18 Un discorso ulteriore, che va oltre i confini di quest'intervento, si potrebbe fare sulla firma che dichiara l'artificiosità dell'opera ma che, trovandosi nello spazio artificiale, diventa essa stessa artificio. Discorso che coinvolge questa di Bellini, ma anche moltissime altre firme di scuola veneziana e non solo.

sarebbe il caso di dire *immacolata*) piuttosto che il prodotto di un'azione artigianale ed umana<sup>19</sup>. Dello stesso colore oro delle lettere della firma è l'elegante nodo di matrice iconografica bizantina che la ingloba, il quale insieme forma la cornice della faccia frontale del podio e quattro cerchi in posizione cardinale, in uno dei quale si trova indicato il "1488". Questo tipo di decorazione è molto comune negli edifici d'epoca o di gusto gotico-bizantino e ad esempio si trova in numerosi clipei, o nei disegni del *pavimentum sectile*, nella chiesa di San Marco. Questo di Bellini da tutti questi esempi tuttavia si distingue perché ai lati, l'ellissi centrale, si è estesa nel rettangolo della specchiatura fino a formare degli angoli e quindi ad assumere la forma di una mandorla: è questo uno dei simboli più celebri del Cristianesimo, spesso associato alla gravidanza miracolosa di Maria<sup>20</sup>. Il fatto che sia orizzontale e non verticale come più comunemente si trova (per via del fatto che quando Cristo o Maria vi sono rappresentati dentro, sono in piedi o seduti in posizione eretta) è piuttosto anomalo; tale posizione è comunque possibile incontrarla senza che la mandorla perda il suo preciso valore simbolico: lo dimostra ad esempio un dipinto di Carlo Crivelli del 1492, il quale rappresenta un'*Immacolata Concezione*<sup>21</sup>; qui, da una mandorla orizzontale spunta Dio padre, mentre poco più in basso due angeli reggono un cartiglio con un motto idealmente pronunciato dalla Vergine in riferimento al suo stato interessante<sup>22</sup>.

La scelta di Bellini di chiudere la propria firma, completa di dichiarazione circa la sua elaborazione mistica e al fine della creazione di un prodotto *vivo*, pare poco casuale ed anzi premeditata al fine di creare una sorta di legame tra le due immacolate concezioni (quella del Cristo da parte della Madonna e quella dell'opera da parte dell'artista). Questi legami interpretati, possono essere anche sostenuti dai risultati di una recente analisi scientifica del *Trittico*, la quale ha indicato che l'azzurro oltremarino della mandorla con la firma, è lo stesso usato da Bellini per dare forma al manto della Vergine: nelle tavole vi sono altre campiture di questo colore (ad esempio nella veste di San Marco), ma solo in queste due superfici esse presentano un analogo pigmento rameico<sup>23</sup>.

19 A questo proposito val la pena segnalare che Victor I Stoichita ha indagato una serie di dipinti di scuola spagnola, appartenenti ai secoli XVI e XVII, aventi per tema proprio l'*Immacolata Concezione* come opera creata da un *Deus pictor* (cfr. *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* [1995], ed. it., 2002, pp. 126-132).

20 Il legame è dato perlopiù dal fatto che la pianta del mandorlo è una delle prime a destarsi dal letargo invernale annunciando l'imminente primavera; il frutto è infatti chiuso in un guscio che ha la forma di un'ellissi allungata ed appuntita. Un particolare potere di questo frutto, che ancora una volta evoca la condizione di immacolata di Maria, era stato ricordato da Leon Battista Alberti nel suo libro sull'*Arte del costruire*: «[a proposito della conservazione dell'acqua si racconta] questo aneddoto: dove riposa l'acqua torbida del fiume Nilo, se sopra l'orlo e sulle sponde dell'acqua si strofina una mandorla, essa torna subito limpida» (*De re aedificatoria* [1485], ed. 2010 a cura di Valeria Giontella, p. 414).

21 L'opera, già a Pergola nella Chiesa di san Francesco, oggi è conservata a Londra, alla National Gallery (è firmata in basso a sinistra: «KAROLI CHRIVELLI·/ VENETI MILITIS·PINSIT·/ 1492»).

22 La scritta è «UT· INMENTE· DEI· ABINITIO· CONCEPTA· FVI· ITA· ET· FACT· SVM» [*Il Signore mi ha creato all'inizio della sua attività, prima di ogni sua opera, fin d'allora*]. Questa frase è tratta dalla *Bibbia, Proverbi*, 8, 22: è il passo che in molti scritti fa da base alle profezie dell'Immacolata Concezione.

23 Probabilmente azzurrite; per le indagini sul colore ed un prima constatazione di questa significativa coincidenza cfr. la scheda di Giovanni C. F. Villa in G. Poldi, G. F. Villa - a cura di-, *Bellini a Venezia, cit.*, pp. 145, 149, 150.

Un'altra e ultima caratteristica (ma non per questo meno importante, anzi) designa ancora la firma del *Trittico dei Frari* come un dettaglio particolarmente significativo ed elaborato dell'opera. Per individuarla è necessario riconsiderare la sua non abbastanza celebre e compresa costruzione prospettica: come si è detto, la prospettiva delle tre tavole del *Trittico* è unificata e tende a dare l'illusione che, dietro le lesene materiali della cornice, lo spazio della *Sacra Conversazione* sia continuo.



*Trittico dei Frari -schema prospettico-.*

Il *punto di centro*<sup>24</sup> nel quale convergono i *raggi visivi* della costruzione si trova nel cuore della mandorla e quindi conduce la visione simulata di colui che assiste ed è idealmente presente alla *Sacra Conversazione* (più di colui che guarda il dipinto vero e proprio<sup>25</sup>) alla firma di Bellini.

24 Questo e gli altri termini di prospettiva che qui si adottano, sono presi in prestito da quelli conosciuti da Leon Battista Alberti nel suo celebre trattato *De pictura* del 1435 (cfr. ad es. l'edizione con la traduzione di Lodovico Domenichi stampata a Venezia nel 1547).

25 Se il *Trittico* viene visto nella sua attuale posizione, il *punto di centro* della prospettiva risulta più elevato rispetto a quello dell'osservatore (*punto di vista*); ma si può veramente essere certi che essa non abbia subito alcun spostamento dal XV secolo ad oggi? Rona Goffen aveva tentato di giustificare il divario tra *punto di vista* e *punto di centro* dicendo che tale scelta voleva suggerire l'inferiorità del comune devoto rispetto alle immagini sacre, e quindi incoraggiarne l'umiltà (*Piety and Patronage...*, cit., [1986] 1991, p. 32). Ad ogni modo può anche darsi che per Bellini e per l'estetica del tempo già valesse ciò che Leonardo metterà per iscritto qualche anno più tardi quando

Lo spettatore è quindi posto direttamente in contatto con questo nome perché ad esso punta quello che in prospettiva venne definito il *raggio di centro*, il quale scocca diretto, come una freccia, dal *punto di vista* dell'osservatore al punto di convergenza dei *raggi visivi* che giace sulla *linea d'orizzonte*. Mediante questa costruzione, la centralità effettiva della Madonna col Bambino nel *Trittico* viene quindi affiancata da un'altra centralità messa in scena dal pittore, dove protagonisti diventano il suo nome e la sua azione<sup>26</sup>.

Con i *raggi visivi* ricavabili dagli elementi architettonici che formano lo spazio della scena, sembra inoltre accordarsi anche lo sguardo di San Marco<sup>27</sup>, il quale, se non fosse impossibilitato dalla sua posizione arretrata rispetto al lato frontale del podio, potrebbe essere considerato il primo (ed eterno) lettore del nome di Bellini.

Questo accorgimento è stato probabilmente colto da Dürer che infatti lo ripropone in una variante nella stessa figura di Marco, nel pannello di destra dei suoi *Quattro apostoli* di Monaco: qui, mentre Paolo ripete lo sguardo di Benedetto rivolgendosi allo spazio dello spettatore, Marco gira la testa verso un luogo apparentemente indefinito dello spazio interno, ma dove in realtà Dürer ha sapientemente posizionato la propria firma in monogramma (e la data, il 1526).

Per ritornare al *Trittico*, se nel suo *punto di centro* non ci fosse la firma del pittore, ma solo la simbolica forma della mandorla, la prospettiva dell'opera ad ogni modo non smetterebbe di essere significativa: svariati dipinti del Quattrocento che hanno per tema l'*Annunciazione* a Maria (e quindi l'episodio che sta alla base dell'*Immacolata Concezione*) hanno dirottato il *punto di centro* verso un elemento dalla forte carica simbolica come una colonna, una finestra, una porta, oppure uno spazio

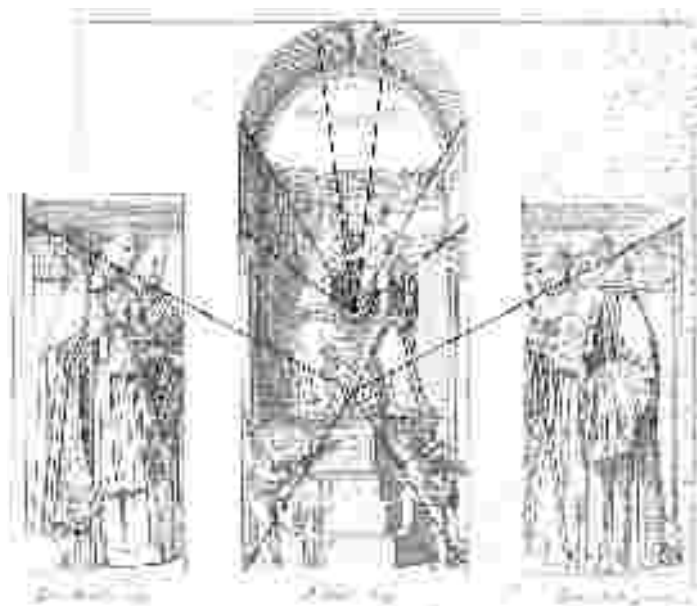
---

disse che «quella figura che (sie) dipinta che era veduta da alto in basso, parrà sempre veduta da alto in basso, ancora che l'occhio di chi la vede sia più basso d'essa pittura» (*Codice Atlantico*, f. III, v-b, Milano, Biblioteca Ambrosiana).

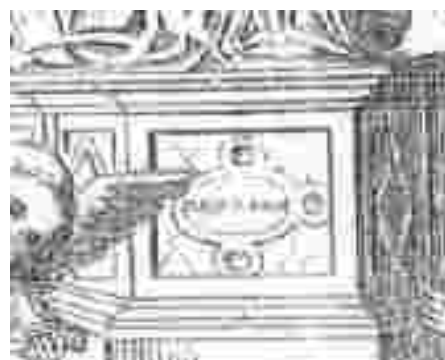
26 I *raggi visivi* della gabbia prospettica possono intendersi direzionati od originati dal *punto di centro*, ed è quindi possibile individuare due marce di lettura iconologica, ma di analogo significato, dove, per così dire, si accompagna l'osservatore ad acquisire che le immagini sono state eseguite da "IOANNES·BELLINVS" (senso centripeto) oppure che "IOANNES·BELLINVS" ha dipinto quelle immagini (senso centrifugo). La centralità strutturale della firma di Giovanni Bellini in quest'opera è apparentemente l'unico caso certo della sua carriera, anche se un primo approccio è possibile individuarlo già nella *Pala di San Giobbe* (oggi alle Gallerie dell'Accademia) e, forse, anche in quella (perduta) di *Santa Caterina*, già nella chiesa di San Giovanni e Paolo. Influenzati proprio dal nostro, alcuni suoi allievi o estimatori (tra i quali compare anche il prestigioso nome di Perugino) fecero poi propria questa scelta, ponendo anche loro una firma nel *punto di centro* prospettico di alcune delle loro opere (cfr. a questo proposito il mio *La firma di centro* in Sergio Marinelli -a cura di-, *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, I, 2012, pp. 55-79; cfr. anche *Quindici casi di convergenza prospettica* in Sergio Marinelli -a cura di- *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, II, 2014, pp. 55-70, dove nella prima parte i lavori de *La firma di centro* vengono aggiornati e ridiscussi alla luce dell'individuazione di altri rari casi di convergenza prospettica nella firma dell'artista anche al di fuori della Scuola veneta).

27 Gli sguardi dei personaggi sacri sono tutti diversi: si è già detto di quello di San Benedetto che spazia al di fuori dell'opera; San Nicola ha invece la testa sollevata e pare incrociare gli occhi con quelli del Bambino; Pietro, se ad una superficiale analisi sembra seguire anch'egli la direzione di Marco, è invece concentrato nella lettura del libro chiaramente aperto, dato che la parte superiore del bordo delle pagine non ha la copertina arancione che si nota invece sotto (Rona Goffen aveva accomunato la direzione degli sguardi di Pietro e Marco, evidentemente non accorgendosi del particolare del libro -cfr. *Piety and Patronage...*, cit., [1986], 1991, pp. 39-40-).

infinito<sup>28</sup>. La coincidenza con uno spazio infinito venne particolarmente insistita in questo tema, perché rimanda all'analoga possibilità della pittura di poter dar corpo all'etereo *orizzonte* mediante la sua proiezione in una *linea d'orizzonte* misurabile, così come l'etereo Dio trova una sua proiezione misurabile in Gesù attraverso la Vergine Maria<sup>29</sup>. Ecco che quindi ritorna lo sdoppiamento del tema portante di quest'opera, che da un lato insiste esplicitamente sulla miracolosa incarnazione del Cristo, e dall'altra, in maniera molto più sottile, sull'altrettanto miracoloso incarnato creato dal pittore.



Giuseppe Rebellato, Giovanni Buttazon, *Trittico dei Frari di Giovanni Bellini* -schema prospettico-



*Trittico...*, part.

Nel 1867 Francesco Zanotto pubblicò la *Pinacoteca Veneta* la quale contiene una serie di schede dedicate alle più celebri opere sparse nelle chiese veneziane. Ovviamente il *Trittico dei Frari* non manca<sup>30</sup>: una didascalia informa che Giovanni Bellini dipinse, Giuseppe Rebellato disegnò, e infine Giorgio Buttazon incise. Questa stampa presenta un paio di particolarità che meritano di essere segnalate: anzitutto, dove avrebbe dovuto esserci la firma<sup>31</sup>, non vi è una firma, ma una misteriosa scritta acronima che pare essere “AEVD AMG”, dove delle ultime lettere si potrebbe ipotizzare uno scioglimento nel diffuso motto “Ad Maiorem [Dei] Gloriam”<sup>32</sup>. Successivamente, se nella stampa si ricava uno schema prospettico, si nota che non solo i *raggi visivi* non conducono al veritiero *punto*

28 Per delle considerazioni a proposito delle simbologie relative a queste coincidenze cfr. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne* [1999], tr. it. 2009.

29 Nel suo *Die Perspektive als "Symbolische Form"* [1927], Erwin Panofsky afferma che questa tecnica «sembra ridurre il divino a un mero contenuto della coscienza umana, ma insieme amplia la conoscenza umana sino a renderla capace di accogliere e contenere in sé il divino» (ed. cons. 2007, tr. di E. Filippini, p. 54).

30 F. Zanotto, *Pinacoteca veneta, ossia i migliori dipinti delle chiese di Venezia*, 1867, vol. II, n. 96.

31 Le firme degli altri dipinti della *Pinacoteca* sono sempre riprodotte o almeno evocate.

32 Forse che la censura del “Dei” potrebbe essere voluto ed indicare che la gloria in questo caso non va a Dio, bensì a Giovanni Bellini?

*del centro* con la firma del pittore, ma risulta scoordinata anche la prospettiva unificata delle tre sezioni<sup>33</sup>. La poca comprensione dell'importanza di questa firma e della prospettiva che la valorizza ha qui la sua significativa origine.

---

33 Del 1890 è invece una cromolitografia del dipinto fatta da M. M. Lemerrier (oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma), dove la prospettiva e la convergenza nella firma sono rispettate.





## APPENDICE n. 6

### *Guardando «sottilmente appresso» la Vergine Annunciata*

*di Antonello Da Messina e la sua copia veneziana: storia di una firma vistosa, di una invisibile, e di un'errata e duratura informazione bibliografica.*

Presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia è conservata una piccola e preziosa tavola con una *Vergine Annunciata*, la quale per molto tempo nel Museo è rimasta catalogata come anonima “copia da Antonello Da Messina” ovvero «copia antica, anzi probabilmente coeva»<sup>1</sup> del celebre quadro, di identico soggetto e analoghe dimensioni, che Antonello Da Messina dipinse con molta probabilità durante il suo soggiorno veneziano, il quale oggi invece si trova presso la Galleria Regionale della Sicilia a Palermo<sup>2</sup>.



Antonio De Saliba, *Annunciata di Venezia*.



Antonello Da Messina, *Annunciata di Palermo*.

Nonostante esista la possibilità che la prima notizia del quadro veneziano sia stata data da Carlo Ridolfi quando, nel 1648, egli segnalò «un'effigie di nostra Donna in casa de' Signori Contarini»<sup>3</sup>, questa tavola viene invece più inconfutabilmente additata nel 1733 da Antonio Maria Zanetti,

<sup>1</sup> Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, 1955, p. 43, cat. 41.

<sup>2</sup> Una recente scheda del dipinto si trova in Mauro Lucco (a cura di) *Antonello Da Messina*, catalogo della mostra alle Scuderie del Quirinale, Roma, 18 marzo-25 giugno 2006, 2006, cat. 35, p. 232.

<sup>3</sup> *Vita di Giovanni Bellino pittore, cittadino venetiano* in *Le Maraviglie dell'Arte*, vol. I, 1648, p. 49. Ridolfi parla di questo dipinto come di un'opera dei Antonello in persona. L'ipotesi che di questa tavola si tratti, è sostenuta dal fatto che essa raggiungerà la sua prima collocazione documentata, l'Anticollegio di Palazzo Ducale, insieme al lascito di Bertucci Contarini alla Repubblica avvenuto intorno al 1718 (cfr. la vicenda riassunta da S. M. Marconi, *Gallerie...*, 1955, p. 43, cat. 41).

quando nelle sue *Descrizioni di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, ricorda che «[nell'Anticollegio di Palazzo Ducale si trova] una Madonna di maniera antica sotto la quale sta scritto: *Ma...nus Pinsit*, il nome è ascosto dalla cornice»<sup>4</sup>. La scritta segnalata da Zanetti è infatti molto vicina a quella che nel quadro effettivamente si trova, la quale è «#ANTONELLVS·MESANIVS·PINSIT#»<sup>5</sup>. Per molto tempo queste lettere, antiche almeno quanto il resto del dipinto, sono state senza dubbio intese come una firma e hanno abbagliato più di qualcuno facendogli credere che il dipinto sul quale si trovano fosse di Antonello in persona<sup>6</sup>; ed anzi, poiché invece l'originale di Palermo (venuto alla luce dopo la sua copia veneziana<sup>7</sup>) si presentava privo di firma, nel corso degli ultimi decenni dell'Ottocento erano stati invertiti i ruoli di prototipo e derivato che in seguito furono (e tutt'ora sono) invece unanimemente riconosciuti alle due opere, e quindi era stata assegnata alla versione delle Gallerie dell'Accademia la gratifica di opera originale (ed originaria)<sup>8</sup>.



*Annunciata di Venezia, part.*

La scritta dell'*Annunciata* dell'Accademia presenta, rispetto alle numerose, tradizionali, e pressoché invariate formule di firma incluse da Antonello Da Messina nei propri quadri, alcune diverse lezioni che, per quanto minute, risultano particolarmente significative:

1. Al toponimico «MESANIVS» manca la doppia “S” centrale che è invece sempre presente nelle firme di Antonello<sup>9</sup>.
2. Ancora nel toponimico, la lettera “P” ha preso il posto della “E”, di norma sempre posta tra

4 Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole cinconvicine: o sia la Rinovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, 1733, pp. 103-104.

5 Non riesco tuttavia a spiegarmi come la prima parte della scritta sia del tutto sfuggita a Zanetti che sembra voler dire che il nome del pittore inizi con quel “Ma...” che egli segnala come nascosto dalla cornice.

6 Ad esempio, già nel 1815, Giannantonio Moschini disse che la tavola «è un'opera assai consunta, ma da tenersi in gran pregio, portando anche il nome del suo autore che fu Antonello Da Messina» (*Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, vol. II, parte II, 1815, p. 491).

7 La scoperta del dipinto è stata annunciata la prima volta da monsignor Gioacchino di Marzo in una lettera del 1866 (cfr. la scheda sul dipinto in Mauro Lucco – a cura di- *Antonello Da Messina*, 2006, cat. 35, p. 232)

8 Le vicende attribuzionistiche sono riassunte da Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, 1955, pp. 43, 44.

9 Anche nelle due uniche opere di Antonello con firme a caratteri capitali attribuitegli, la doppia “s” è comunque sempre parte del toponimico. Le opere in questione sono due *Ritratto* d'uomo, uno dei quali si trova a Pavia (Musei Civici; firma: «ANTONELLVS MESSANEVS PINXIT») e l'altro a Madrid (Thyssen-Bornemisza; firma: «ANTONELLVS MESSANVS PINX»). Per la questione della doppia “S” nelle firme di Antonello cfr. anche *infra*, n. 20.

la “N” e la “V” di un più corretto “messaneus”<sup>10</sup>.

3. La mutazione «PINSIT» qui presente, non si ritrova in alcuna delle firme di Antonello poiché il verbo *pingere* si presenta sempre in forma corretta ovvero come *pinxit*.
4. Il verbo è infine coniugato in diatesi attiva ("pinxit") e non passiva ("me pinxit"), la quale è una forma che si trova raramente tra le firme conosciute del Maestro<sup>11</sup>.

Oltre a queste varianti di contenuto, i caratteri che compongono la firma dell'*Annunciata* veneziana già da tempo sono giustamente stati considerati «sfacciatamente grandi, quali il messinese non usò mai»<sup>12</sup>, e di fatto dimostrano una grossolanità imbarazzante qualora siano confrontati con le eleganti e discrete lettere corsive che caratterizzano il nome di Antonello nelle decine di virtuosi "cartellini" che di per sé già attestano l'autografia dei suoi quadri.

Una prima considerazione di questa scritta porterebbe a giudicarla aggiunta col fine poco nobile di spacciare per un autografo di Antonello un quadro che invece non lo è. Quest'azione biasimevole trova tuttavia delle attenuanti qualora venga presa in considerazione la coeva usanza che coinvolgeva le opere di scuola tratte o ispirate da Giovanni Bellini, le quali con frequenza contengono il nome in firma del Maestro<sup>13</sup>. Anche nell'*Annunciata*, la scritta «ANTONELLVS·MESANIVS·PINSIT» potrebbe quindi essere letta non come una vera e propria firma, ma piuttosto come una dichiarazione attraverso la quale si fissa il soggetto dell'opera come un'*inventione* di Antonello che in origine si trova in un altro quadro; la scritta quindi rivelerebbe che la tavola non rappresenta la *Vergine Annunciata*, ma l'*immagine* della *Vergine Annunciata* dipinta altrove dal Maestro<sup>14</sup>. Che l'opera di questo pittore potesse essere valutata di per sé e quasi al di là del soggetto in essa raffigurato, non dovrebbe sorprendere dato che su figlio, nel 1480, all'interno

---

10 Nel 1903, Gaetano La Corte-Cailler riportando la scritta dell'*Annunciata* veneziana aveva corretto (non si sa se per un automatismo o per una vera e propria svista) il “MESANIVS” con un più consueto “MESANEVS” (*Antonello Da Messina: studi e ricerche*, 1903, p. 55)

11 Escludendo le due firme citate *supra*, n. 9, la formula “Antonellus messaneus pinxit” compare solo nel ritratto della Galleria di Palazzo Reale di Torino.

12 Così vennero definite da “E.” (*sic!* non sono riuscito a risalire al nome dello storico che risulta così nominato anche nell'indice degli autori) in *Un nuovo giudizio sul quadro attribuito ad Antonello*, in «Archivio Storico Messinese», 1906, p. 333 [233] (da pagina 315 a pagina 363 la numerazione della pubblicazione del 1906 dell'Archivio Storico Messinese risulta arretrata di 100 numeri: in queste note si è tenuto conto di questo errore di stampa e, pur mantenendo la numerazione sequenziale corretta, d'ora in poi verrà segnalato il numero di pagina che si trova stampato nel cartaceo in parentesi quadra).

13 A questo proposito si ricordi la testimonianza di Vasari a proposito di un dipinto avente per soggetto un Cristo morto: «in San Francesco della Vigna, dove stanno Frati del Zoccolo, nella chiesa vecchia era in un quadro un Cristo morto, tanto bello, che que' signori, essendo quello molto celebrato a Ludovico Undecimo re di Francia, furono quasi forzati, domandandolo egli con istanza, sebbene mal volentieri, a compiacerlo: in luogo del quale ne fu messo un altro col nome del medesimo Giovanni, ma non così bello né così condotto come il primo; e credono alcuni, che questo ultimo per lo più fusse lavorato da Girolamo Mocetto, creato di Giovanni» (*Vita di Iacopo, Giovanni e Gentile Bellini, pittori veneziani* [1568], in *Le Vite*, ed. 1879 a cura di G. Milanese, vol. III, p. 163).

14 Questa fu più o meno anche l'idea suggerita dallo storico dell'arte Enrico Brunelli, quando tentò di sanare il dibattito a proposito della firma della tavola veneziana dichiarando che essa non doveva essere intesa come «una semplice falsificazione, ma come attestazione che il quadro deriva da un modello del vecchio Antonello» (E. Brunelli, *Un quadro di Antonello Da Messina alla Pinacoteca di Palermo*, in «Arte», 1906, p. 13).

della firma di una *Madonna col Bambino* oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, lo aveva definito un “pittore non umano”<sup>15</sup>.

Il confronto qualitativo svoltosi nel corso del XX secolo tra il dipinto di Venezia e quello di Palermo (dal quale senza dubbio quest'ultimo trionfa), ha fatto uscire con decisione dal catalogo di Antonello Da Messina l'*Annunciata* veneziana e acceso quindi la questione su chi fosse il suo misterioso autore: continuando nell'idea che la scritta lungo il bordo del tavolo in effigie fosse da considerarsi apocrifa, all'inizio alcuni la ipotizzarono opera di Marco Basiti<sup>16</sup>; dalla seconda metà del Novecento invece prevalse l'attribuzione al nipote di Antonello, Antonio De Saliba e sotto questo nome il dipinto è tutt'oggi esposto presso le Gallerie veneziane<sup>17</sup>. Questa tesi trova conferma per via stilistica ma soprattutto per il fatto che questo pittore era solito firmarsi anch'egli come lo zio, "Antonello Da Messina": la scritta sarebbe quindi autentica e anzi, da leggersi come una veritiera, seppur sibillina, firma. La scelta di questo *nom de plume* la dice già lunga su De Saliba che evidentemente ha preferito scansare la ricerca di un'emancipata e competitiva marca identificativa, preferendole una firma che lo associasse al celebre zio, probabilmente in modo da sfruttare la fama di cui egli godeva nella Venezia di fine Quattrocento<sup>18</sup>.

A sostegno dell'autenticità (e dell'identità) di questa firma tornano utili le conformazioni intrinseche delle firme note di De Saliba nelle quali infatti si ritrovano sparsi alcuni motivi della scritta di Venezia, come la preferenza per i caratteri maiuscoli a quelli corsivi<sup>19</sup>, l'uso dell'unica “S” nel toponimico<sup>20</sup>, l'adozione della lezione “mesanius” (con una “i”, al posto della “e”, tra la “n” e la

15 Questa la firma per intero di questa tavola: «1480 XIII Ind. Mēsis Decēbris/ Jacobus Anto.lli filii nō/ humani pitoris me fecit». Devo confessare che, durante l'ultima occasione nella quale ho avuto modo di controllare da vicino questa firma (la mostra di Antonello Da Messina al Mart di Rovereto dell'autunno del 2013), mi è sembrato che più che “pictoris” (genitivo della parola *pictor*) vi fosse scritto “pictor”, al nominativo: con questa variante la formula di firma cambierebbe senso facendo di Jacobello stesso il pittore divino. Lascio la questione in sospeso.

16 Ad esempio Pietro Paoletti (cfr. *Catalogo delle R.R. Gallerie dell'Accademia*, 1903, p. 172).

17 Il dipinto è in realtà esposto sotto il nome di *Antonello* De Saliba proprio per venire incontro al nome con il quale il pittore usò firmarsi.

18 Antonio Salinas fu uno dei primi a sostenere l'attribuzione dell'*Annunciata* veneziana ad Antonio De Saliba supportata dal fatto che quest'artista «onestamente poteva firmarsi Antonello Messinese» (*L'Annunziata d'Antonello Da Messina lasciata al museo nazionale di Palermo*, in «Bollettino d'arte», 1907, pp. 31).

19 Sottolineata già da Salinas (*ivi*, p. 31)

20 Nel 1886 Giovanni Morelli aveva notato la mancata doppia “S” nel titolo di cittadinanza della firma di un *San Sebastiano* conservato nella Galleria Reale di Berlino (oggi alla Gemäldegalerie, reca la firma «+ANTONELLVS+MESANEVS+P+») e l'aveva ritenuta un valido indizio per l'esclusione del quadro dal catalogo di Antonello Da Messina, e quindi per avvalorare una tesi che lui comunque già sosteneva su base stilistica (*Le opere dei Maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino: saggio critico*, 1866, p. 399). Il quadro è oggi dato ad Antonio De Saliba (-cat.18-). Nel 1904 Agostino D'Amico si era posto contro l'idea di Morelli sostenendo che Antonello «firmava capricciosamente, come gli sortiva di sotto al suo pennello, che non fece mai l'ufficio di bollo!» (*Antonello Da Messina, le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio*, in «Archivio Storico Messinese», 1904, p. 102). D'Amico sostiene inoltre che, prima di formulare la sua ipotesi, Morelli probabilmente non aveva studiato «il dipinto della Galleria di Vienna, la “Deposizione”, ove [...] in un cartellino si legge: ANTONIVS MESANĒSIS» (*Ivi*, l. c.); questa “Deposizione” nel 1904 si trovava a Vienna, ma fino al 1808 era invece a Palazzo Ducale, dove ha poi fatto ritorno e tutt'oggi si trova anch'essa indicata come opera di Antonio De Saliba: si tratta di una copia di un dipinto di tema analogo dato con buona sicurezza ad Antonello, oggi al Museo Correr di Venezia, il quale è privo di firma (anche ammesso che prima di subire delle menomazioni l'avesse, di certo non l'aveva nello stesso luogo in cui la pose De Saliba, perché, come si nota, in questa nuova versione il pittore, rispetto al quadro di

“u”<sup>21</sup>, il verbo aggiunto al nome in diatesi attiva, ed infine la sua variante in forma di “pinsit”<sup>22</sup>.

Nel commento a *L'opera completa di Antonello Da Messina* del 1967, Gabriele Mandel ricorda che l'attribuzione ad Antonio De Saliba dell'*Annunciata* di Venezia ha subito una spinta anche in seguito all'individuazione di una «scritta mezzo cancellata sulla pagina del libro [*della Madonna, la quale così recita*]: “[...]aliva pinxit me”<sup>23</sup>. Questa informazione rinvia ad una notizia pubblicata da Vito Fazio Allmayer nel febbraio del 1907, all'interno del bollettino dell'*Archivio Storico Messinese*<sup>24</sup> e anticipata in forma ridotta dallo stesso Allmayer nel dicembre dell'anno precedente, all'interno del quotidiano palermitano «l'Ora»<sup>25</sup>. La pubblicazione del 1907 affronta la questione delle due versioni dell'*Annunciata* sostenendo lo *status* di prototipo della tavola conservata a Palermo e ciò soprattutto a seguito del ritrovamento della “vera firma” tra le pagine del libro che la Madonna sta leggendo *in quest'ultimo dipinto*. La sensazionale scoperta viene annunciata con le seguenti parole:

Sul davanti, poggiato ad un leggio, è un libro aperto, finemente dipinto nel cui foglio sinistro sono alcuni caratteri neri con due majuscole rosse. Nel sinistro, svoltato a *marginè* è un rigo in nero *nel verso* di chi guarda il quadro, in una inclinazione diversa, e lasciando un margine più stretto di quello che è nell'altro foglio. In questo rigo io ò potuto leggere le parole: *d'-aliba pinsit me* e dinanzi l'a di *aliba* la coda dell's cancellata in alto.<sup>26</sup>

Il contenuto di questa firma viene ricordato da Sandra Moschini Marconi nella scheda dedicata alla *Vergine Annunciata* del catalogo delle Gallerie dell'Accademia del 1955, dove si dice che la scritta

---

Antonello, ha fatto rientrare le gambe di Cristo nel sarcofago per dare spazio ad un “cartellino” da appendersi visibilmente sul suo lato frontale; per i due dipinti e le loro vicende cfr. Gabriele Mandel, *L'opera completa di Antonello Da Messina* [1967], ed. cons. 1999, pag. 96, scheda 53).

21 Cfr. *Madonna in trono col Bambino*, oggi al Museo Civico di Catania, in un “cartellino” (in parte abraso) si legge la firma «ANTONELLVS·M[...·]NIVS·/·D'SALIBA·HOC·PF[E]CIT·/·OPVS·1497·/·die·2º·julij·» (Catania, Museo Civico Castello Ursino). In questa firma i segni di interpunzione tra una parola e l'altra e le poco eleganti forme delle lettere che la compongono ricordano la scritta dell'*Annunciata* veneziana. Il caso ha voluto che la firma di questa *Madonna in trono* si rovinasse proprio nella parte che poteva confermare l'usanza da parte di De Saliba di servirsi di una sola “S” per il suo toponimico, ma ciò per motivi di ingombro delle lettere nella scritta sembra almeno probabile (per contro Gioacchino Di Marzo dichiarò di avere ricavato l'intera iscrizione e completava l'epiteto in «Missenius» dove evidentemente il cambio della “E” iniziale in una “I” dava plausibile spazio ad una doppia “S” - in *Delle belle arti in Sicilia, dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, 1862, vol. III, p. 84-).

22 Cfr. una *Madonna col Bambino*, oggi conservata nella Pinacoteca Comunale di Spoleto, dove le due figure principali sono chiaramente ispirate a quelle della *Pala di San Cassiano* (e quindi l'opera è stata sicuramente eseguita a Venezia) e dove, in un “cartellino” in basso si legge: «Antonello mesaneus/ pinsit/ 1494». Ancora una volta manca la doppia “s” e il verbo (in diatesi attiva) si presenta in una forma scorretta identica a quella dell'*Annunciata* veneziana. Tra l'altro la stessa *Madonna col Bambino* di Spoleto, sempre per colpa della firma, era stata per alcuni anni attribuita ad Antonello nonostante recasse in firma l'anno 1494 e Antonello a questa data fosse già morto da ben 15 anni. L'attribuzione di questo quadro ad Antonio De Saliba venne per la prima volta avanzata nel 1904 da Enrico Brunelli in *Antonello de Saliba*, in «L'Arte», 1904, p. 283, 284. Per un recente commento delle due opere cfr. M. Lucco, *Antonello Da Messina... cit.*, 2006, cat. 73, 74, pp. 340-342.

23 G. Mandel, *L'opera... cit.*, [1967], 1999, scheda n. 65, p. 100.

24 F. Allmayer, *La Madonna annunciata attribuita ad Antonello Da Messina nel Museo di Palermo, nuova attribuzione e determinazione dell'originale*, Archivio Storico Messinese, 1907, pp. 227-239.

25 Anno VII, n. 354, 21 dicembre 1906 (segnalato ad esempio da “E.” in *Un nuovo giudizio... cit.*, 1906, p. 333 [233]).

26 F. Allmayer, *La Madonna... cit.*, 1907, pp. 227-239.

individuata da Fazio Allmayer era «aliva pinxit me»: come si nota essa presenta, rispetto al testo pubblicato nel febbraio del 1907, alcune piccole varianti<sup>27</sup> e l'arbitraria regolarizzazione del verbo *pinsit* nel corretto «pinxit»<sup>28</sup> (scelta che verrà poi ripetuta in seguito da altri, tra i quali, come si è già detto, Mandel).

La possibilità di poter leggere tra le righe del libro (n.b.: dell'*Annunciata* veneziana -sic!-) una frase di senso compiuto è ritenuta dubbia da Sandra Moschini Marconi, la quale aggiunge che «se pure si riuscisse a distinguere qualche lettera nei minuti segni del libro, difficilmente questi potrebbero esser presi per una firma vera e propria»<sup>29</sup>. Anche Mauro Lucco in occasione della recente (2006) mostra romana su Antonello Da Messina, nel descrivere l'*Annunciata* di Palermo ricorda che «*sulle pagine del libro della tavola veneziana* [Fazio Allmayer] si era illuso di leggere tracce di una firma “...aliva pinxit me”»<sup>30</sup>.

Marconi, Mandel e Lucco sbagliano quando dicono che il dipinto di cui parla Fazio Allmayer è la versione veneziana dell'*Annunziata*: egli infatti, come si è visto, parla di quella palermitana (città nella quale lo stesso scritto venne pubblicato). L'intervento di Fazio Allmayer inoltre, non solo afferma la presenza di un'autentica firma, ma, in conseguenza di questa scoperta, arriva ad escludere dal catalogo di Antonello Da Messina, o meglio, (con una precisazione che qui è d'obbligo) di Antonio De Antonio, la *Vergine Annunciata* di Palermo<sup>31</sup>. Già nel gennaio del 1907, Antonio Salinas intervenne immediatamente ad accogliere l'attribuzione del quadro palermitano ad Antonio De Saliba mossa da Fazio Allmayer ne “L'Ora” per via di quella firma accennata il cui contenuto Salinas accetta almeno per quanto riguarda la parola “pinxit”<sup>32</sup>; in questo breve scritto

---

27 Si tace la “d” apostrofata e la “b” di “aliba” viene sostituita da una “v”. “E.” in *Un nuovo giudizio...*, cit., 1906, p. 334 [234], riporta la firma scoperta di Fazio Allmayer (ed annunciata nel «l'Ora») come «*aliva pinsit me*; ed innanzi la prima *a* la coda dell'*S* cancellata in alto da restauri o da altro». Le mutazioni della “v” nella “b” e viceversa sono comunque legate al cognome del nipote di Antonello Da Messina, che infatti risulta menzionato in diverse lezioni: oltre a de' Saliba, della Saliva, Resaliba, Risaliba, Risaliva e altri (cfr. G. Mandel, *L'opera...*, cit. [1967], 1999, p. 84).

28 S. M. Marconi, *Gallerie...*, cit., 1955, p. 44.

29 *Ivi*, l. c. Gli studi sulle firme condotti negli ultimi cinquant'anni hanno tuttavia dimostrato che firme nascoste o talmente minute da risultare a prima vista illeggibili, effettivamente vennero dipinte tra Tre e Cinquecento. Famose sono ormai quelle che Raffaello intromise nei bordi delle vesti delle sue Madonne; rimanendo poi nell'ambito della scuola di pittura veneziana si potrebbero ricordare le firme che Tiziano pose nel *Cristo della Moneta* della Gemäldegalerie di Dresda (si trova sul colletto del farisero), o nel *Baccanale degli andrì* del Prado (si torva sul fazzoletto all'interno del corsetto di una delle partecipanti), oltre ai numerosi casi di firma minutissime dipinte da Savoldo (per le firme di questo autore cfr. Creighton Gilbert, *Lo stile nelle firme del Savoldo*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo*, atti del convegno a cura di G. Panazza, Brescia 21-22 maggio 1983, ed. Del Moretto, Brescia, 1984, pp. 21-28). A questo proposito di firme nascoste cfr. anche Maria Monica Donato, *Nomi nascosti: qualche caso toscano per una ricerca difficile* (in M. M. Donato, Monia Manescalchi -a cura di-, *Le opere e i nomi, prospettive sulla “firma” medievale*, Scuola Normale di Pisa, Pisa, 2000, pp. 51-57) e gli esempi citati *infra*, n. 36.

30 M. Lucco, *Antonello...*, cit., 2006, p. 232.

31 In ciò concorda con quanto affermerà Salinas il quale arriva ad affermare che se il quadro di Venezia «non è di Antonello [...] è chiaro che non può appartenere ad Antonello neanche il quadro Di Giovanni», ovvero la tavola di Palermo (cfr. Salinas, *L'Annunziata...*, op. cit., p. 31).

32 Qui per la prima volta il “pinsit” segnalato da Fazio Allmayer (e poco prima, nello stesso scritto di Salinas) viene corretto in “pinxit” (A. Salinas, *L'Annunziata...*, cit., 1907, p. 31).

pubblicato nel *Bolletino d'arte*, Salinas parla dei (e confronta i) due dipinti, e nel farlo è in grado di confondere un lettore poco attento su dove egli parli dell'*Annunciata* di Venezia e dove in quella di Palermo<sup>33</sup>: l'errore bibliografico che si protrarrà per un secolo di scritti sull'argomento ebbe verosimilmente qui la sua nascita.

Tra le pagine del libro dell'*Annunciata* di Palermo e non di quella di Venezia Fazio Allmayer sostiene quindi di vedere la firma «*d'-aliba pinsit me*»: a ribadire questa distinzione, nel paragrafo finale del suo intervento egli riassume e conclude che

Nella tavoletta di Palermo noi abbiamo la firma originale di un artista [*ovvero «d'-aliba pinsit me»*], firma non sospettabile di falso per il luogo dov'è ed i caratteri minutissimi coi quali è segnata, mentre nel quadro di Venezia abbiamo una firma falsa [ANTONELLVS ^ MESANIVS ^ PINSIT].<sup>34</sup>

Tra l'altro, da questo e da alti passi dello scritto sembra emergere la certezza di un'incompatibile presenza di più di una firma all'interno di una stessa opera, ignorando che casi di firme doppie più o meno coevi al tempo nel quale “le annunciate” vennero dipinte, sono effettivamente emersi nel corso delle ricerche sulle firme condotti negli ultimi anni<sup>35</sup>.

La presunta firma nel dipinto di Palermo viene ricondotta da Fazio Allmayer ad uno dei pittori De Saliba, nipoti di Antonello Da Messina: inizialmente (dicembre 1906) egli suggerì il nome di Antonio/Antonello De Saliba<sup>36</sup>, ma solo pochi mesi dopo (febbraio 1907) concluse invece che si trattava di Pietro De Saliba, fratello di Antonio<sup>37</sup>, il quale viene rimpianto come un pittore poco considerato, vittima del fatto che «i [*suoi*] migliori quadri [...] sono stati falsificati con la firma di Antonello, e vanno sotto il nome di lui, i peggiori gli sono attribuiti»<sup>38</sup>.

Secondo Fazio Allmayer la firma «*d'-aliba pinsit me*» è chiaramente leggibile<sup>39</sup>. Si tratta di un'affermazione un po' esagerata. Nonostante ciò, bisogna pur ammettere che, sarà pure una

---

33 *Ivi*, p. 31.

34 F. Allmayer, *La Madonna...*, *cit.*, 1907, p. 238.

35 Uno di questi casi di firme doppie si trova nel *Polittico di Santa Maria della Pieve* di Arezzo di Pietro Lorenzetti: una ben leggibile scritta in caratteri gotici corre lungo la cornice e informa che «PETRUS LAURENTII HA[N]C PI[N]XIT DEXTRA SENE[N]SIS»; in alto a sinistra poi sulla spada di Santa Reparata si trova più piccola la scritta «PETRVS [M]E FECIT» (cfr. Joel Brink, *A secret signature on Pietro Lorenzetti's Pieve Altarpiece*, in «Commentari», XXVII, 1977, pp. 137, 138). A Venezia un caso interessante di doppia firma presenta la statua di *San Rocco* realizzata nel 1561 da Alessandro Vittoria per l'*Altare Montefeltro* di *San Francesco della Vigna*: la firma «·ALEX·VIC·F·» si trova sulla base della scultura, mentre in una suppellettile del vestiario del santo si legge «ALEXANDER...».

36 F. Allmayer, *La Madonna...*, *cit.*, 1907, p. 230.

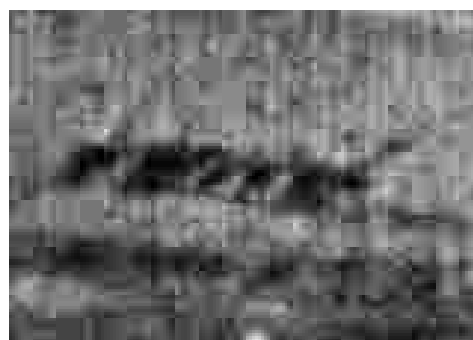
37 Quasi anticipando (e non approvando) il cambio di opinione di Allmayer, “E” aveva dichiarato che preferiva «Antonio a Pietro de Saliva perché per quanto il quadro non sia scevro di scorrezione specialmente nel disegno delle mani non è privo di qualche bellezza» (*Un nuovo giudizio...*, *cit.*, 1906, p. 334 [234])

38 F. Allmayer, *La Madonna...*, *cit.*, 1907, p. 237.

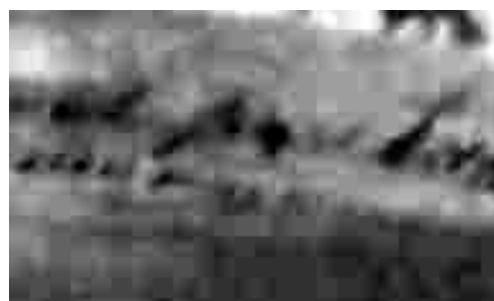
39 Opinione condivisa da “E” il quale dice di aver «avuta la fortuna di poter leggere [chiaramente] in esso [*il libro*] ciò che io non esito a chiamare la firma dell'autore» (in *Un nuovo giudizio...*, *cit.*, 1906, p. 333 [233]).

coincidenza, ma uno dei segni della scrittura simulata del libro effettivamente assomiglia alla parola “pinsit”<sup>40</sup>.

Particolari dell'*Annunciata* di Antonello Da Messina.



Particolari dell'*Annunciata* di Antonio De Saliba.



Le scritte simulate che caratterizzano il libro della tavola veneziana presentano delle leggere differenze rispetto al quadro di Palermo<sup>41</sup>, ma anche in questo caso, e nella medesima posizione, è

40 La “s” “gotica” potrebbe facilmente anche essere letta come una “x”. Più perplessità presenta il segno successivo che, per quanto somigliante al riflessivo “me”, prosegue con un segmento verticale che potrebbe simulare l’asta di una “l”; seguono poi altre due piccole appendici, e quindi il presunto “me” è probabilmente stato dipinto parte di una “parola” (se di questo veramente si tratta) più lunga. Tra l’altro, sintatticamente, la posizione del riflessivo sarebbe una lezione originale, considerato che in tutte le firme del periodo dove compare, questa particella precede e non segue il verbo effettivo, e a questo punto allora sarebbe (o sarebbe stato) meglio ammettere che il verbo fosse flesso in diatesi attiva e non riflessiva. A sinistra del presunto “pinsit” il segno letto come il nome del pittore si trova in ombra ed è dipinto in segni più confusi; inoltre la biacca del bianco in quel punto presenta una perdita di colore; è comunque possibile individuare quel segno isolato che è stato interpretato da Fazio Allmayer come parte della lettera “s” di Saliba. Sempre a proposito di questa presunta firma è stato inoltre detto che «nel libro posto dinanzi la Madonna mentre nell’un foglio i caratteri son visti dal riguardante a rovescio e nella dovuta inclinazione, nell’altro foglio svoltato a margine essi sono posti nel senso di chi guarda ed in una inclinazione artificiosa» (così “E.”, in *Un nuovo giudizio...*, cit., 1906, p. 333 [233]), ma ritengo che tale inclinazione non abbia nulla di artificioso, ed anzi, rispettino a pieno la fisicità del luogo nel quale si trovano: è infatti logico che i segni della scritta siano nel senso dello spettatore e inclinati, dato che la pagina è ancora da voltare.

41 Rispetto all’esemplare di Palermo, nel libro dell’*Annunciata* veneziana le righe riportate nella pagina in luce sono in minor numero (8 al posto di 10); anche l’interlinea è maggiore. Come in quella vi sono dei segni neri che simulano una scrittura: questi segni sono più ordinati (o meglio conservati) nella versione veneziana, più confusi in quella di Palermo. Pochi segni, rispetto ad altri, risultano avvicinabili con maggiore sicurezza ad una lettera di senso compiuto, ma sono comunque sempre parte di “parole” distinte: nella pagina illuminata di fronte alla Madonna si possono interpretare nella prima riga, una “t” e una “p”; nella seconda riga un capolettera in rosso, una “H”. Nel verso dell’altra pagina visibile (dove nell’*Annunciata* di Palermo Fazio Allmayer aveva letto la firma) si vedono due righe



possibile individuare un segno che evoca il verbo "pinsit" e forse addirittura nella forma regolarizzata "pinxit"<sup>42</sup>.

Ora, qualora Antonello avesse veramente deciso di inserire la propria firma di maniera celata, tra le pagine del libro dell'*Annunciata*, e non mediante un consueto *cartellino*, rimangono da ipotizzare le ragioni e le possibilità di una tale scelta.

Per quanto riguarda le ragioni, esse possono essere elaborate a partire dalle scelte di molti suoi colleghi pittori, i quali molto spesso usarono dislocare la propria firma *nel* quadro (e, si noti bene, non *sul* quadro) per fare in modo di creare un legame diretto e di senso con un oggetto od un determinato personaggio presente nella scena artificiale. In questo caso, immettere il proprio nome nel libro della Vergine significa anzitutto instaurare un legame più intimo di carattere devozionale con essa, ma forse si potrebbe addirittura spingersi oltre, rilevando in questa scelta una volontaria e spregiudicata associazione tra la bravura del pittore nel rendere vive le proprie figure e quella della divinità che rese viva (e di carne) la parola, il quale è in effetti un concetto che il libro nelle scene dell'annunciazione supporta<sup>43</sup>.

Sulle possibilità che l'immissione di una tale firma minuta e di scomoda lettura si trovasse in un dipinto di Antonello, può venire invece utile la rilettura di un celebre passo delle *Notizie d'opere di disegno* scritte nella prima metà del Cinquecento da Marcantonio Michiel: egli segnala che a Venezia, in casa di Antonio Pasqualino si trova un «quadretto del S. Ieronimo che nel studio legge in abito Cardinalesco [*e che*] alcuni credono che el sii stato de mano de Antonello da Messina»<sup>44</sup>: si tratta ovviamente del *San Gerolamo nello studio*, oggi alla National Gallery di Londra, il quale ormai unanimemente si associa proprio ad Antonello. Michiel prosegue oltremodo (cosa che non per tutte le opere che descrive fa) la descrizione della tavola e fa notare che

nel scabello vi è finta una letterina attaccata aperta, che pare contenere el nome del maestro; e nondimeno, se si guarda sottilmente appresso, non contiene lettera alcuna, ma è tutta finta.<sup>45</sup>

Questo passaggio è interessante perché dimostra, non solo che la firma del pittore di questi tempi è prevista ed è parte della composizione di un quadro, ma soprattutto che essa poteva non essere

---

di segni dove è forse possibile intravedere all'interno di una stessa sequenza una "p" iniziale seguita a distanza più o meno ravvicinata da un segno simile ad una "x", che però potrebbe anche essere una "s" (sarebbe questa la parte con il "pinx/sit"); più a destra una nuova (?) sequenza di segni sono inaugurati da una ben riconoscibile lettera "t".

42 Mi chiedo: è per via di questa variante nell'*Annunciata* veneziana che l'attenta Sandra Moschini Marconi decise di dare notizia di questa firma con la regolarizzazione di cui si è detto in precedenza?

43 Tra l'altro, proprio nelle pagine di un libro di un'*Annunciata* è stata individuata anche un'altra firma in un'opera del pittore tedesco Conrad Von Soets -vissuto a cavallo dei secoli XIV e XV- (Cfr. Tobias Burg, *Die Signature*, 2003, p. 449).

44 M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, Venezia*, ed. 1800, p. 74.

45 *Ivi*, p. 75.

sempre perfettamente o immediatamente visibile, e in quanto tale costringere l'osservatore ad avvicinarsi più “sottilmente” se egli voleva leggerne il contenuto, anche se a volte (come in questo caso) ciò porta a una delusione e infine si scopre che il segno che sembrava una parola in realtà «non contiene lettera alcuna».

Infine, ancora sulle possibilità della concezione di una firma del genere in territorio veneto durante il Rinascimento, non deve essere trascurata la firma di un vaso a bombola oggi conservato presso il Museo Regionale di Messina<sup>46</sup> dove, tra le finte righe di un libro dalle originali pagine di formato orizzontale, si legge anche «domenego/ di venezia 1562»<sup>47</sup>.

---

46 Proprio a Messina, che curiosa coincidenza! Forse che questo vaso e la sua peculiare firma erano conosciuti da Fazio Allmayer tanto da influenzarlo nelle sue ricerche e nelle sue scoperte?

47 Per per questo manufatto e per l'identità di Maestro Domenico cfr. Angelica Alverà Bortolotto, *Maiolica a Venezia nel Rinascimento*, 1988, pp. 24, 25.

*Influenze e riflessi della firma di scuola veneziana nella pittura francese ed inglese dell'Ottocento.*

Le modalità di firma veneziana, e, a livello iconografico, del cartellino in particolare, si diffondono oltre i confini della Serenissima già durante il Cinquecento e, in soprattutto in Spagna, hanno ancora un occasionale e circoscritto successo nel secolo a questo successivo, finendo poi per cadere in disuso nel corso del Settecento<sup>1</sup>.

Un rinato interesse nei confronti della firma si registra invece nel corso del secolo XIX, soprattutto in Francia e in Inghilterra, sulla scia dello studio delle opere d'arte italiane del Rinascimento da parte dei nuovi artisti francesi ed inglesi. Non solo servendosi del vettore della finta *letterina*, alcuni pittori vollero siglare le proprie opere inserendo la firma nell'artificio del loro quadro, finendo poi in alcuni casi con lo sfruttare questo mezzo per sfatare l'artificio stesso, proprio come i loro colleghi veneti avevano già sperimentato alcuni secoli prima<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda le formule, mentre predominante sarà la sua limitazione al solo nome dell'autore (cui viene di solito aggiunta anche una data in numeri arabi e raramente in romani), capita di incontrare anche la dichiarazione di un verbo in lingua latina con una rosa di varianti che, pur per certi aspetti simile a quella degli stimati artisti di scuola veneta, invece esclude in toto alcune lezioni come quella del verbo *facio*<sup>3</sup>.

- 
- 1 In Spagna ne fa ad esempio uso nel Cinquecento El Greco (il quale verosimilmente lo acquisisce nel suo passaggio a Venezia, intorno agli anni '60), oppure lo Spagnoletto; nel Seicento esso divenne un motivo di firma per Francisco de Zurbarán. Nel Settecento la firma in cartellino è molto rara: uno dei pochi che ad esempio a Venezia ancora ne fa uso è Giandomenico Tiepolo.
  - 2 Il motivo del cartellino dipinto non come se fosse inglobato nell'artificio della scena, ma giustapposto sulla superficie del quadro lo si incontra ad esempio (benché molto dissimulato) nella *Processione in Piazza San Marco* di Gentile Bellini (oggi alle Gallerie dell'Accademia; firma: «·MCCCCLXXXVI·/ ·GENTILIS BELLINI VENETI EQVITIS·CRVCIS/ AMORE INCENSVS·OPVS·») e in alcuni autori di scuola belliniana, quali ad esempio Cima da Conegliano (cfr ad esempio la *Madonna col Bambino e donatore* della Gemäldegalerie berlinese; firma: «joannes bab/ tista/ Coneglanen/ sis») Pietro Duia (*Madonna col Bambino* (frammento di una tavola più grande); Museo Correr; firma: «·PIERO DVIA·/ F ·») o Pasqualino Veneto (*Madonna col Bambino e Santa Maddalena*; Museo Correr; firma: «Pasqualinus/ Venetus/ 1496»). Il motivo venne poi utilizzato anche da El Greco e da Francisco de Zurbarán.
  - 3 Ciò è decisamente peculiare in quanto tra la fine del Quattro e durante tutto il Cinquecento, almeno in territorio veneto, in pittura si assiste al quasi totale annullamento in firma dello specifico verbo *pinxit* a favore del *fecit*. Questo lasciare vaga, in una confessione quale di fatto è la firma, l'azione che nello specifico aveva dato forma ad una pittura, è da ritenersi intenzionale, e i motivi mi sembrano essere: primo, un insistito *paragone* con la scultura (che infatti adottò da sempre il verbo *fecit*, preferendolo da sempre al rarissimo verbo *sculpsit*); secondo, una volontà di fare del soggetto dipinto un soggetto affatto dipinto, e quindi, benché eccellentemente eseguito, destinato a rimanere chiuso nella “prigione” della cornice, ma *vivo*, e quindi potenzialmente interagente con chi guarda (l'estetica del Rinascimento insegna infatti che non vi era complimento migliore per un'opera di pittura che quella di sembrare *viva*).

La Francia.

Nel corso dell'Ottocento, in Francia, tra i pittori accademici e non, l'usanza di firmare le proprie opere si diffonde con estrema rapidità. Tali firme sono perlopiù collocate in basso a destra nel quadro<sup>4</sup>; sono praticamente sempre in corsivo e dipinte in pasta scura<sup>5</sup>, mentre occasionalmente si presentano di dimensioni variabili e dipendenti dalle misure del quadro<sup>6</sup>.

Nei vari dipinti prodotti lungo questo secolo (si vedano ad esempio quelli di scuola impressionista) le firme non sono per nulla coinvolte nell'artificio della scena, ma giustapposte alla superficie del quadro, verosimilmente come dettaglio d'appendice alla creazione, dove esso viene aggiunto con la funzione di fermo all'opera(zione) di pittura<sup>7</sup>. Nonostante questa sia la tendenza generale, alcuni autori tuttavia se ne discostarono e, nelle varie modalità di firma di volta in volta da loro adottate, dimostrano che a questo dettaglio essi dedicarono una riflessione più che occasionale o riduttivamente accessoria.

Fa parte di questo gruppo di autori Jean-Auguste-Dominique Ingres, il quale era solito firmare non solo i propri quadri, ma anche i disegni<sup>8</sup>. Le sue formule di firma hanno la costante del cognome e

4 In linea di massima, scorrendo le opere firmate dal Rinascimento all'epoca più contemporanea, si nota che la firma in pittura è andata stabilizzando la propria posizione nell'angolo in basso a destra di un quadro. Studi sulle valenze della superficie come quelli condotti da Kandinsky nel corso del Novecento (e riassunti in *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926), mettono in luce che questa è una zona di forte "peso" nella quale defluisce e si conclude la lettura di un'opera; la presenza di un elemento compositivamente prepotente (come può esserlo la firma dell'artista) in questa zona stabilizza l'equilibrio del quadro e lo presenta come opera chiusa. Sulla firma in genere sono stati compiuti nel Novecento altri studi psicologici come ad esempio quello che dice che una firma posta a destra in un documento indica un carattere estroverso, mentre quella a sinistra ne indica uno introverso (Ania Teillart, *L'Âme et l'Écriture, traité de graphologie fondé sur la psychologie analytique*, 1948, ed. cons. 1975, p. 279). In linea con questa tendenza, a partire dalla seconda metà del XX secolo, con il termine di *cartiglio architettonico*, viene indicato uno spazio in basso a destra in un disegno progettuale dove l'architetto segna il suo nome, il soggetto del disegno, la data e altri indicazioni di volta in volta necessarie.

5 Ovviamente, come in tutti i discorsi di natura generale (come questo), ci sono delle eccezioni. La testimonianza del valore di una firma colorata in rosso era stata colta e dichiarata da una lettera di Vincent Van Gogh in una lettera al fratello Theo del 1888, dove egli lo informa che «Sur une marine il y a une tres exorbitante signature rouge parce que je voulais une note rouge dans le vert» (lett. n. 660; le lettere di Van Gogh sono consultabili nel sito del museo a lui dedicato di Amsterdam all'indirizzo internet <http://vangoghletters.org/vg/letters.html>). A proposito dell'*Autoritratto* di Van Gogh, sempre del 1888, oggi conservato presso lo stesso museo, A. Vincens-Villepreux sostiene che «la signature se trouve-t-elle, sur le châssis de la toile retournée qu'il est en train de peindre, sur la ligne de la palette et des pinceaux près de la main, retrouvant les lieux se la signature de Poussin, de Carpaccio ou les jeux de Vélasquez» (*Écritures de peinture, pour une étude de l'œuvre de la signature*, 1994, p. 200). Non capisco a quale dei dipinti di Carpaccio firmati faccia riferimento... forse intende le firme sui parapetti?

6 Una firma proporzionata al formato del dipinto è ad esempio quella dipinta da David nella grande tela dell'*Incoronazione* oggi al Louvre («L. David. f.ebat.»). Anche Gustave Courbet ampliava le dimensioni del corpo della propria firma proporzionalmente alle dimensioni del proprio quadro: si veda ad esempio la grande firma («C. Courbet») che si trova in basso a destra nell'*Atelier* del Musée d'Orsay parigino.

7 L'etimologia della parola italiana "firma" deriva infatti da *firmus* che significa "rafforzare", "fortificare", "stabilizzare", ed è punto di partenza dell'allotropo popolare "fermo" e quindi del verbo "fermare" che è sinonimo dei tre precedenti; essa come termine per indicare il nome dell'artista in un'opera non sarà usata (e significativamente) se non dalla seconda metà dell'Ottocento. I tempi di firma contemporanea si può dire contrastino con quelli della maggior parte delle firme siglate nel Rinascimento, le quali, essendo spesso parte del complesso iconografico e compositivo di un'opera, sono affatto aggiunte alla fine di un intervento, ma previste in fase progettuale e quindi aggiunte *in fieri* al resto.

8 Una ricapitolazione di alcune di queste firme si trova in Ettore Cremasca, *L'opera completa di Ingres*, 1968, p. 85.

della data, mentre occasionalmente compaiono il nome in sigla, il luogo nel quale il dipinto è stato fatto (Parigi o Roma), la sua età al momento della stesura o l'indicazione di un verbo che può essere *pinxit* (ad esempio nelle forme contratte di “P.xit” o “pinx”), oppure nella variante all'imperfetto *pingebat*<sup>9</sup> (spesso supportato dalla lezione “P.bat”<sup>10</sup>).

*Edipo e la sfinge, versioni del Louvre e della Walters Art Gallery a confronto (insieme e dettagli con la firma).*



Il verbo all'imperfetto si trova ad esempio nell'*Edipo e la sfinge* del Louvre; qui la firma («I. IUGRES/ PINGEBAT/ 1808») è incisa in una roccia presente in scena dove questa suo trovarsi lì quasi occasionale è insistito dal suo porsi obliqua rispetto all'osservazione; essa è presentata quasi

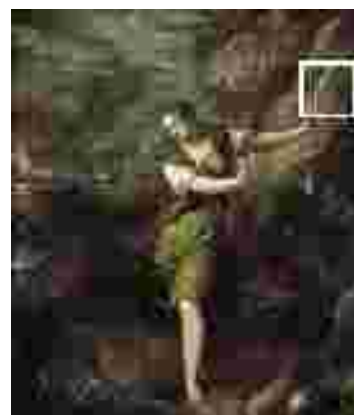
9 L'uso dell'imperfetto per un verbo in firma fu una scoperta del Rinascimento che ha il suo ideale prototipo nella firma incisa da Michelangelo nella *Pietà vaticana*. La moda di questa variante in firma avvenne grazie ad una rilettura dell'Epistola dedicatoria della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (cfr. Vladimir Juřen, *Fecit Faciebat*, 1974, in «Revue de l'art», 1974, n. 26, pp. 27-29). L'uso dell'imperfetto in sostanza mette al riparo l'artista dalle eventuali imperfezioni dell'opera riscontrate dalla critica, e allo stesso tempo la pubblicizza come suo ultimo lavoro e quindi come il suo capolavoro.

10 Nel processo di sintesi e di compressione delle firme a cui si assiste in territorio veneto tra Quattro e Cinquecento, l'aggiunta del finale del verbo compresso si rivela essenziale per distinguere la sua lezione al perfetto o all'imperfetto. La sfumatura dev'essere stata tenuta in grande conto. Esempi di tale pratica si trovano ad esempio nelle firme dello scultore padovano Tiziano Aspetti.

come l'ultimo messaggio di una persona morente, mentre a livello compositivo si nota come le lance tenute in mano da Edipo la mettono in evidenza indicandola. Particolare in questa firma è la presenza delle lettere “N” inverse, la quale sembra essere data dalla ripresa dalla corsa della “n” nella scrittura corsiva, se ad esempio si confronta questa firma con quella di un'altra versione del dipinto, conservata alla Walters Art Gallery di Baltimora, dove la firma, di fatto simile nella formula («J. Ingres P.bat/ Aetatis LXXXIII [---] 1864») stavolta è per l'appunto in corsivo.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ruggero libera Angelica*.



Tiziano, *S. Margherita e il drago*.



*Ruggero..., part.*



Jacopo Palma Giovane, *Perseo e Andromeda*.

Molto vicina alla firma di queste due versioni dell'*Edipo* è anche quella del *Ruggero libera Angelica* conservato nello stesso Louvre; anche in questo caso infatti l'iscrizione «J.A.D Ingres p.it Roma/ 1819» si trova dipinta inclinata sulla roccia. Tutte queste firme su roccia, come si è avuto occasione di constatare si ritrovano nella pittura veneziana del Cinquecento e in particolare sono note quelle inscritte in alcune opere di Tiziano quali le varie versioni della *Santa Margherita e il drago*<sup>11</sup>, piuttosto che nell'opera di Palma Giovane (ad esempio nel tema analogo di *Perseo e Andromeda*<sup>12</sup>). Per quanto riguarda invece la firma “inclinata” anch'essa già si incontra nell'opera

11 Prado; firma: «TITIANVS».

12 Gemäldegalerie; firma: «IACOBVS PALMA/ F».

del più celebrato tra gli imitatori di Tiziano<sup>13</sup>, Padovanino<sup>14</sup>.

La presenza della firma in scena, altrove è confermata dal suo allineamento all'impianto prospettico d'insieme: manifestando questa precisa volontà, Ingres ha dipinto la firma «INGRES. P. at 1814 ROM.» sul bordo della stoffa sulla quale si adagia la *Grande Odalisca* del Louvre. Un'altra firma, «J. Ingres P. it 1858/ aetatis LXXVIII», si trova sul brodo del leggio di una *Madonna annunciata* oggi scomparsa e non può non ricordare la firma che Antonio De Saliba appose nella copia dell'*Annunciata* dello zio, conservata all'Accademia di Venezia<sup>15</sup> e che Ingres, nel suo passaggio in città, potrebbe avere visto.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Grande Odalisca*.



*Grande..., part.*



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madonna annunciata*.

Infine di Ingres meritano di essere messi in evidenza i valori delle firme di due ritratti. In quello di *Madame de Senonnes* oggi al Musée de Beaux Arts di Nantes, la firma del pittore è individuabile in una lettera posta nel bordo della cornice dello specchio secondo modalità di firma che ancora una volta si ritrovano in Tiziano<sup>16</sup> o che in parte ricordano anche quei cartellini/lettera che spuntano dal bordo del quadro e che ad esempio si ritrovano in opere di Lorenzo Lotto e di Francesco Morone<sup>17</sup>.

13 Questa era già l'opinione di Marco Boschini (*La carta del Navegar pittoresco* [1660], ed. 1966, p. 198).

14 La si trova nel *Cristo e l'Adultera* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (firma: «ALEXANDER/ VAROTARI PATAVINI/ OPVS») dove appare così inscritta per un richiamo al capo chino della donna.

15 Il dipinto in questione ha una vistosa firma che dice: «#ANTONELLVS^MESANIVS^PINSIT#». De Saliba spesso si firmò sotto il nome di Antonello da Messina e ciò ha spesso portato a confusioni imbarazzanti: questo stesso quadro infatti, venne ritenuto opera di Antonello in persona, fino a quando, nei primi anni del Novecento non emerse il suo prototipo, oggi conservato alla Galleria Regionale di Palermo.

16 Nel senso che anche Tiziano a volte ha firmato un'opera attraverso l'indirizzo scritto su di una lettera (cfr. ad esempio il *Ritratto di Jacopo Strada*, oggi al Kunsthistorisches di Vienna dove, ad una firma più ufficiale, la quale si trova nel mobile in alto a sinistra, ed è «TITIANVS F.», se ne aggiunge appunto un'altra in una lettera dove si legge «Al signore Titian/ Vecellio Venezia»).

17 Cfr. per Lotto, cfr. il *Commiato di Cristo dalla madre* di Lorenzo Lotto della Gemäldegalerie berlinese (firma: «a

Parlando di questo quadro, qualcuno ha sottolineato che «la firma dell'autore è inevitabilmente un punto debole del quadro, a meno che il pittore riesca a inventare un apposito artificio. Il più elegante fra tutti fu escogitato da Ingres per il ritratto di Mme Senonnes»<sup>18</sup>; nel biglietto si legge «Ing[...]/ Rom[...]» e più che una firma essa sembra «il messaggio di un amante o per lo meno di un visitatore molto familiare»<sup>19</sup>.

*Madame De Senonnes e Madame Moitessier (insieme e particolari).*



Nel *Ritratto di Madame Moitessier* della National Gallery di Londra, Ingres mette la propria firma («J. Ingres 1857/ AET LXXVI») ancora una volta in relazione con lo specchio, sul bordo visibile

Laurentio/ Lotto pictor/ 1521») e per Francesco Morone la *Madonna col Bambino tra vari santi* dell'Accademia Carrara (firma: «Franciscus Moronus/ Vero: A.o 1520 pinxit»).

18 Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire* [2008], ed. 2010, p. 111.

19 *Ivi*, p. 113.



che lo incornicia. Tale posizionamento sembra affatto casuale, ma insistere sul valore del quadro stesso come immagine fedele dell'effigiata<sup>20</sup>.

Decisamente interessato alle firme e al loro coinvolgimento nell'opera è anche Jacques-Louis David. La più celebre tra le sue sottoscrizioni è senza dubbio quella de *La morte di Marat* dipinto all'indomani dell'omicidio dell'uomo, nel 1793, e oggi conservato al Musées des Beaux-Arts di Bruxelles.



Jacques-Louis David, *La morte di Marat*.



Jacques-Louis David, *La Morte di Marat* (studio).

La firma con la dedica al martire e gli anni del nuovo calendario della Rivoluzione<sup>21</sup> («À MARAT/ DAVID/ L'AN. DEUX»), si trovano ben in evidenza, dipinti sul fronte di un mobile di legno il quale è tangente alla superficie ideale del quadro, in un ragionamento che ricorda quello sostenuto dalle firme su balastra di scuola veneziana quattro e cinquecentesca<sup>22</sup>. Un disegno preparatorio (oggi in

20 Nello specchio, nella parte alta, sul bordo di una parete riflessa poi si legge il nome della donna e il luogo dove il dipinto è stato fatto. Il dettaglio è interessante perché, pur se la scritta è inclinata per un adattamento alla superficie accogliente in effigie, essa tuttavia manca dell'inversione delle lettere che un'immagine allo specchio imporrebbe. Forse che anche questo assetto è da leggersi come un'insistenza sul valore realistico del quadro come specchio fedele della realtà?

21 «Il calendario rivoluzionario, il cui inizio simbolico coincideva con il 22 settembre 1792, primo giorno dell'era repubblicana, era entrato ufficialmente in vigore, sostituendo il calendario cristiano, il 6 ottobre 1793, dieci giorni prima dell'esposizione al pubblico del Marat nella *Cout carré* del Louvre. Le parole "l'an deux", che oggi ci appaiono un elemento essenziale del quadro, vennero probabilmente aggiunte all'ultimo momento.» (Carlo Ginzburg, *David, Marat. Arte politica religione*, in Anna Ottani Cavina (a cura di), *Prospettiva Zeri*, 2008, p. 67).

22 Il bordo della balastra che caratterizza tanti ritratti a mezzo busto, nella scuola veneziana di pittura tra Quattro e Cinquecento, aveva spesso appeso sulla faccia frontale, o sporgente dal ripiano, un cartellino con la firma del pittore. Essendo che il bordo di questa balastra artificiale, iconograficamente coincideva con la superficie effettiva

collezione privata) dimostra che la firma era già prevista a monte della composizione e che anzi, il parallelepipedo che la contiene, sembra proprio essere stato fin da subito pensato come suo supporto, in evocazione ad un'ideale lapide alla quale tale oggetto non manca mai di essere paragonato<sup>23</sup>.

In un'altra opera, *Le Sabine* del 1797, il passaggio dal disegno preparatorio (conservato al Dipartimento di Arti grafiche del Louvre) al dipinto (sempre al Louvre) mostra invece che la firma è stata inserita in un secondo tempo<sup>24</sup>. Essa («DAVID Fbat./ anno. 1797») compare in in una rovina a sua volta aggiunta alla movimentata scena.



Jacques-Louis David, *Napoleone valica le Alpi*.



*Napoleone..., part.*

Del 1801 è il *Bonaparte valica le Alpi*, conservato al Château de Malmaison, a Rueil-Malmaison,

del dipinto, nella zona di confine tra il vero e il fittizio, il cartellino che vi sporgeva era in qualche modo il rassicurante e illusorio simbolo dell'unione dei due mondi.

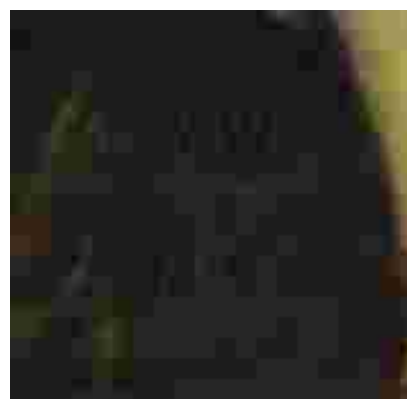
- 23 Una copia di questo quadro fu eseguita dagli allievi del pittore ed è oggi conservata al Louvre; al posto della firma e della dedica si legge una frase pronunciata idealmente dalla vittima: «N'AYANT PU ME CORROMPRE/ ILS M'ONT ASSASSINE' »; un'indicazione relativa al soggetto ne ha preso quindi il posto, in un gioco di sostituzioni al quale non è estraneo il Rinascimento: nel senso che con frequenza capita che scritte commemorative o identificative (ad esempio in un ritratto) siano nel tempo piano piano sostituite da delle firme (o viceversa), le quali, piuttosto che essere immesse in nuovi luoghi si adattano in (o su) quelli che già vantano una solida e tradizionale accoglienza per la parola scritta.
- 24 Altri dettagli sono stati modificati in questo passaggio; ad esempio i combattenti in primo piano hanno “perso” le loro armature e sono diventati nudi. È noto che David cominciò ad elaborare alla composizione di questa grande tela nel 1794, durante la sua prigionia in quanto simpatizzante di Robespierre. Egli dichiara questa sua condizione in un'altra firma, quella del *Ritratto di Jeanbon Saint-André* del 1795 oggi all'Art Institute di Chicago: qui, lungo il bordo della cornice circolare del disegno, si legge in caratteri corsivi: «*Dominum amicitiae. Amoris Solatium. David faciebat in vinculus anno R.fr: 3 (1795) messiodoris 20.*»

nei pressi di Parigi. La firma «L# DAVID# L'AN IX»<sup>25</sup> è dipinta in finto rilievo sulla cinghia del cavallo<sup>26</sup>, secondo una modalità di sottoscrivere sperimentata da Alessandro Leopardi nel Monumento equestre a Colleoni<sup>27</sup>. L'impennarsi del cavallo sembra ben servire questa firma per permettergli di stagliarsi secondo un andamento orizzontale.

Nel 1814 David dipinge il grande quadro con *Leonida alle Termopoli* (sempre al Louvre). Qui la firma «L. DAVID/ 1814» è incisa su di un tronco d'albero dove siete la figura principale; per il fatto di simulare un'incisione essa fa eco ad un'altra scritta che uno dei 300 sta graffiando su una roccia in alto a sinistra, la quale indica ai futuri passanti diretti a Sparta che i soldati sono morti in maniera gloriosa per tenere fede alle leggi di quella loro società.



Jacques-Louis David, *Leonida alle Termopoli*.



*Leonida..., part.*

Dal 1816 David risiede a Bruxelles e anche nei dipinti che qui realizza tende ad immettere la propria firma nell'artificio del quadro, allegandola ad un oggetto in essa già previsto: così essa si trova in un oggetto della ninfa Eucaris<sup>28</sup>, nel fodero della spada di Achille<sup>29</sup>, e infine nel poggiapiedi

25 Anche in questa firma è insistita la datazione secondo il nuovo calendario (cfr. *supra*, n. 21). Un altro esempio è dato dal *Ritratto di Madame Henriette de Veninac* (Louvre), il quale è firmato sul muro di fondo «David.f.bat ANNO. Septimo». Quest'ultima firma è particolare per il fatto di contribuire alla definizione del secondo piano del fondo su cui si trova, e anche per controbilanciare le gambe della donna dal lato opposto del quadro.

26 Del dipinto esistono altre quattro versioni: due sono conservate a Versailles, una al Palazzo Charlottenburg di Berlino, una al Belvedere di Vienna. Solo una delle due versioni di Versailles non è firmata, mentre le altre si: identico luogo e leggere varianti di formula.

27 Il *Monumento equestre di Bartolomeo Colleoni*, ancora oggi collocato in Campo San Giovanni e Paolo a Venezia, come ricordato da molte fonti, Vasari *in primis*, venne originariamente commissionato verso la fine del XV secolo ad Andrea Verrocchio e a Vellano da Padova; venne poi iniziato solo dal primo il quale però poi morì lasciandolo incompleto, ovvero privo della definitiva fusione in bronzo. Il lavoro di *perficere* l'opera venne quindi affidato dalla Repubblica veneziana ad Alessandro Leopardi, il quale vi aggiunse anche una firma, posta sulla cintura della sella, la quale dice: «ALEXANDER · LEOPARDVS · V · F · OPVS».

28 *Telemaco e Eucaris*, 1818, Getty Museum Malibù; firma: «DAVID». Non sono purtroppo riuscito a capire di che oggetto si tratti, ma immagino che esso sia stato ben individuato da qualcuno nella vasta letteratura che tratta del pittore.

29 *L'ira di Achille*, 1819, Kimbell Art Museum, Fort Worth; firma: «L. DAVID./ BRUX. 1819».

del dio Marte<sup>30</sup>.

Per rimanere in ambito di pittori *pompieri*, è possibile ricordare che anche Jean-Léon Gérôme firmò molti dei suoi quadri e delle sue statue. Le firme più interessanti si trovano nei dipinti dove egli ragiona sul rapporto tra l'artista e la sua modella e insieme sul confronto tra la pittura e la scultura.



Jean-Léon Gérôme, *Pigmalione e Galatea*.



Jean-Léon Gérôme, *Il lavoro del marmo*.



*Pigmalione..., part.*



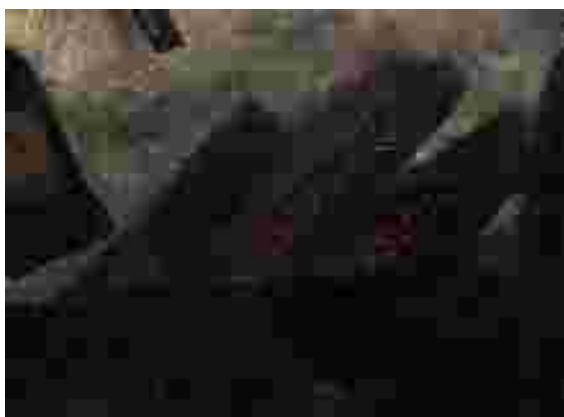
*Il lavoro..., part.*

Nel *Pigmalione e Galatea* del Metropolitan di New York, la firma «J.L GEROME.» è dipinta (e, attenzione, non “incisa”) sul basamento della statua d'avorio animata, mettendo in moto un rinnovato ragionamento sul *paragone*. Su questo rapporto, forse con minor forza si riflette anche ne *Il lavoro nel marmo* del 1890, oggi a Dahesh Museum of Art di New York; qui, la firma dell'artista

<sup>30</sup> *Marte disarmato da Venere e dalle grazie*, 1824, Musée Royaux des Beux-Artes, Bruxelles; firma: «L. DAVID [---] BRUX[---] 1824.».

(«JL. GEROME/ 1890»), ora nelle vesti di scultore mentre realizza una statua che effettivamente egli fece, compare in un “cartellino” incollato e strappato su di una cartella per disegni, abbandonata tra i vari oggetti in scena. Il legame con il tema di Pigmalione è esplicito per la presenza, sempre sullo sfondo, di un quadretto che riproduce un'altra versione dell'opera<sup>31</sup>.

Di Eugène Delacroix, le poche firme non sono molto significative se si esclude quella de *La Libertà guida il popolo* del Louvre dove la scritta «Eug. Delacroix/ 1890.» si trova sui resti di una distrutta struttura in legno; con il suo colore rosso, quest'iscrizione infatti sembra evocare gli schizzi di sangue dei morti ammazzati in primo piano; il suo stare nell'artificio, la eleva ad essere uno di quei particolari di cui l'opera si costituisce, decantati dall'artista nei suoi scritti, i quali secondo la sua opinione, non solo non nuocciono alla composizione, ma sono ad essa assolutamente necessari<sup>32</sup>.



Eugène Delacroix, *La Libertà guida il popolo*, part.



Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe*, part.

Firma alcune sue opere anche Honoré Daumier: interessante su tutte è quella che egli immette nel famoso *Vagone di terza classe* del 1862, oggi alla National Gallery di Ottawa, il quale è la «versione definitiva dei dipinti o degli studi di uguale soggetto»<sup>33</sup>: la firma («h Daumier»), che comunque compare già in alcune versioni precedenti (ma senza essere coinvolta nella scena), è andata a siglare in artificio la valigia del ragazzino sulla destra. Così facendo la si spaccia per un'indicazione di proprietà della valigia e rappresenta un dichiarato coinvolgimento emotivo del pittore ed un patetismo nei confronti delle persone di umile condizione rappresentate.

Anche Edouard Manet, distaccandosi anche in questo dai suoi colleghi impressionisti, firmò in modo elaborato e ragionato alcuni dei suoi quadri. Già in un dipinto del 1862, *Il ballo ai Giardini Tuileries*, oggi alla National Gallery di Londra, la firma «ed Manet», pur banale nella formula e

31 Anche questa firmata («JL. GEROME»), ma meno efficacemente, sul piedistallo di lavoro dove appoggia la scultura.

32 Cfr. Elena Pontiggia, (a cura di) *Eugène Delacroix, Scritti sull'arte*, 2013, p. 50; così la citazione intera: «Solo i massimi artisti riescono a realizzare nelle loro opere la più alta unità possibile, facendo in modo che i particolari non solo non nuocciano, ma siano assolutamente necessari».

33 Gabriele Mendel, *L'opera pittorica completa di Honoré Daumier*, 1967, p. 107.

apparentemente non integrata all'artificio della scena, dimostra, posizionandosi dietro un cerchio da gioco evidentemente dipinto in un secondo momento, come essa non fosse sempre aggiunta come *fermo* definitivo ad una composizione.



Edouard Manet, *Il ballo ai Giardini Tuileries*.



*Il ballo..., part.*



Edouard Manet, *Ritratto di Théodore Duret*

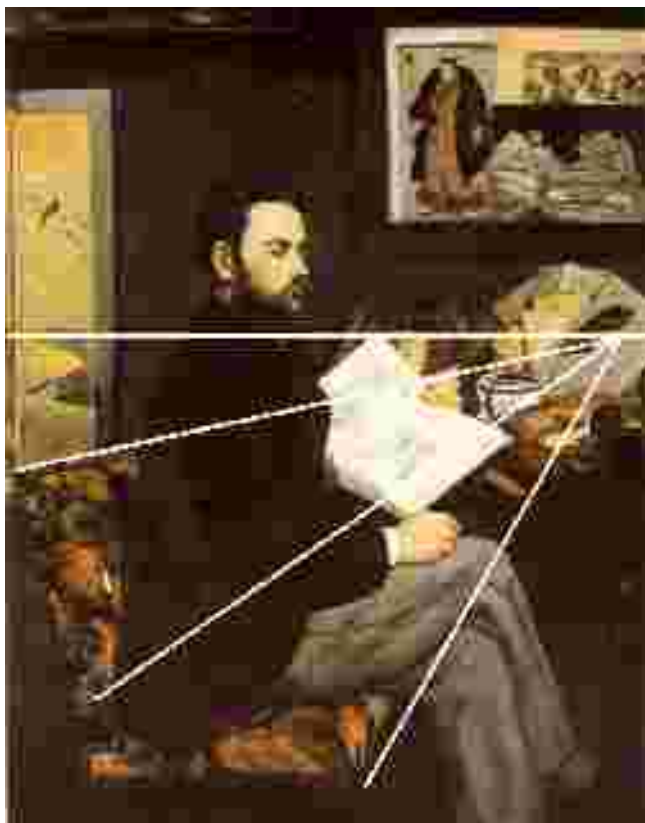


Edouard Manet, *Il Pifferaio*.

Scritte sul terreno sul quale appoggiano i piedi i personaggi sono in quel luogo percepibili nel *Pifferaio di Reggimento* del Musée d'Orsay e nel *Ritratto di Théodore Duret* del Petit Palace parigino: in quest'ultimo in particolare, la firma «manet 68» è girata nel senso del soggetto, come fosse stato lui stesso a scriverla sul terreno con il suo bastone: ciò richiama iconograficamente

almeno una firma di Lorenzo Lotto<sup>34</sup>, e forse anche evoca quelle firme dove attraverso la formula del “me pinxit”<sup>35</sup> era il soggetto stesso ad informare lo spettatore su chi era il suo autore<sup>36</sup>.

Una firma interessante si legge in un altro ritratto, quello di *Émile Zola* del Musée d'Orsay, eseguito intorno al 1867: qui il nome di «[...] MANET» (occasionalmente in caratteri capitali) si legge sulla prima pagina di un libretto/spartito musicale, dove prende il posto del titolo di un'*opera*, in un sottile gioco dove ora questo nome titola l'opera di pittura.



Edouard Manet, *Ritratto di Emile Zola -schema prospettico-*



*Ritratto...part.*

L'importanza accordata a questa firma non finiscono qui: infatti, se si rielabora uno schema prospettico dell'insieme, estrapolandolo i *raggi visivi* dagli elementi in figura del quadro, e in particolare dalla poltrona su cui siede lo scrittore, si nota che tali *raggi* convergono verso il nome in firma di Manet, accordando quindi l'opera con una serie di dipinti di scuola veneziana

34 Si tratta della firma del *Cristo portacroce* del Louvre (se ne è parlato in § III. 3.4.1.).

35 La formula in diatesi riflessiva *me pinxit* o *me fecit* permette al soggetto di confessare in prima “persona” di essere un'opera eseguita per mano di un autore, il quale per questo viene così ulteriormente elogiato. È un tipo di formula già attestata in antica Grecia (Fidia firmò così il suo *Zeus* olimpico), diffusa nel medioevo (anche nell'oggettistica) e nel primo Rinascimento (ad esempio Antonello da Messina se ne servì spesso).

36 Secondo modalità simili si trovano anche delle firme Francisco Goya e in particolare nei ritratti della Duchessa d'Alba dipinti da sul finire del XVIII secolo. Forse queste firme, piuttosto che quelle veneziane, potrebbero stavolta essere servite d'ispirazione a Manet; d'altro canto, per altri versi è noto il suo interesse per l'opera del pittore spagnolo. La vicinanza di questi due modi di firmare era già stata messa in evidenza da Jean-Claude Lebensztejn, in *Esquisse d'un typlogie* in A. Chastel (a cura di ), *L'art..., cit.* 1974, p. 52.

rinascimentale, dove da poco tempo è stato messo in evidenza che la firma del pittore veniva fatta astutamente giacere sul *punto di centro* della gabbia prospettica<sup>37</sup>.

Ancora in un ritratto, quello di *Eva Gonzalés* del 1870, oggi alla National Gallery di Londra, la firma «manet 1870» è dipinta sul bordo di un foglio arrotolato e abbandonato per terra nello studio della pittrice, a citare la presenza di un'opera di Manet in un quadro che per contro, se si vuole, risulta in questo senso privo di firma.

In un piccolo quadro del 1872, oggi in collezione privata, assoluti protagonisti sono un mazzolino di violette, un ventaglio e una lettera dove si legge la scritta (che appunto funge da firma e da dedica) «A Mlle Berthe/ morisot/ E. Manet». Nel *Bar des Folies-Bergères*, oggi conservato al Courtland Institute di Londra, la firma «Manet/ 1881» è invece posta sull'etichetta di una bottiglia, a sinistra della scena, sembra farla spacciare per una indicazione specifica del prodotto.

Infine degna di almeno una nota è la firma di un altro dipinto della National Gallery di Londra, *L'angolo del Café-Concert*, dove i caratteri della firma «manet/ 78», dipinta in bianco, sono allineati con la prospettiva della scena, dimostrando ancora una volta l'interesse dell'artista per questo tipo di coinvolgimento<sup>38</sup>.



Manet, *Ritratto di Eva Gonzalés*, part.



Manet, *Mazzo di viole, ventaglio e lettera*.



Manet, *Il Bar des Folies-Bergères*, part.

Questa panoramica sugli autori francesi che, nel corso dell'Ottocento, dimostrarono un discreto interesse per le firme, non può concludersi senza citare anche Gustave Moreau. Non tanto perché o per come egli sottoscrisse le proprie opere, ma per le copie che, tra il 1857 e il 1859, egli eseguì dei quadri (sempre firmati) di Vittore Carpaccio. Tali copie, tutte conservate al Musée Gustave Moreau di Parigi, sono notevoli per il fatto che l'artista a volte elimina le firme dalla sua riproduzione:

37 Cfr. i miei *La firma di centro* (in S. Marinelli -a cura di-, *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, I, 2012, pp. 55-79) e *Quindici casi di convergenza prospettica* (in S. Marinelli -a cura di-, *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, II, 2014, pp. 55-71).

38 Allineamenti di questo tipo si incontrano anche nelle opere del Rinascimento. Su tutte si veda il *Beato Gabriele Ferreri in estasi* della National Gallery di Londra (firma: «OPVS·KAROLI·CRIVELLI/·VENETI\*»).



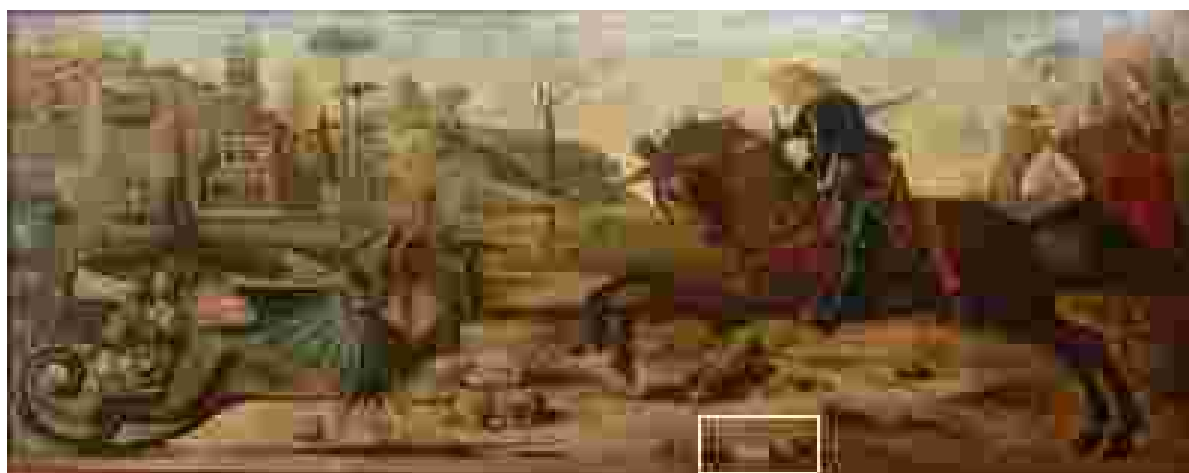
succede ad esempio negli acquerelli tratti dal *Ciclo di Sant'Orsola*, e in particolare nelle copie dei primi (narrativamente parlando) due teleri del ciclo e nella riproduzione de *I fidanzati a Roma dal papa Ciriaco* (dove è scomparso anche il grosso cippo a cui era attaccata la lettera spiegata della firma)<sup>39</sup>. In controtendenza a ciò, una macchia bianca invece simula il cartellino del dipinto nella riproduzione dell'*Apoteosi*.



Gustave Moreau, Copia da "I fidanzati a Roma..."



Gustave Moreau, Copia da "Apoteosi di Sant'Orsola", part.



Gustave Moreau, Copia da "San Giorgio e il drago".

Il cartellino è riprodotto da Moreau anche nel dipinto tratto dal *San Giorgio e il drago* della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni: si tratta di un cartellino “muto”; di fatto anche nell'originale ormai da tempo la scritta è illeggibile, e forse già lo era ai tempi dello studio di Moreau.

<sup>39</sup> La firma «TITIANVS .P.» è eliminata anche nell'acquerello tratto dal *Ritratto di Francesco Maria della Rovere* di Tiziano, oggi agli Uffizi.

L'Inghilterra.

In Inghilterra, l'interesse per la pittura “primitiva” è esplicitamente dichiarata dai pittori preraffaelliti fin dal *nom de guerre* del loro gruppo<sup>40</sup>. Tra quei pittori poi, quelli veneziani (Bellini e Carpaccio su tutti) risultano particolarmente amati. John Ruskin, che di questi artisti suoi contemporanei fu, non solo amico, ma convinto sostenitore, rappresenta uno dei mediatori grazie al quale questo tipo di interesse si mantenne vivo e ciò soprattutto grazie ad una documentazione che egli ebbe modo di fare a più riprese *in loco*, in Italia e in città come appunto Venezia, con note e con disegni, i quali a volte furono da lui stesso commissionati a terzi<sup>41</sup>.



John Ruskin, Dettaglio dal "Sogno di Orsola".



John Ruskin, Dettaglio da "I funerali di San Girolamo".

La curiosità di Ruskin nei confronti delle firme dei maestri di scuola veneziana è ben dimostrata dagli acquerelli con i quali egli isolò i dettagli di alcune firme di Carpaccio, ad esempio quella del *Sogno di Orsola* oppure quella dei *Funerali di San Girolamo* della *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*. Quest'ultima firma in particolare venne giudicata da John Ruskin «Carpaccio's lovely signature»<sup>42</sup>: il cartellino e il suo portatore *consapevole*<sup>43</sup>, una piccola lucertola, sono state da lui fatte protagoniste di un delizioso acquerello (oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford), il quale era destinato ad essere usato nelle sue lezioni di pittura. Lo studioso vi annotava che il

40 Così lo definì John Ruskin in una lettera in loro difesa al Times del 14 maggio 1851. La stessa sigla “P.R. B.” che aggiungevano alla propria firma e dietro la quale si nascondevano (prima di rivelarne lo scioglimento in *Pre-Raphaelite Brotherhood*) ricorda i tanti acronimi (spesso tutt'oggi intradotti) che infestano i dipinti del primo Rinascimento.

41 Per una panoramica di questo interesse cfr. ad esempio Stephen Wildman, *Ruskin e i grandi maestri italiani*, in Maria Teresa Benedetti, Stefania Frezzotti, Robert Upstone, *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, 2011, pp. 38-51

42 John Ruskin, *St. Mark's Rest* [1884], 2010, p. 23.

43 Tra Quattro e Cinquecento, molti soggetti dei dipinti di scuola veneziana mostrano di essere consapevoli della presenza della firma del pittore: ciò mediante uno sguardo esplicitamente a lei rivolto (cfr. il San Marco del *Trittico dei Frari* di Giovanni Bellini), piuttosto che tenendo in mano il cartellino sul quale vi sta scritta (cfr. ad esempio una *Madonna col Bambino, San Giuseppe e un'altra santa*, dipinto nei primi anni del Cinquecento da Vincenzo Catena, ed oggi alla Galleria Nazionale di Budapest, dove l'anonima santa tiene in mano una strisciolina con su scritto: «VIZENZO·C·P»).

disegno rispettava le reali dimensioni del dettaglio, ma che rispettarne anche la delicatezza era invece impossibile<sup>44</sup>.

Per contro c'è da sottolineare che altre volte, proprio la firma dell'artista è l'elemento taciuto nella riproduzione di un suo dipinto: succede nella copia del telerò con il *Sogno di Orsola*, conservato sempre all'Ashmolean Museum<sup>45</sup>, oppure (differenziandosi in questo senso da Moreau) nella copia del *San Giorgio che uccide il drago* della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni conservata nel Museo Guild of Saint George di Sheffield.



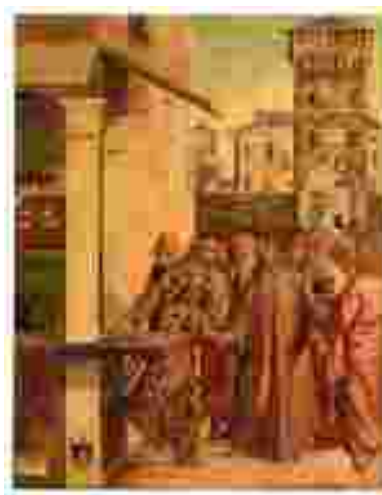
John Ruskin, Copia da "Il sogno...".



John Ruskin, Copia da "San Giorgio e il drago".



Charles Fairfax Murray, Dettaglio da "I fidanzati incontrano...".



Charles Fairfax Murray, Copia da "La chiamata...".

La firma in cartello è taciuta anche in alcune riproduzioni di dipinti di Scuola veneziana eseguiti per

44 Per questo disegno e le sue annotazioni cfr. <http://ruskin.ashmolean.org/collection/8995/object/13854>.

45 Per questo disegno cfr. <http://ruskin.ashmolean.org/collection/8995/object/14935>.

conto di Ruskin da Charles Fairfax Murray. È ad esempio eliminato il cartello de *I fidanzati a Roma dal papa Ciriaco* (anche questo a Sheffield), nonostante Murray abbia comunque deciso di mantenere in vista il supporto di quella firma, ovvero il grosso cippo d'albero del centro, in primo piano. Anche nel caso di Murray tuttavia, la “censura” comunque non è uniforme perché altrove, come ad esempio nella copia (oggi alla Ruskin Library di Lancaster) dalla *Chiamata di San Matteo*, sempre di Carpaccio, il cartello, almeno come spazio atto a contenere la firma del pittore, è invece anch'esso riprodotto insieme al resto<sup>46</sup>.

Tra i pittori preraffaelliti, il capofila del gruppo, Dante Gabriel Rossetti si dimostra quello che più spesso degli altri amò firmare le proprie opere<sup>47</sup>: le sue sottoscrizioni più tipiche si presentano nella forma di un elaborato monogramma che lega insieme le tre iniziali del suo nome, e che venne da lui posizionato in un angolo libero sullo spazio di superficie del quadro. Tale cifra divenne talmente caratteristica dell'artista che essa venne aggiunta come motivo decorativo anche nei rilievi della croce della sua tomba (nel cimitero di Birchington-on-Sea), la quale fu disegnata da Ford Maddox Brown e scolpita da Henry Patterson all'indomani della morte del pittore, nel 1882. La firma in forma sciolta si presenta invece con frequenza tradotta in italiano per sottolineare il legame molto sentito di quest'autore con quella tradizione<sup>48</sup>. Ad esempio, in una delle otto versioni di *Proserpina*, quella oggi conservata alla Tate di Londra, la firma in strisciolina recita «DANTE GABRIELE ROSSETTI RITRASSE NEL CAPODANNO DEL 1874».



Ford Maddox Brown/ H. Patterson, *Croce della tomba di D.G.R.*, part.



Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1874, part.

In alcuni ritratti Rossetti aggiunse la propria firma in un cartello posizionato nella parte alta e angolare del quadro, dove egli vi indica anche il nome del soggetto ritratto. Così ad esempio in un ritratto a pastello di Jane Morris, del 1868 circa, oggi in collezione privata, un cartello ha la scritta

46 Non ho visto questo disegno dal vero e non sono riuscito a recuperare una foto in buona risoluzione: non mi è noto se anche la scritta nel cartellino è stata riprodotta.

47 Per l'opera completa del pittore è stato utile Maria Teresa Benedetti, *Dante Gabriel Rossetti*, 1998.

48 Inoltre spesso nelle opere di evocazione letteraria Rossetti amava anche aggiungere in effigie al dipinto dei fogli con dei versi tratti da opere italiane che egli amava, ovviamente di Dante Alighieri *in primis*.

in rosso «J M 1868/ DGR delt»<sup>49</sup>, dove l'ultima parola potrebbe essere compressione del verbo *delineavit*.



Dante Gabriel Rossetti, *Ritratto di J. Morris*.

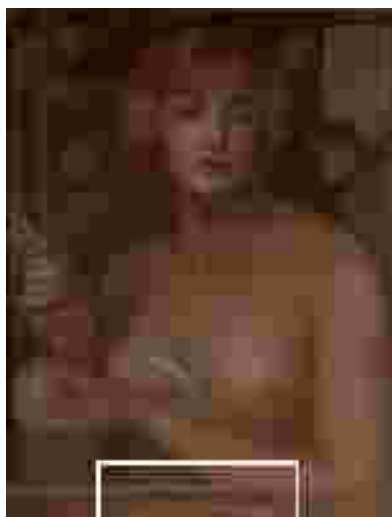


Dante Gabriel Rossetti *Ritratto di M. Zambaco*.



Albrecht Dürer, *Ritratto di giovane donna*.

Simile la firma del *Ritratto di Maria Zambaco* del 1870, oggi al Clemens-Sels-Museum di Neuss. Stavolta le iniziali della donna ritratta sono seguite dal monogramma dell'artista, a cui è aggiunta ancora la parola *delt* e la data. Questo modo di firmare trova delle affinità con quello che ad esempio sottoscrive il *Ritratto di giovane donna* di Albrecht Dürer, realizzato nel 1497 ed oggi conservato presso la Gemäldegalerie berlinese.



Dante Gabriel Rossetti *Venus Verticordia*, 1867.



Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-'68.



Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*.

Il cartello utilizzato in questi due ritratti è servito per contenere il titolo del dipinto in una delle

<sup>49</sup> Si noti come in questa firma, il nome del pittore si differenzi da quello del soggetto per la scelta del carattere inclinato.

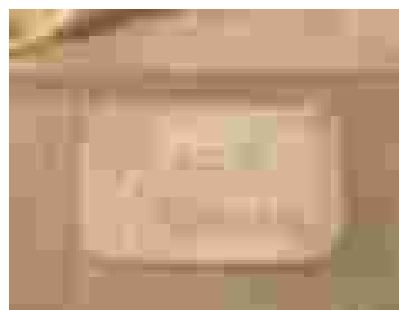
versioni della *Venus Verticondia*, oggi in collezione privata. La firma è comunque presente, ma è stata spostata in una striscia “veneziana” posta sulla faccia frontale della balaustra dietro la quale sta la donna e dove si legge «DGR AD 1867». Interessante risulta il confronto di quest'opera con un'altra sua versione, oggi alla Russel-Cotes Art Gallery di Bournemouth: qui, nel cartello in alto a destra Rossetti ha scritto i versi di una poesia (in lingua italiana), mentre nella striscia attaccata sulla balaustra compare il titolo dell'opera: «VENUS VERTICONDIA»<sup>50</sup>. In effetti, Rossetti preferì usare il cartellino di scuola veneziana più come via di titolo, che di firma (si veda come ad esempio questo succeda nel celebre dipinto *Regina Cordium* dell'Art Galleri di Joannesburg<sup>51</sup>).



Giovanni Bellini, *Ritratto di bambino*.



Dante Gabriel Rossetti, *Ritratto di May Morris*.



*Ritratto..., part.*

Nel *Ritratto di May Morris*, oggi in collezione privata, Rossetti comunque ritornerà a sfruttare il cartello come via di firma. Qui il “vettore di firma” si trova attaccato su di una balaustra di insolite ampie dimensioni e recita «MM aetat. X/ DGR [*in monogramma*] del. 1872»<sup>52</sup>. L'ampia balaustra

50 Il dipinto è comunque firmato con il monogramma dell'artista in basso a sinistra.

51 Il monogramma dell'artista qui compare intrecciato al motivo decorativo dello sfondo, all'interno di un cuore. Di fatto questo ritratto era un prova d'amore nei confronti della modella, Elizabeth Siddal, a pochi mesi dal loro matrimonio, avvenuto nel 1860. Del soggetto esiste un'altra versione, realizzata nel 1861, ed oggi in collezione privata, dove il monogramma dell'artista è sostituito da quello formato dalle iniziali della modella in quest'occasione, Ellen Morley Heaton. Un'altra versione del tema (ma iconograficamente distinta) è quella della Galsgow Art Gallery and Museum di Glasgow (firmata in basso a sinistra con il monogramma e la data 1866): qui la balaustra è ricoperta di una stoffa con ricami all'uncinetto e sopra vi è appuntato con uno spillo il cartellino con scritto «REGINA CORDIVM»; questo modalità di inserimento del cartellino si differenzia dai soliti di Rossetti dove essi sono di norma sostenuti da quattro chiodini angolari (quello in basso a destra è spesso staccato secondo modalità che si ritrovano nei dipinti di scuola veneziana); non mi risulta che egli abbia mai simulato la cera lacca.

52 Si noti che anche in questo caso l'angolo in basso a destra appaia staccato (cfr. n. precedente). Mi permetto di annotare che nella pagina dedicata a May Morris dal celebre sito Wikipedia, questo ritratto è riprodotto senza la balaustra, in una censura la cui diffusione e dannosità caratterizza le riproduzioni di alcune opere in molti manuali di Storia dell'Arte.

di questo ritratto ricorda molto quella di un ritratto di un antico coetaneo della bambina ritratta da Rossetti, opera di Giovanni Bellini, il quale poteva essere conosciuto a Rossetti in quanto conservato presso il Barber Institute of Fine Arts di Birmingham<sup>53</sup>.

Poche note meritano le firme di uno dei più virtuosi tra i Preraffaelliti, John Everett Millais, anche perché stavolta i riferimenti ai “primitivi” modi di firmare veneziani (se in effetti ci sono) sono molto vaghi.



John Everett. Millais, *Isabella*, part.



John Everett Millais, *Marianna*, part.

Le firme di Millais sono piccole e discretamente posizionate in uno degli angoli bassi del quadro (di norma il destro); sono tuttavia tendenzialmente dipinte in un autoritario colore rosso dove così risaltano specialmente in quei dipinti appartenenti alla metà del secolo dove vige una dominante del complementare colore verde<sup>54</sup>. I caratteri usati per la sottoscrizione sono gotici e l'iniziale del cognome (che, insieme alla data di norma costituisce *in toto* la formula di firma), intorno agli anni '50, è andata stabilizzandosi in un'elaborata forma indipendente, misto tra una spada, un cuore e un fiore. Di queste firme è possibile ricordare quella di *Isabella* della Walker Art Gallery di Liverpool, per il contrasto tra la firma effettiva in superficie («I.E. Millais 1849») e la sigla del gruppo «PRB», la quale invece risulta interna alla scena perché incisa sul legno di una delle gambe di una sedia, quasi fosse la firma di uno scultore del Quattrocento. Infine, nella *Marianna* della Tate, la firma «Millais 1851», prende come al solito posto in basso a destra del quadro e la sua interazione con esso sembra solo come marchio dell'oggetto, se non fosse che un topolino è tanto vicino alla scritta da sembrare perfettamente consapevole della sua perturbante presenza.

Più interessato alle possibilità di una firma elaborata risulta un preraffaellita di seconda

<sup>53</sup> A proposito di questo ritratto cfr. § III. 2.4.

<sup>54</sup> Su tutti si veda la celebre *Ophelia* della Tate Gallery di Londra (firma: «Millais 1852»).

generazione, Edward Burne-Jones. Le sue firme possono trovarsi raramente sulle cornici<sup>55</sup>, mentre più spesso esse dipinte in uno degli oggetti in scena, oppure inserite nel suo artificio per mezzo di tipici elementi alieni: tavolette<sup>56</sup>, cartellini<sup>57</sup> e striscioline che assomigliano ad alcune firme di Paris Bordon. Nell'acquerello oggi alle Tate, rappresentante *Sidonia von Borck*, Burne-Jones pone una strisciolina con su scritto «1860| E Burne Jones fecit», la quale è interessante soprattutto per la presenza di un grosso ragnò che vi si è posto sopra, in una citazione di modi di firmare antichi, dove più spesso sui cartellini volavano le mosche<sup>58</sup>.

Nel *Ritratto di Maria Zambaco*, anche questo al Clemens-Sels-Museum come quello eseguito da Rossetti prima citato, Burne-Jones sottolinea il suo personale legame sentimentale con la donna (che infatti fu sua amante) avvolgendo un cartellino con la firma («EBJ/ fecit»<sup>59</sup>) intorno ad una freccia che ovviamente appartiene alla faretra del Cupido sullo sfondo.



Edward Burne-Jones, *Sidonia von Borck*, part.



Edward Burne-Jones, *Maria Zambaco*, part.

Un ampio cartello arrotolato si trova nel primo dipinto della serie di quattro de *La leggenda di Pigmalione a Galatea*. Burne-Jones dipinse almeno tre versioni di questa serie, la più celebre (e

55 Nella copia da Sant'Apollonia e Agata di Bernardino Luini, eseguiti nel 1862 da Burne-Jones su spinta di Ruskin (Cfr. la scheda dedicata al dipinto di Christopher Newall in *I Preraffaelliti*, 2010, cat. 70, p. 146) egli isola le due figure in due acquerelli incorniciati in una struttura di legno dove egli finge delle decorazioni compresa una targa inchiodata dove è la firma «E BURNE-JONES/ FECIT».

56 Cfr. quella della *Cenerentola* del Museum of Fine Arts di Boston. La firma «E/B/J/ 1863» si legge in una tavoletta abbandonata a terra: un ennesimo oggetto da sistemare per la povera e affaticata Cenerentola!

57 Cfr. ad esempio quello di *Fillide e Demofonte* del Birmingham Museum and Art Gallery, dove il microscopico foglietto quadrangolare con la firma («EBJ/ 1870») è attaccato con quattro chiodini ad un albero in fiore nella parte bassa sinistra del quadro.

58 Cfr. ad esempio la firma del *Ritratto di Luca Pacioli* dipinto da Jacopo De Barbari ed oggi conservato a Capodimonte a Napoli (firma: «IACO.BAR.VIGEN/NIS. P/ 1495»). A proposito della mosca dipinta da Carlo Crivelli vicino alla firma («OPVS·CAROLI·CRIVELLI·VENETI») di una *Madonna col Bambino* conservata al Victoria and Albert Museum di Londra, André Chastel disse: «la *musca picta* appare accanto all'aquilegia e, cosa più notevole, sopra la firma. Questo particolare è evidentemente interessante, in quanto ci consente di costituire un piccolo insieme significativo in cui la coscienza di un buon mestiere è doppiamente sottolineata» (André Chastel -a cura di-, *Musca depicta* [1984], ed. 1994, p. 18). Più avanti lo storico insiste affermando che «questa relazione tra l'immagine della mosca e la firma sul cartellino è dunque di un interesse decisivo [...] evidenziare il nome dell'autore tramite questo artificio [il cartellino] si associava facilmente al richiamo al virtuosismo illusionista, che inaugurava, nel ricordo delle botteghe, l'avvento della pittura moderna» (*ib.*)

59 In questo stesso luogo sono segnati anche il nome della donna, la sua età e la data, l'agosto del 1870.



recente) delle quali risale alla fine degli anni '70 dell'Ottocento ed è oggi conservata presso il City Museum & Art Gallery di Birmingham: la firma compare in tutti e tre i primi dipinti della serie di quattro, con modalità iconografiche praticamente identiche<sup>60</sup>.

*Le firme nelle tre versioni dipinte e il suo luogo nel disegno preparatorio.*



La firma è associata ad una pianta che potrebbe essere sia alloro che mirto, in quanto pianta sacra alla dea Venere, la quale di lì a poco interverrà per animare la statua scolpita dall'artista della leggenda. Il cartello è attaccato ad una superficie che pare essere un quadro, ma che in origine, come mostra un disegno preparatorio sempre conservato a Birmingham, era stato pensato come un bassorilievo: forse il cambio non è così privo di significato per la firma (la cui formula insiste sulla natura dipinta dell'opera<sup>61</sup>), in quanto in esso potrebbe nascondersi un'evocazione sul *paragone* più o meno analoga a quella che, in Francia, qualche anno dopo, sarà più esplicitamente data da Gérôme.

Chiude questa panoramica sui pittori preraffaelliti e sulle loro firme, Frank Cadogan Cowper, il quale, nato nel 1877, è spesso considerato come, non solo un confratello del gruppo di terza generazione, ma come l'ultimo. La sua attività si spinse infatti oltre l'Ottocento. Le firme più particolari di questo autore sono due: la prima si trova in un ritratto del 1906, ispirato ad una donna del *Decameron* di Boccaccio, Griselda, oggi conservato presso la Tinson's Gallery di Palm Beach (USA). In un cartellino in alto a sinistra si legge: «GRISELDA la pazienta/ Marchesa di Saluzzo/

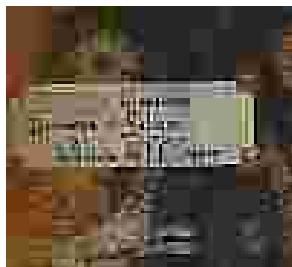
<sup>60</sup> Diverse sono invece le formule: nella prima versione la firma è «EDJ 1868», nella seconda «E.BURNE-JONES/ \*PINXIT\*/ MDCCCLXX» (il verbo è chiuso da due piantine che sembrano richiamare quella “vera”), nella terza «E. BURNE JONES/ inv. 1868/ pinxit 1878».

<sup>61</sup> Cfr. le formule delle ultime due versioni (cfr. n. precedente).

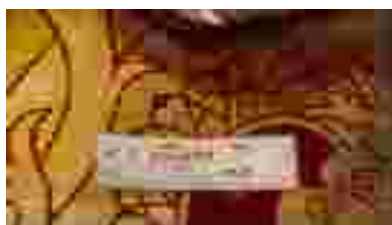
delineata da F.C. Cowper ». Della cera lacca fissa questo supporto di carta, ma non ad un dettaglio interno al quadro, bensì (in forma figurata), alla tela stessa, in un espediente che si incontra nelle pittura veneziana della fine del Quattrocento con degli sviluppi (anche oltralpe) nei secoli successivi<sup>62</sup>.



Frank Codogan Cowper, *Griselda*.



*Griselda, part.*



*Vanità, part.*



Frank Codogan Cowper, *Vanità*.

Il secondo quadro è la *Vanità* del 1907, oggi alla Royal Academy of Arts di Londra<sup>63</sup>: la firma («F.C. COWPER/ 1907») in cartellino sembra ancora una volta attaccata alla superficie del quadro, senonché una visione ravvicinata del dettaglio fa notare che in realtà il foglio di carta è cucito alla stoffa del tavolo (o forse al supporto di tela dell'opera) per mezzo di un ago, in un motivo in tutto simile a quello (per la sua epoca unico) della *Madonna col Bambino e donatore* di Pietro De Saliba passata da Sotheby's nel 1975<sup>64</sup>.

62 Cfr. *supra*, n. 2.

63 Il vestito della donna ha un motivo identico a quello della *Sidonia* di Burne-Jones prima citata. Entrambi prendono le mosse da quello del *Ritratto di Isabella d'Este* di Giulio Romano della Royal Collection di Windsor.

64 Oggi in ubicazione sconosciuta; firma: «PETRVS MESSANEVS»

## BIBLIOGRAFIA

### 1. FONTI ANTICHE GRECHE (in ordine alfabetico).

- *Antologia Palatina* [ed. cons. a cura di Filippo Maria Pontani, Einaudi, Torino, 1981].
- Ateneo di Naucrati, *I Deipnosofisti* [ed. cons. a cura di Luciano Canfora, Salerno, Roma, 2001].
- Luciano di Samosata, *Del modo di scrivere la storia* [ed. cons. a cura di Diego Fusaro, Luigi Settembrini –in *Luciano, tutti gli scritti-*, Milano, Bompiani, 2007].
- Id., *Non bisogna prestar fede alla calunnia* [ed. cons. a cura di Sonia Maffei, Einaudi, Torino, 1994]
- Pausania, *Perigesi* [ed. a cura di Salvatore Rizzo, Rizzoli, Milano, 1991]
- Plutarco, *Vita di Pericle* [ed. cons. a cura di Girolamo Pompei, vol. II, V. Poggioli, Roma, 1810; Domenico Magnino, vol. II, Unione tip. ed. torinese, Torino, 1992; Anna Santoni, vol. II, Rizzoli, Milano, -1991-, 2011]
- Temistio, *Orazioni* [ed. cons. a cura di Riccardo Maisano -in *Discorsi di Temistio-*, UTET, Torino, 1995].

### 2. FONTI ANTICHE LATINE (in ordine alfabetico).

- Cicerone Marco Tullio, *Tusculanae Disputatione* [ed. cons. a cura di Lucia Zuccoli Clerici, Rizzoli, Milano 1996]
- Id., *Verrine* [Harvard University Press, Cambridge, 1966].
- Fedro Gaio Giulio, *Favole* [ed. cons. a cura di Giannina Solimano -*Favole di Fedro e Aviano-*, Unione tip. torinese, Torino, 2005].
- Marziale Marco Valerio, *Epigrammi* [ed. cons. a cura di Giulio Ceronetti, Einaudi, Torino, 1964]
- Plinio Gaio Secondo, *Naturalis Historia* [ed. cons. a cura di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati, Einaudi, Torino, 1982]
- Seneca Lucio Anneo, *De tranquillitate animi* [ed. cons. a cura di Caterina Lazzarini, Rizzoli, Milano, 2010].
- Id., *Consolatio ad Helviam matrem* [ed. cons. a cura di Renata Fabbri, Libreria Universitaria, Venezia, 1969].
- Stazio Publio Papino, *Silvae* [ed. cons. a cura di Gauthier Liberman, Calepinus, Parigi, 2010]
- Valerio Massimo, *Dictorum Factorumque Memorabilium exempla* [ed. cons. a cura di Roberto de Visiani, G. Romagoli, Bologna, 1867].

### 3. FONTI ANTICHE MEDIEVALI (in ordine alfabetico).

- Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea* [ed. cons. a cura di Cecilia Lisi, Libr. ed. fiorentina, Firenze, 1990].
- Petrarca Francesco, *Canzoniere*, LXXVII; LXXVIII [ed. cons. a cura di Guido Bezzola, Rizzoli, Milano, 1976].

### 4. FONTI E TESTI MODERNI E CONTEMPORANEI (dal XV al XIX secolo).

#### Sec. XV

(date imprecisate -l'elenco viene dato con un ordine cronologico di massima-).

- Alberti Leon Battista, *Apologhi* [ed. cons. a cura di Marcello Cicuto, Aragno, Torino, 2003].
- Id. *De Musca* [ed. cons. ed. a cura di Cosimo Bartoli -*Opuscoli morali di Leon Battista Alberti gentil'uomo fiorentino, ne' quali si contengono molti ammaestramenti necessarij al viver de l'huomo, cosi posto in dignità, come privato-* L. Torrentino, Firenze, 1568].
- Della Francesca Piero, *De Prospectiva Pingendi* [ed. cons. a cura di G. Nicco- Fasola, Le Lettere, Firenze, 2005]
- Feliciano Felice *Sylloge inscriptionum latinarum veterum* [Biblioteca Comunale Manfrediana, Faenza, ms. cart. sec. XV, n.7]
- "Prospettivo Milanese", *Antiquarie prospettiche romane* [ed. cons. a cura di Giovanni Agosti e Dante Isella, Fon. Pietro Bembo, Milano, 2004].
- Sanudo Marin, *Diari -1496-1533-*, [ed. a cura di Federico Stefani, Venezia; vol. I 1879; vol. VI, 1881].

1435

- Alberti Leon Battista, *La Pittura* [ed. cons.: *Lodovico Domenichi, La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi -1547-*, ed. cons. Arnaldo Forni, 2004]

1450

- Alberti Leon Battista, *De Re Aedificatoria* [ed. cons. a cura di Valeria Giontella, Bollati Boringhieri, Torino, 2010].

1464

- Filarete, *Trattato di Architettura* [ed. cons. a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Il Polifilo, Milano, 1972].

1476

- Landino Cristoforo, *Historia naturale di Caio Plinio secondo tradotta di lingua latina in lingua fiorentina*, Venezia, Nicolai Iansonis Gallici impressum.

1478

- Diedo Francesco, *Vita Sancti Rochi*, Venezia.

1494

- Pacioli Luca, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, Paganino Paganini, Venezia.

#### Sec. XVI

(date imprecisate -l'elenco viene dato con un ordine cronologico di massima-).

- Leonardo da Vinci *Trattato della pittura* [ed. cons. a cura di Marco Tabarrini, Newton & Compton, Roma, 2006]
- Michiel Marcantonio, *Notizia d'opera di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia* [ed. a cura di Jacopo Morelli, Bassano, 1800].
- Cellini Benvenuto, *Vita* [ed. cons. a cura di Ettore Camesasca, Rizzoli -1968-, Milano, 2009].
- Andrea Bernardi, *Cronache forlivesi dal 1476 al 1517* [ed. cons. a cura di Giuseppe Mazzatinti, Dip. di Storia Patria, Bologna, 1895]

1505

- Bembo Pietro, *Degli asolani di M. Pietro Bembo, né quali si ragiona d'amore* [ed. cons. 1525].

1509

- Pacioli Luca, *De divina proportione -1497-*, prima ed. a stampa: Paganino Paganini, Venezia.

1516

- Ariosto Ludovico, *Orlando furioso* [ed. *pinceps* a cura di Marco Dorigatti, Olschki, Firenze, 2006]

- 1532
- Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, Francesco Rosso, Ferrara.
- 1534
- Appiano Pietro, *Inscriptiones Sacrosanctae vetustatis*, Venezia.
- 1536
- Aretino Pietro, *La cortigiana* [ed. cons. a cura di Angelo Romano, Rizzoli, Milano, 2010].
- 1527
- Serlio Sebastiano, *Regole generali di Architettura*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia.
- 1541
- Contarini Pietro, *Argo Vulgar*, Alvise de Tortis, Venezia.
- 1544
- Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel quale si figurano e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*, Francesco Marcolini, Venezia.
- 1545
- Palatino Giovanbattista, *Libro di Giovanni Battista Palatino, cittadino romano nel qual s'insegna à scriver ogni sorte lettera, antica & moderna, di qualunque natione, con le sue regole, & misure, & essempli: et con un breve et util discorso de le cifre*, Antonio Blado Asolano, Roma.
- 1546
- Sabba di Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti di Monsignor Sabba Castiglione*, Venezia 1546, -ed. cons. 1560.
- 1548
- Pino Paolo, *Dialogo di Pittura* [ed. a cura di Rodolfo e Anna Pallucchini, Guarnati, Venezia, 1946].
- 1550
- Vasari Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* [ed. cons. a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi, Torino, 1991].
- 1552
- Ortensio Lando, *Quattro Libri de Dubbi con le soluzioni a ciascun dubbio accomodate*, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, Venezia,.
- 1557
- Dolce Lodovico, *L'Aretino, ovvero Dialogo di pittura* [ed. cons. 1863, con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui, Arnaldo Forni, 1974].
- 1560
- Scardeone Bernardino, *De antiquitate vrbis Patauij, & claris ciuibus Patauinis*, Nikolaus Episcopus, Basilea.
- 1568
- Vasari Giorgio, *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze di Francesco De' Medici e Giovanna d'Austria* [ed. cons. a cura di Gaetano Milanese, in *Le opere di Giorgio Vasari*, vol. VIII, 1882].
- Id., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* [ed. cons. a cura di Gaetano Milanese, in *Le opere di Giorgio Vasari*, Sansoni, Firenze, 1878-1885].
- 1569
- Barbaro Daniele, *La pratica della prospettiva di monsignor Daniel Barbaro, eletto patriarca di Aquileia, opera molto utile a Pittori, Scultori, & Architetti*, F.lli Borgonieri, Venezia.
- Spino Pietro, *Historia della vita, e fatti dell'eccellentissimo capitano di guerra Bartolomeo Coglione*, Gratosio Percaccino, Venezia.
- 1574
- Baldelli Francesco, *Historia, ovvero Libreria Historica di Diodoro Siciliano delle memorie antiche*, Gabriel Giolito Ferrari, Venezia.
- 1581
- Sansovino Francesco, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Giacomo Sansovino, Venezia.
- Id. [ed. 1604 a cura di Giovanni Stringa, Altobello Salicato, Venezia].
- Id. [ed. 1663 a cura di Giusitignano Martinoni, Stefano Curti, Venezia].
- 1582
- Paleotti Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Alessandro Benacci, Bologna.
- 1577
- Borromeo Carlo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* [ed. cons. Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2008].
- 1584
- Borghini Raffaello, *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si faueella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Giorgio Marescotti, Firenze.
- 1587
- Sansovino Francesco, *Delle cose notabili della città di Venetia*, Felice Valgrisi, Venezia.
- 1590
- *Opuscolo dei Miracoli della Croce Santissima della Scuola de San Giovanni Evangelista, in Venetia* [Venezia, Biblioteca del Museo Correr].
- Lomazzo Giovanni Paolo, *Idea del tempio della pittura: nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo Trattato nell'arte della pittura* [ed. cons. a cura di Robert Klein, Istituto Palazzo Strozzi, Firenze, 1974].
- Polidoro Valerio, *Le Religiose memorie scritte dal R. padre Valerio Polidoro Padouano, conuentuale di San Francesco, dottore della sacra theologia, nelle quali si tratta della chiesa del glorioso S. Antonio confessore da Padoua*, Meietto, Venezia.
- 1593
- Ripa Cesare, *Iconologia* [ed. cons. a cura di Piero Buscaroli, TEA, Milano, 1992].

- 1596
- Betusi Giuseppe, *Libro di M. Giovanni Boccaccio delle donne illustri tradotto di latino in volgare per M. Giuseppe Betusi*, Giunti, Firenze.
- 1602
- Requier Jean-Baptiste, *Vie de Nicolas-Claude Peiresc* [ed. cons. Museir, Parigi, 1770].
- 1627
- Vendramin Andrea, *De Picturis in museis Dni Andreae Vendrameno positis* [ed. cons. in <http://www.fondazionezeri.unibo.it>]
- 1643
- Barezzi Barezzo, *Il proprinomio storico, geografico e poetico*, [ed. cons. Domenico Miloco, Venezia, 1669].
- 1648
- Ridolfi Carlo, *Le Maraviglie dell'Arte*, Sgaua, Venezia.
- 1657
- Scannelli Francesco, *Il microcosmo della pittura*, Neri, Cesena.
- 1660
- Boschini Marco, *La Carta del navigar pittoresco* [ed. cons. a cura di Anna Pallucchini, Ist. Per la collaborazione culturale di Roma, Venezia, 1966].
- 1664
- Boschini Marco, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Nicolini, Venezia.
- 1667
- Dati Carlo, *Vite de' pittori antichi scritte ed illustrate da Carlo Dati* [ed. cons., Classici Italiani, Milano, 1806].
- 1678
- Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Erede di D. Baribieri, Bologna.
- 1681
- Baldinucci Filippo, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura*, Tinassi, Roma.
- Id., *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Santi Franchi al Segno della Passione, Firenze. [cons. anche in <http://baldinucci.sns.it/html/index.html>].
- De Piles Roger, *Des Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintre*. Langlois, Parigi.
- 1697
- Pietro Antonio Pacifico *Cronica Veneta, ovvero succinto racconto di tutte le cose piu cospicue, & antiche della citta di Venetia*, Domenico Lovisa, Venezia.
- 1718
- Dal Pozzo Bartolomeo, *Le Vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, G. Berno, Verona.
- 1725
- Sarnelli Pompeo, *Lume a' principianti nello studio delle materie ecclesiastiche, e scritturali* [1723] F. Mosca, Napoli.
- 1733
- Zanetti Antonio Maria, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, P. Bessaglia, Venezia.
- 1753
- Guarienti Pietro, *L'abecedario pittorico del M.R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese*, G. Pasquali, Venezia.
- Meschinello Giovanni Antonio, *La Chiesa Ducale di San Marco*, B. Baronchelli, Venezia.
- Ruffo Natali, *Storia dell'Arciconfraternita di Nostra signora del Rosario*, I. Russo, Napoli.
- 1754
- Gaetano Bottari Giovanni Gaetano, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma*, vol. III, Stamperia Vaticana, Roma.
- Grevembroch Giovanni, *Monumenta Veneta ex antiquis ruderibus, Templorum, aliarumq. Aedium vetustate collapsarum collecta studio, et cura Petri Gradonici Jacobi Sen.* [Venezia, Museo Civico Correr].
- 1755
- Gradenigo Pietro, *Varie venete curiosità sacre e profane* [Venezia, Museo Civico Correr].
- 1758
- Corner Flaminio, *Notizie Storiche delle Chiese e Monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane e torcellane, illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, G. Manfrè, Padova.
- Lacombe Jacques, *Dizionario portatile delle Belle Arti*, Remondini, Venezia.
- 1764
- Grevembroch Giovanni, *Varie Venete Curiosità sacre e profane. Opus Io Grevembroch aet. 24, 1755-'64* [Venezia, Museo Civico Correr]
- 1766
- Lessing E. Gotthold, *Laokoon, oder über die Grenzen del Malerei un Poesie* [ed. it. cons. a cura di Mario Carpitella, Edizioni Paoline, Roma, 1963].
- 1770
- Ginori Lorenzo, *Elogio di Vellano da Padova* [in *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti*, G. Cambiagi, Firenze].
- 1771
- Gori Gandellini Giovanni, *Notizie Istoriche degl'intagliatori*, V. Lazzini Carli, Siena.
- Zanetti Antonio Maria, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, G. Albrizzi, Venezia.
- 1772
- Albrizzi Giovanni Battista, *Forestiero Illuminato, intorno le cose piu rare e curiose antiche e moderne della citta di Venezia e dell'isole circonvicine*, Tosi, Venezia.
- 1776
- Morelli Jacopo, *I codici manoscritti volgari della libreria naniana riferiti da Don Jacopo Morelli*, A. Zatta, Venezia,

- 1785
- Martini Gaetano, *Iscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani*, P. Giunchi, Roma.
- 1778
- Temanza Tommaso, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, C. Palese, Venezia.
- Id., *Vita di Alessandro Vittoria* [ed. cons. G. Picotti, Venezia, 1827].
- 1793
- De Baculard D' Arnaud François-Thomas-Marie, *Ricreazioni dell'uomo sensibile, ovvero aneddoti diversi del sig. D'Arnaud*, tr. di anonimo, vol. X, Caffarelli, Genova, vol. X.
- Tassi Francesco Maria, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Locatelli, Bergamo.
- 1796
- Lanzi Luigi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1792-'96], [ed. cons. terza, Remondini, Bassano 1809]
- 1803
- Cappelletti Giuseppe, *Storia della Repubblica di Venezia, dal suo principio sino al suo fine*, Antonelli, Venezia [1803-1876]
- 1812
- Gironi Robustiano -commento-; Bisi Michele -incisioni-, *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*, Cioffi, Milano.
- 1813
- Cicognara Leopoldo, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, seconda edizione riveduta e ampliata dall'autore, F.lli Giachetti, Prato [1813-'25].
- 1815
- Moschni Giannantonio, *Guida per la città di Venezia*, Alvisopoli, Venezia.
- Aglietti Francesco, *Elogio storico di Jacopo e Giovanni Bellini*, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Picotti, Venezia, pp. 19-80.
- 1817
- Moschni Giannantonio, *Guida per la città di Padova*, Avispoli, Venezia.
- 1818
- Ticozzi Stefano, *Dizionario dei pittori*, Ferrario, Milano.
- 1823
- Zani Pietro, *Enciclopedia metodica critico-ragionata della Belle Arti*, parte prima, vol. XVI, Tipografia Ducale, Parma.
- 1824
- Champollion Jean-François, *Lettres à M. le duc de Blacas d'Aulps, relatives au Musée royal égyptien de Turin*, F. Didot, Parigi.
- Cicogna Emanuele, *Delle iscrizioni veneziane*, G. Molinari, Venezia [1824-'53].
- Malaspina Sannazaro, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, vol. II, G. Bernardoni, Milano.
- 1826
- Moschini Giannantonio, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Crescini, Padova.
- 1827
- Biagi Pietro, *Sopra la vita e i dipinti di Fra Sebastiano Luciani soprannominato Del Piombo*, in *Esercitazioni scientifiche e letterarie dell'Ateneo Veneto*, vol. I, Picotti, Venezia, pp. 191- 247.
- Grasselli Giuseppe, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, O. Manini, Milano.
- 1828
- Moschini Giannantonio, *Memorie della vita di Antonio de Solario, detto il Zingaro, pittore viniziano*, Avispoli, Venezia.
- 1830
- Castone Carlo, *Galleria Imperiale di Vienna*, in *Opere del Cavaliere Carlo Castone conte della Torre di Rezzonico Patrizio comasco*, vol. IX, Figli di C. Ostinelli, Como, pp. 280-301
- Winkelman Johann Joachim, *Opere*, Fr. Giachetti, Prato [1830-'34], tr. di?
- 1831
- Ticozzi Stefano, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietre preziose, in acciaio per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, L. Nervetti, Milano.
- 1832
- Maggiori Alessandro, *Dell'itinerario d'Italia e sue più notavili curiosità d'ogni specie*, vol. I. A. Sartori, Ancona.
- 1833
- Z.....i [sic!] Alessandro, *Giovanni Bellini e pittori contemporanei*, in *Giornale delle Belle Arti*, Lampato, Venezia, pp. 333-336.
- 1834
- Brusco Luigi, *Di Santo Biagio Vescovo di Sebaste e Martire venerato in SS. Nazario e Celso di Verona nella magnifica cappella*, De Giorgi, Verona.
- Moschini Giannantonio, *Giovanni Bellino e pittori contemporanei*, Orlandelli, Venezia.
- Zanotto Francesco, *Pinacoteca della I. R. Accademia veneta delle belle arti*, Antonelli, Venezia.
- 1836
- Champollion Jean-François, *Grammaire égyptienne, ou principes généraux de l'écriture scree égyptienne*, Ist. de France, Parigi.
- Moschini Giannantonio, *La architettura in Venezia*, G. Orlandelli, Venezia.
- 1837
- Zanotto Francesco, *Storia della pittura veneziana*, G. Antonelli, Venezia.
- 1838
- Da Persico Giovanni Battista, *Verona e la sua provincia nuovamente descritte*, F. Pollidi, Verona.

- 1839
- Gaye Johan Wilhelm, Von Reumont Alfred (a cura di), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, vol. I, G. Molini, Firenze.
  - Rosini Giovanni, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, N. Capurro, Pisa [1839-1847]
- 1841
- Bolognini Amorini Antonio, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Della Volpe, Bologna [1841-1843].
  - Cantù Ignazio, *Enciclopedia Popolare o collezione di letture amene utili ad ogni persona*, P. Lampato, Milano.
  - Selvatico Pietro, *Sul merito artistico di Andrea Mantegna*, Sicca, Padova.
- 1842
- Zanotto Francesco, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Zanotto e Zanetti, Venezia.
- 1847
- Selvatico Pietro, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai giorni nostri*, P. Ripamonti Carpano, Venezia.
- 1848
- Micciarelli Elpidio, *Ruggiero Settimo e la Sicilia*, Palermo.
- 1851
- Capocardi Grosso, *Sulle pitture del messinese Antonello Saliba*, in «Giornale del gabinetto letterario dell'Accademia Gioenia di Catania», t. II, serie seconda, gennaio/febbraio 1851, pp. 57-67
  - Ruskin John, *The Stones of Venice* [1851-'53], ed. it. cons. a cura di Attilio Brilli, Mondadori, Milano, 2000.
- 1852
- Gonzati Bernardo, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, A. Bianchi, Padova.
- 1854
- Cittadella Luigi Napoleone, *Istruzioni al pittor cristiano ristretto dell'opera latina*, D. Taddei, Ferrara.
- 1855
- Burckhardt Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Malerei Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. III [ed. cons. Beck; Basel Schwabe & co, Monaco, 2001].
- 1856
- Malaspina Carlo, *Vocabolario Parmigiano-italiano*, Carmignani, Parma.
- 1859
- Barozzi Niccolò, *Gemona e il suo distretto*, Tip. del commercio, Venezia.
  - Bernasconi Cesare, *Intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo, architetto e scultore veronese del secolo XV*, Verona.
  - Selvatico Pietro, *Il pittore Francesco Squarcione; Di un dipinto a fresco di Raffaello; L'oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova*, in *Scritti d'arte*, Barbera Bianchi e co., Firenze.
- 1860
- Erizzo Niccolò, *Relazione storico-critica della Torre dell'Orologio di San Marco in Venezia*, Tip. del commercio, Venezia.
- 1861
- Sagredo Agostino, *Sulle consorzierie della arti edificative in Venezia*, Naratovich, Venezia.
- 1862
- Di Marzo Gioacchino, *Delle belle arti in Sicilia, dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*
- 1863
- Gallo Agostino, *Eстетica sulle opere di Zeusi* in «Giornale Araldico di Scienze, Lettere ed Arti», t. CLXXV, 1863, pp. 129-148.
  - Tassini Giuseppe, *Curiosità veneziane* [ed. cons. Filippi, Venezia, 2009].
- 1864
- Passavant Joahn David, *Le Peintre-graveur* [1860-1864], vol. V.R. Weigel, Lipsia.
- 1866
- Von Bartsh Adam, *Le Peintre-graveur [1803-1821], The Early Italian Masters vol. XIII*, Degen, Vienna.
- 1867
- Locatelli Pasino, *Illustri bergmaschi: pittori*, Pagnoncelli, Bologna.
  - Zanotto Francesco, *Pinacoteca veneta, ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, G. Grimaldo, Venezia.
- 1869
- Zanetti, Vincenzo, *Piccola guida di Murano*, Naratovich, Venezia.
- 1871
- Cavalcaselle Giovanni Battista, Crowe Joseph Archere, *A History of Painting in North Italy*, J. Murray, Londra [vol. III ed. cons. J. Murray, Londra, 1912].
- 1877
- Ruskin, John, *Guide to the Principal Picture in the Academy of Fine Arts at Venice* [ed. it. cons. a cura di Paul Tucker, Electa, Milano, 2014, tr. di Emma Sdegno].
- 1884
- Ruskin John, *St. Mark's Rest* [ed. it. cons. a cura di Marco Pretelli, Maggioli, Ravenna, 2010].
- 1883
- Richter Jean Paul -a cura di-, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Samson Low, Marston, Searle & Rivington, Londra.
- 1885
- Loewy Emanuel, *Inschriften griechischer bildhauer mit facsimiles herausgegeben*, B. G. Teubner, Lipsia.

- 1886
- Morelli Giovanni (Lermolieff Jvan), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Zanichelli, Bologna.
  - Jestaz Bernard, *La Chapelle Zen à Saint-Marc de Venise. D'Antonio à Tullio Lombardo*, F. Steiner, Stoccarda.
- 1887
- Bartolomeo Cecchetti, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia, secoli XIV-XVI* in «Archivio Veneto», XXXIII, parte I, pp. 43-64; *Nomi di pittori e lapicidi antichi* in ivi, parte II, pp. 397-424.
  - Della Rovere Antonio, *Dell'importanza di conoscere le firme autografe dei pittori* in «Archivio Veneto», XXXIV, parte II, pp. 311-322.
- 1891
- Victor Masséna D'Essaling, Charles Ephrussi, *Zuan Andrea et ses omonymes*, in «Gazette des Beux Arts», V, pp. 401-415.
- 1892
- Molmenti Pompeo, *I Bellini*, in *Studi e Ricerche di Storia dell'Arte, Soc. tip. Nazionale, Torino*, pp. 109-120
  - Morelli Giovanni (Lermolieff Jvan), *Italian Painters, The Borghese Gallery and Doria-Panfilii Galleries in Rome*, J. Murray, Londra.
- 1893
- Aliprandi Antonio, Botteon Vincenzo, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Cima da Conegliano*, F. Cagnani, Conegliano
  - Morelli Giovanni (Lermolieff Jvan), *Italian Painters, The galleries of Munich and Dresden*, J. Murray, Londra.
  - Paoletti Pietro, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Ongani, Venezia.
  - Ris-Paquot, *Dictionnaire encyclopédique des marques & monogrammes, chiffres, lettres initiales, signes figuratifs, etc., etc.*, H. Laurens, Parigi.
- 1898
- Biscaro Gerolamo, *Lorenzo Lotto a Treviso: nella prima decade del secolo XVI*, in «L'arte», n.1, pp. 138-153.
- 1899
- Fry Roger, *Giovanni Bellini* [ed. it. cons. Abscondita, Milano, 2007, tr. di Rossella Rizzo].
- 1903
- Paoletti Pietro, *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia*, Visentini, Venezia.
- 1904
- Brunelli Enrico, *Antonello de Saliba*, in «L'Arte», p. 283, 284.
  - D'Amico Agostino, *Antonello da Messina, le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio*, in «Archivio Storico Messinese», 1904, fasc. 3-4, pp. 70-126.
- 1905
- Sinigaglia Giorgio, *De' Vivarini, pittori di Murano*, Ist. d'arti grafiche, Bergamo.
- 1906
- Brunelli Enrico, *Pietro de Saliba*, in «L'Arte», vol. IX, pp. 357-371
  - Id., *Un quadro di Antonello da Messina alla Pinacoteca di Palermo*, in «Arte», p. 13.
  - “E.” (sic!), *Un nuovo giudizio sul quadro attribuito ad Antonello*, in «Archivio Storico Messinese», 1906, p. 333 [233] (da pagina 315 a pagina 363 la numerazione della pubblicazione del 1906 dell'«Archivio Storico Messinese» risulta arretrata di 100 numeri cosicché nello stampato compare la pagina 233, quando invece la corretta è la 333).
  - Della Seta Alessandro, *La genesi dello scorcio dell'arte greca*, Accademia dei Lincei, Roma.
  - Ludwig Gustav, Molmenti Pompeo, *Vittore Carpaccio, la vita e le opere*, Hoepli, Milano.
  - Segarazzi Arnaldo, *Ulisse Aleotti, rimatore veneziano del sec. XV*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XLVII, 1906, pp. 1-26.
- 1907
- Serra Luigi, *Note su Alessandro Vittoria (1542-25-1608)* [1907], in «Ausonia», vol. II, parte II(1542-25-1608) [1907], in «Ausonia», vol. II, parte II
  - Venturi Lionello, *Le origini della pittura veneziana 1300-1500*, Ist. Veneto di Arti Grafiche, Venezia.
- 1908
- Riccardo Pennelli in *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria*
  - igi Serra, *Note su Alessandro Vittoria (1542-25-1608)* [1907], in «Ausonia», vol. II, parte II(1542-25-1608) [1907], in «Ausonia», vol. II, parte II
- 1909
- Lazzarini Vittorio, Moschetti Andrea, *Documenti sulla pittura padovana del secolo XV*, Tip. Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia.
  - Frizzoni Gustavo, *Il libro di disegni di Jacopo Bellini al Louvre*, in "Rassegna d'Arte", IX, pp. 55-60.
- 1912
- Geiger Benno, *Marco Marziale und der sogenannte nordische Einfluss in seinen Bildern* [ed. cons. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1941].
  - Bombe Walter, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Cassiner, Berlino.
- 1913
- Venturi Lionello, *Giorgione e il giorgionismo*, Hoepli, Milano.
- 1914
- Bombe Walter, *Perugino: des Meisters Gemälde in 249 abbildungen herausgegeben*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stoccarda/Berlino.
- 1915
- Venturi Adolfo, *Storia della pittura italiana, la pittura del Quattrocento*, Hoepli, Milano.
  - Testi Laudedeo, *Storia della pittura veneziana, parte II., Il divenire*, Ist. It. d'Arti Grafiche, Bergamo.
- 1920
- Serra Luigi, *Alessandro Vittoria*, Alfieri & Lacroix, Roma.
- 1923
- Borenus Tancred, *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, Medici Society, Londra.
  - Gnoli Umberto -a cura di-, *I documenti su Pietro Perugino*, Unione tipografica cooperativa, Perugia.
- 1925
- Roger Fry, *Giovanni Bellini's Madonna and Child*, in «Burlington Magazine», 47, agosto 1925, p. 64.
  - Giuseppe Gerola in *Nuovi documenti su Alessandro Vittoria*, in «Atti Ist. Veneto SS.LL.AA.» LXXXIV, II, 1924-25, pp. 339-359.



- 1926
- Fiocco Giuseppe, *Felice Feliciano, amico degli artisti*, in «Archivio Veneto Tridentino», n.9, p. 187-201.
  - Guel Léon, *Recherches sur les origines des marques anciennes qui se rencontrent dans l'art et dans l'industrie du 15. au 19. siècle par rapport au chiffre quatre*, Librairie nationale d'art et d'histoire, Parigi; G. Van Oest, Bruxelles.
  - Fogolari Gino, *Il Palazzo ducale di Venezia*, F.lli Trevers, Milano.
- 1927
- Longhi Roberto, *Piero della Francesca* [ed. cons. Abscondita, Milano, 2012].
  - Panofsky Erwin, *Die Perspektive als "Symbolische Form"* [ed. it cons., Abscondita, Milano, 2007, tr. di E. Filippini].
- 1929
- Gronau Georg, *Die Signaturen des Giovanni Bellini*, in «Pantheon», III, 1929, p. 221.
  - Paoletti Pietro, *La Scuola grande di San Marco*, Libreria Emiliana, Venezia.
- 1934
- Beltrami Luca, *La giovinezza di Bernardino Luini: a proposito della pala Jacquemart-André a Parigi*, U. Aglietti, Milano.
  - Koseleff Gordon Olga, *Riproduzioni della Crocifissione del Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco*, in «Rivista di Venezia», 13.
  - Kris Ernte; Kurz Otto, *Die Legende vom Künstler. Ein historischer Versuch* [ed. it. Cons. Bollati Boringhieri, Torino, 2005, tr. di Giovanni Niccoli].
  - Van Marle Raimond, *The Development of Italian Schools of Painting*, voll. XVII, XVIII, L'Aia, Martinus Nijhoff.
- 1936
- Suida Williem, *New Light on Titian's Portraits*, in «The Burlington Magazine», LXVIII, pp. 281-283.
- 1938
- Ballarin Gaetano, *La maiolica italiana dalle origini alla fine del Cinquecento* [ed. cons. Faenza editrice, Faenza, 1994].
- 1940
- Benacchio Flores D'Arcais Malvina, *Vita e opere di Tiziano Aspetti*, Soc. Coop. Tipografica, Padova.
- 1942
- Forlati Tamaro Bruna *L'origine della raccolta Grimani*, Stamperia Editr. già Zanetti, Venezia.
- 1943
- Panofsky Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer* [ed. it. Cons., Feltrinelli, Milano, 1979, tr. di Carlo Basso].
- 1944
- Tietze Hans, Tietze-Conrat Erica, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries* [ed. cons., J.J. Augustin Publisher, New York, 1970].
- 1946
- Ferri Silvio, *Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche*, [ed. cons. Rizzoli, Milano -2000- 2007].
- 1948
- Hind Arthur M., *Early Italian Engraving*, M. Knoedler, New York ; B. Quaritch, Londra.
  - Teillart Ania, *L'Âme et l'Écriture, traité de graphologie fondé sur la psychologie analytique* [ed. cons. Editions traditionnelles, Parigi, 1975].
- 1949
- Dussler Leopold, *Giovanni Bellini*, A. Schroll & Co., Vienna.
  - Pallucchini Rodolfo, *Giovanni Bellini*, Del Turco, Firenze.
- 1951
- Jhon Pope-Hennessy, *Recent Reserch*, in «The Burlington Magazine», vol. LXXXIII, n. 575, february, p. 63.
- 1952
- John Pope-Hennessy, *A Statuette by Antonio Minelli*, in «The Burlington Magazine», n.586, vol. XCIV, jan, pp. 24-28.
- 1953
- Hauser Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [ed. it. cons. Einaudi, Torino, tr. Di Maria Grazia Arnaud, 1956].
  - Marcadé Jean, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, Librairie De Boccard, Parigi.
- 1954
- Robertson Giles, *Vincenzo Catena, A Study of the Venetian Painter*, University Press, Edimbrugo.
- 1955
- Creighton, Gilbert, *The works of Girolamo Savoldo: the 1955 dissertation, with a review of research, 1955-1985* [ed. cons. Creighton E., Gilbert, New York; Garland, Londra, 1986].
  - Meiss Millard, *Jan Van Eyck and the Italian Renaissance*, in *AAVV, Venezia e L'Europa*, pp. 62, 63.
  - Moschini Marconi Sandra. *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- 1956
- Grigioni Carlo, *Marco Palmezzano, pittore forlivese*, F.lli Lega, Faenza.
  - Pallucchini Rodolfo, *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico internazionale e gli esordi del Rinascimento*, lezioni tenute nell'Università di Bologna, durante l'anno accademico 1955-56 (a cura di Maria Angela Novelli), Bergamo, R. Patron.
  - Walker John, *Bellini and Titian at Ferrara: a study of styles and taste*, Phaidon, Londra.
- 1957
- Berenson Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, Phaidon, Londra.
  - Gasparetto Astone, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Neri Pozza, Vicenza.
  - Mariacher Giovanni (a cura di), *Il Museo Correr di Venezia, dipinti dal XIV al XVI secolo*, Neri Pozza, Vicenza.
- 1959
- Fiocco Giuseppe, *L'arte di Andrea Mantegna* [pr. ed. 1927], Neri Pozza, Vicenza.
  - Mardersteig Giovanni, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, in «Italia medievale e umanista», II, 1959, pp.

1960

- Heinemann Fritz, *Bellini e i belliniani*, Neri Pozza, Vicenza.
- Millard Meiss, *Toward a More Comprehensive Renaissance Paleography* In «The Art Bulletin», XLII, n. 2, june, pp. 97-112.
- Pignatti Terisio (a cura di), *Il Museo Correr, dipinti del XVII e XVIII Secolo*, Neri Pozza, Vicenza.

1961

- Bovero Anna -a cura di-, *Tutta la pittura di Carlo Crivelli*, Milano, Rizzoli.
- Pallucchini Rodolfo, *I Vivarini*, Neri Pozza, Vicenza.
- Scierbasciova Maria, *La Pietà di Marco Basaiti nell'Ermitage*, in «Arte Veneta», pp. 226-229.

1962

- Babinger Franz, *L'origine albanese di Marco Basaiti*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», a.a. 1961-'62, tomo CXX, pp. 497-500.
- Barbieri Franco (a cura di), *Il Museo Civico di Vicenza, dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*
- Heinemann Fritz, *Giovanni Bellini e i belliniani 3. Supplemento e ampliamenti*, Università degli studi, Padova.
- Meneghin, Vittorino, *San Michele in Isola*, vol. 1, Stamperia di Venezia, Venezia.
- Pallucchini Rodolfo, *Giovanni Bellini*, Martello, Milano.
- Puppi Lionello, *Bartolomeo Montagna*, Neri Pozza, Milano.
- Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism* [ed. it. cons. Einaudi, Torino, 1994, tr. di Renato Pedio]

1963

- Bottari Stefano, *Tutta la pittura di Giovanni Bellini*, Milano, Rizzoli.
- Covi, Dario A., *Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting* (in «The Art Bulletin», XLV, n. 1, march, pp. 1-17).
- Pietrogrande Luisa, *Francesco Segala*, Soc. Coop. Tipografica, Padova.
- Valcanover Francesco, *Carpaccio, la leggenda di Sant'Orsola*, Off. gr. Ricordi, Milano.
- Zygmunt Wazbinski, *Le "cartellino", origine et avatars d'une etiquette* (in «Pantheon», V, sett-ott, pp. 278-283).

1964

- Canova Giordana, *Paris Bordon*, Alfieri, Venezia.

1965

- Dal Forno Federico, *Paolo Farinati 1524-1606*, Editrice "Vita Veronese", Verona, 1965.

1966

- Gombrich Ernest, *The heritage of Apelles*, Phaidon, Oxford.
- Muraro Michelangelo, *Carpaccio*, Il fiorino, Firenze.
- Ruhmer Eberhard, *Marco Zoppo*, Neri Pozza, Vicenza.

1967

- Mendel Gabriele, *L'opera completa di Antonello da Messina*, Rizzoli, Milano.
- Pedrocco Guido, *L'opera completa di Carpaccio*, Rizzoli, Milano.
- Weiss Robertos, *Vittore Camello e la medagliistica del Rinascimento*, in Vittore Branca (a cura di), *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Sansoni, Firenze, pp. 337-348.

1968

- Marini Remigio, *Tutta l'opera di Paolo Veronese*, Rizzoli, Milano.
- Oxé Auguste, *Copurs Vasorium Arretinorum, a Catalogue of the Signatures, Shapes anche Chronology of Italian Sigillata, second edition*, R. Habelt GMBH, Bonn.

1969

- Pignatti Terisio, *Giorgione*, Alfieri, Venezia.
- Id., *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Rizzoli, Milano.
- Canova Giordana Marini, *La miniatura veneta del Rinascimento 1450-1500*, Alfieri, Venezia.
- Wethey Harold Edwing, *The paintings of Titian*, Phaidon, Londra.

1970

- Celso Fabbo, *Quaderno di appunti sulle firme di Tiziano* (Archivio del Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore). [1970 c.].
- Moschini Marconi Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.

1971

- Baxandall Michael, *Giotto and the Orators. Humanis Observer of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition* [ed. it. cons. Jaca book, Milano, 2007, tr. di Fabrizio Lollini].
- Richter Gisela M. A., *New Signatures of Greek Sculptors* in «American Journal of Archaeology», n.75, pp. 434, 435.

1972

- Huse Norbert, *Studien zu Giovanni Bellini*, W. de Gruyter, Berlino.
- Mayer zur Cappellen Jürg, *Andrea Previtali: inaugural-dissertation*, University of Wursburg, Lunenburg.
- Sartre Jean-Paul, *Saint Geroge et le dragon*, in *Situations*, IX, Gallimard, Parigi.
- Timofiewitsch Wladimir, *Girolamo Campagna: Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600*, W. Fink, Monaco.

1973

- Longhi Roberto, *Lavori in Valpadana, dal Trecento al primo Cinquecento*, Sansoni, Firenze.
- Moretti Lino (a cura di), *G. B. Cavalcaselle, disegni da antichi maestri*, Neri Pozza, Vicenza.

1974

- Bonario Bernard, *Marco Basaiti: a study of the venetian painter and a catalogue of his works* [ed. cons. in stampa da microfilm, University of Michigan, Ann Arbor, 1983].
- Bos. P. Abraham, Reale Giovanni, *Il trattato Sul Cosmo per Alessandro attribuito ad Aristotele* [ed. cons. Milano, Vita e Pensiero, 1996].
- Charbonneau-Lassay Louis, *Le bestiaire du Christ* [ed. it. cons. Arkeios, Roma, 1994].
- Chastel André (a cura di), *L'art de la signature*, in «Revue de l'Art», n. 26, 1974, pp. 8-56. Comprende: I. *André Chastel, Signature et signe* (pp. 8-14); II. Anne-

Marie Lecoq, *Cadre et rebord* (pp. 15-20); III. Anne-Marie Lecoq, *Pratique artisanale du Nord* (pp. 21-23); IV. Anne-Marie Lecoq, *La signature épigraphique* (pp. 24-26); V. Valdimir Juřen, *Fecit Faciebat* (pp. 27-30); VI. Françoise Perrot, *La signature emblématique* (pp. 31, 32); VII. Françoise Perrot, *La signature imprévue* (pp. 33-39); Françoise Perrot, *La signature des peintres-verriers* (pp. 40-45); IX. Anne-Marie Lecoq, *Apelle et Protogène: la signature-ductus* (pp. 46, 47); X. Jean-Claude Lebemsetejn, *Esquisse d'une typologie* (pp. 48-56).

1975

- Anne-Marie Lecoq, "Finxit", *le peintre come "fictor" au XVI<sup>e</sup> siècle*, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», XXXVII, pp. 225-243.
- Sumpton Jonathan, *Pilgrimage: An image of Medieval Religion* [ed. it. cons. Editori riuniti, Roma, 1981, tr. di Maria Lucionij].

1976

- Gottlieb Carlae, *Addendum à l'art de la signature: La signature au XX<sup>e</sup> siècle*, in «Revue de l'Art», n. 34, pp. 70-80.
- Muraro Michelangelo, Rosand David (a cura di), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Neri Pozza, Vicenza.
- Oberhuber Konrad, Goldfard Hillard -a cura di-, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, Neri Pozza, Vicenza.
- Wolters Wolfgang, *La scultura gotica veneziana (1300-1460)*, Alfieri, Venezia.

1977

- Celso Fabbro, Clemente Gandini (a cura di), *Tiziano, le lettere*, Magnifica comunità di Cadore, Pieve di Cadove.
- Cessi Francesco, *Alessandro Vittoria, medaglista, bronzista, architetto, stuccatore, scultore*, Arti grafiche Saturnia, Trento.
- Levi D'Ancona Mirella, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Olschki, Firenze.

1978

- AAVVV, *The Early Venetian Paintings in Holland*, Gary Schwartz, Maarssen.
- Dalai Emiliani Marisa, "Secundum Designum in Papiro Factum per Magistrum Bramantem de Urbino". *Riflessioni sulla struttura prospettica dell'incisione Prevedari*, in «Rassegna di Studi e Notizie», VI, 1978, pp. 73-89.
- Derrida Jacques, *La vérité en peinture* [ed. it. cons., Newton, Roma, 1981, tr. di Gianni e Daria Pozzi. ]

1979

- Chastel André, *Le arti nel Rinascimento*, in AAVV, *Il Rinascimento, interpretazioni e problemi*, Laterza, Bari.
- Franzoni Lanfranco (a cura di), *Fonditori di campane a Verona dal XI al XX secolo*, Ind. Poligrafica, Verona.
- Mason Rinaldi Stefania, *Le immagini della peste nella cultura figurativa veneziana*, in AAVV, *Venezia e la Peste*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 1980, pp. 209-286.
- Mueller Reinhold C., *Due "documenti" sul rapporto tra peste e acqua*, in AAVV, *Venezia e la Peste*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 1980, p. 80.
- Rossi Francesco, *Accademia Carrara, Bergamo: catalogo dei dipinti*, Gutemberg, Bergamo.
- Sgarbi Vittorio, *Carpaccio*, Capitol, Bologna.
- Straccioli Romolo Augusto, *Pompei, vita pubblica di un'antica città*, Newton Compton, Roma.
- Tempestini Anchise, *Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele*, Arti grafiche friulane, Udine.

1980

- AA. VV., *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento*, vol. I, Poligrafiche Bolis, Bergamo.
- Albricci Gioconda, *Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», vol. 12, 1980, pp. 7-30.
- Daly Davis Margaret, *Carpaccio and the Perspective of Regular Bodies*, in Marisa Dalai Emiliani -a cura di-, *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, Atti del convegno, Centro Di, Firenze, pp. 183-200.
- Previtali Giovanni, *Da Antonello da Messina a Jacopo d'Antonello*, in «Prospettiva», n. 21, pp. 27-34.
- Marinelli Sergio, *La costruzione dello spazio nelle opere di Jacopo Tintoretto*, in Marisa Dalai Emiliani -a cura di-, *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, Atti del convegno, Centro Di, Firenze, pp. 319-330.
- Merkel Ettore, *Tiziano e i suoi mosaicisti a San Marco*, in AAVV, *Tiziano e Venezia: convegno internazionale di studi*, Neri Pozza, Vicenza.
- Radway Jackson, *The Concise Dictionary of Artists' Signatures*, Alpine Fine Arts Collection, New York.
- Zucker Marck, *The Illustrated Bartsch*, Abaris Book, New York.

1981

- Rizzi Alberto, *Vere da pozzo di Venezia: i puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, La stamperia di Venezia, Venezia.
- Robertson Giles, *Giovanni Bellini*, Hacker art books, New York.

1982

- Arnheim Rudolf, *The Power of the Center* [ed. it. cons. Abscondita, Milano, 2011, tr. di Angelica Tizzo].
- Caplan Hillier H., *The Classifield Directory of Artist's Signatures, Symbols and Monograms*, G. Prior, Londra.
- Chastel André, *Musca depicta* [ed. cons. FMR, Milano, 1984].
- Shoemaker Innis H., *The Engraving of Marcantonio Raimondi*, The Spencer museum of art, University of Kansas, Lawrence; The Ackland art museum, University of North Carolina, Chapel Hill.
- Sohm Philp L., *The Scuola Grande of San Marco 1437-1550*, University Microfilms International, Londra.

1983

- Alberici Clelia, *Madonna con Bambino, scultura lignea veronese del 1499 con "sorpresa"*, in «Rassegna di studi e notizie del Castello Sforzesco», vol. IX, pp. 9-53.
- De Lorenzi Giovanna -a cura di-, *Medaglie di Pisanello e della sua cerchia*, catalogo della mostra, S.P.E.S., Firenze.
- Previtali Giovanni, *Alcune opere di Salvo D'Antonio da ritrovare*, in «Prospettiva», 1983, n. 33-36, pp. 124-134.
- Puppi Lionello, *Il viaggio e il soggiorno a Venezia di Antonello da Messina*, in «Museum Patavinum», n.2, pp. 253-282.
- Tosi Giovanna, *L'Arco dei Gavi*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

1984

- Creighton Gilbert, *Lo stile nelle firme del Savoldo*, in Gaetano Panazza (a cura di), *Giovanni Gerolamo Savoldo, pittore bresciano*, atti del convegno, Del Moretto, Brescia, pp. 21-28.
- Barenazzi Maria Teresa Rosa, *Musica e strumenti musicali nelle opere del Savoldo*, in Gaetano Panazza (a cura di), *Giovanni Gerolamo Savoldo, pittore bresciano*, atti del convegno, Del Moretto, Brescia, pp. 113-127.
- Mason Stefania, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Alfieri, Venezia; Electa, Milano.
- Tempestini Anchise, *Marco Bello tra Giovanni Bellini e Vincenzo Catena*, in Mauro Natale (a cura di), *Scritti in onore di Feredico Zeri*, Electa, Milano, pp. 315-322.

1985

- Belting Hans, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung* [ed. it. cons. -tr. Di M. Pedrazzi-, 1996].
- Gandelman Claude, *The Semiotics of Signature in Painting, a Percian Analysis*, in «American Journal of Semiotics», vol. 3, n. 3, pp. 73-108.
- Puppi Lionello, *La grande vetrata della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, Arsenale editrice, Venezia.

1986

- Calvesi Maurizio, *Arte e Alchimia*, in «Art e dossier», n.4.
- Goffen Rona, *Piety and Patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian, and the Franciscans* [ed. it. cons. Marsilio, Venezia, 1991, tr. di Marco Folin].
- Jestaz Bertrand, *La chapelle Zen à Saint Marc. D'Antonio à Tullio Lombardo*, F. Steiner, Stoccarda.
- Sénéchal Philippe, *Lo studio comparato delle statue antiche* in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, Einaudi, Torino.

1987

- Rizzi Alberto, *Scultura esterna a Venezia: corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Stamperia di Venezia, Venezia.
- Sala Charles, *La signature à la lettre et au figuré*, in «Poétique», n. 69, pp. 119-127.

1988

- Botolotto Angelica Alverà, *Maiolica a Venezia nel Rinascimento*, Bolis, Bergamo.
- Bozzoni Andrea, *La pittura a Bologna, Ferrara e Modena nel Cinquecento*, in Giuliano Briganti (a cura di) *La pittura in Italia, Il Cinquecento*, vol. I, Electa, Milano.
- Marinelli Sergio (a cura di), *Veronese e Verona*, catalogo della mostra, Museo di Castelvecchio, Verona.
- Rylands Philp, *Palma il Vecchio, l'opera completa*, Mondadori, Milano.
- Zorzi Ludovico, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*, Einaudi, Torino.

1989

- Barcham William, *The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo: Piety and Tradition in Eighteenth-Century Venice*, Clarendon press, Oxford.
- Borsi Stefano, *Bramante*, Electa, Milano
- Calabrese Omar, *Gigante Elisabetta La signature de peintre*, in «La part de l'œil», 5, pp. 27-43.
- Eisler Colin, *The Genius of Jacopo Bellini*, Abrams, New York.
- De Gennaro Rosanna, *Una proposta per Pietro de Saliba*, in «Prospettiva», nn. 53-56, aprile 1988- gennaio, pp. 284-289.
- Humfrey Peter, *Pittura e devozione: la tradizione narrativa quattrocentesca* in Mauro Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto, il Quattrocento*, vol. I, Electa, Milano.

1990

- De Nicolò Salmazo Alberta, *Padova*, in Mauro Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto, Il Quattrocento*, vol. II, Electa, Milano.
- Goffen Rona, *Giovanni Bellini*, F. Motta, Milano.
- Humfrey Peter, *La pittura del Rinascimento a Brera*, Cantini, Firenze.
- Massing Jean-Michel, *La Calomnie d'Apelle et son iconographie: du texte à l'image*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasburgo.
- Nepi Scirè Giovanna, *Recenti restauri a Venezia*, in AAVV, *Tiziano*, Marsilio, Venezia.
- Zecchin Luigi, *Vetro e vetrai di Murano [1987-1990]*, vol. III, Arsenale editrice, Venezia.

1991

- Andaloro Maria, Da Villa Urbani Maria, Florent-Goudouneix Ivette, Polacco Renato, Vico Ettore, *Basilica patriarcale in Venezia, San Marco, I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'Oro*, Fabbri, Milano.
- Gentili Augusto, *Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione*, in «Venezia Cinquecento», I/2, pp. 27-60.
- Polacco Renato, *San Marco, la Basilica d'oro*, Berenice, Milano.

1992

- Benedicentim Giovanbattista, *Per Giovanni Bellini: una nuova lettura del ritratto di Birmingham*, in «Paragone», 513, nov., pp. 3-9.
- Boorsch Suzanne, *Mantegna and his printmakers*, in Jane Martineau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, 1992, pp. 56-66.
- Fraenkel Béatrice *La signature, genèse d'un signe*, Gallimard, Parigi.
- Tempestini Anchise, *Giovanni Bellini: catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze.
- Wilson Nigel G., *Greek Inscriptions on Renaissance Paintings*, in «Italia Medievale e Umanistica», XXXV, pp. 215-252.
- Dal Pozzolo Enrico Maria, *Nella selva di Nicolò De Barbari*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», n. 18, pp. 73-193
- Marinelli Sergio, *Piero della Francesca e la pittura veneta*, in Marisa Dalai Emiliani, Valter Curzi -a cura di-, *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del convegno, Marsilio, Venezia, pp. 437-454.
- Hochmann Michael, *Peintres et Commanditaires à Venise (1540-1628)*, École française de Rome, Roma.
- Vitali Achille, *La moda a Venezia attraverso i secoli*, Filippi, Venezia.
- Stella Cristiana, *Francesco de Nanto*, in «Grafica d'Arte», XII, pp. 6-9.
- Stoichita Victor I., *Nomi in cornice* in Matthias Winner (a cura di), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, VCH, Weinheim, pp. 293-316.

1993

- Farisco Elisabetta, *Andrea Bellunello da San Vito (1435c.-1494c.)*, *l'opera del maestro e della scuola*, Del Bianco, Udine.
- Humfrey Peter, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, Yale University Press, Londra.
- Martin Giuliano, *Giovanni Battista da Conegliano detto "Cima", interpretazioni del suo spirito e del suo tempo*, Marini, Villorba (TV).
- Ricci Cecilia, *Lettere montanti nelle iscrizioni latine di Roma. Un'indagine campione*, Quasar, Roma.
- Sciolla Gianni Carlo, *Due epigrammi inediti di Girolamo Bologni da Treviso per Giovanni Bellini*, in «Arte Veneta», n. 44 pp. 62-64.
- Stoichita Victor I., *L'instauration du tableau* [ed. it. cons. Il Saggiatore -1998- 2004, tr. di Benedetta Sforza].

1994

- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Laterza, Bari.
- Chiari Maria Agnese (a cura di), *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Electa, Milano.
- Fortunati Vera (a cura di), *Lavinia Fontana 1552-1614*, Electa, Milano.
- Gregori Mina (a cura di), *La pittura a Como e nel Canton Ticino*, Cariplo, Milano.
- Maffei Sonia (a cura di), *Luciano di Samosata, Descrizioni di opere d'arte*, Einaudi, Torino.
- Hahnloser H. R., Polacco Renato (a cura di), *La Pala d'Oro*, Canal & Stamperia editrice, Venezia.
- Puppi Lionello, *Nel Mito di Venezia*, Il cardo, Venezia.
- Vincens-Villepreux Alice, *Écritures de peinture, pour une étude de l'œuvre de la signature*, Puf, Parigi.

1995

- Del Pozzolo Enrico Maria, *Lorenzo Lotto ad Asolo, una Pala e i suoi segreti*, Il Cardo, Venezia.
- Rossi Massimiliano, *Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Pacini Fazzi, Lucca.
- Ventura Leandro, *Lorenzo Leonbruno, un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- Stoichita Victor I., *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* [ed. it. cons. Maltemi, Roma, 2001, tr. di Benedetta Sforza].

1996

- Arasse Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [ed. it. cons. Il Saggiatore, Milano, 2007, tr. di Aurelio Pino].
- Cecchi Alessandro, Natali Antonio, Sisi Carlo -a cura di-, *L'officina della maniera, Varietà e ferezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due*

repubbliche 1494-1530, Marsilio, Venezia.

- Gentili Augusto, *Le storie di Carpaccio, Venezia, i Turchi, gli Ebrei* [Marsilio, Venezia, 2006].
- Goffen Rona, *Il Paliotto della Pala d'Oro di Paolo Veneziano*, in Antonio Niero (a cura di), *San Marco: aspetti storici e agiografici*, atti del convegno, Marsilio, Venezia, pp. 313-333.
- Krischel Roland, *Jacopo Tintoretto: una biografia da rintracciare*, in Paola Rossi, Lionello Puppi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Il poligrafo, Padova, pp. 66-69.
- Wolters Wolfand, *Leopardi order Lombardi?*, in «Correspondances: Festschrift für Margret Stuffmann zum 24», pp. 51-67.

1997

- Butterfield Andrew, *The sculptures of Andrea del Verrocchio*, Yale University Press, Londra.
- Favaretto Irene; Ravagnan Giovanna Luisa (a cura di), *Lo statuario pubblico delle Serenissima, due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Biblos, Cittadella (TV).
- Goffen Rona, *Titian's Women*, Yale University Press, Londra.
- Guidoni Enrico, *Due grandi maestri di prospettive urbane: Pietro Antonio degli Abati e Ombrone*, in Enrico Guidoni -a cura di-, *Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo : conferenze 1996-97*, Dedalo, Roma.
- Pagnotta Laura, *Bartolomeo Veneto, l'opera completa*, Centro Di, Firenze.
- Papetti Stefano, *Le opere di Vittore Crivelli nel Piceno: la diffusione, il seguito artistico, la dispersione* in Stefano Papetti (a cura di), *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, F. Motta, Milano, pp. 55-70.
- Sartor Lucia, *Lazzaro Bastiani e i suoi committenti*, in «Arte Veneta», n. 50, 1997/I, pp.39-53.
- Zennaro Mauro, *Calligrafia, fondamenti e procedure*, Graffiti, Roma.

1998

- Baldassarri Francesca, Mussini Massimo, *La Galleria Antonio Fontanesi dei Musei Civici di Reggio Emilia*, Diabasis, Parma.
- Bianchi Stefano (a cura di), *Veronica Franco, Lettere*, Salerno, Roma.
- Matthew Louisa C., *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, in «The Art Bulletin», LXXX, n. 4. décembre 1998. pp. 616-648.
- Finocchi Ghersi Lorenzo, *Alessandro Vittoria, architetto, scultore e decoratore nella Venezia del Rinascimento*, Forum, Udine.
- Musée Condé Chantilly, *Dessins italiens*, Institut de France Réunion des musées nationaux, Parigi.
- Pavanello Giuseppe, *Tiepolo e sculture: dalla copie all'invenzione*, in Lionello Puppi (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Il poligrafo, Padova, pp. 165-170.

1999

- Gallerani Paola Isabella, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto*, in «Aquila nostra», anno LXX, pp. 186-192.
- Gert Jan van del Sman, *Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in Bernard Aikema, Beverly Louise Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Bompiani, Milano, pp. 150-159.
- Goffen Rona, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in Bernard Aikema, Beverly Louise Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Bompiani, Milano, pp. 114-131.
- Gentili Augusto, *Giorgione*, in «Art & Dossier», n. 148
- Lambert Gisèle, *Les premiers graveurs italiens, Quattrocento, début du Cinquecento*, Bibliothèque nationale de France, Parigi.
- Martin Thomas, *Vittoria e il busto ritratto*, in Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leith-Jasper (a cura di), *“La bellissima maniera”, Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni culturali, Trento, pp. 273-311
- Manfred Leith-Jasper, *Alessandro Vittoria medaglista*, in Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leith-Jasper (a cura di), *“La bellissima maniera”, Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni culturali, Trento, pp. 249-271.
- Massimiliano Rossi, *Alexander Victoria/ Faber Fortunae Suae*, in Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leith-Jasper (a cura di), *“La bellissima maniera”, Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni culturali, Trento, pp. 165-178.
- Rossi Paola, *Geroglifici e figure “di pittoresco aspetto”, Francesco Pianta alla Scuola Grande di San Rocco*, La garangola, Padova.
- Zanchi Mauro, *L'opera ermetica di Lorenzo Lotto*, Ferrari, Clusone (BG).

2000

- Ambrosini Daniela, *“Victor Carpathius fingeat”, viaggio intorno e fuori lo studio di Sant'Agostino nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, in «Studi Veneziani», XXXIX, pp. 46-96
- Burns Howard, Collareta Marco, Gasparotto Davide (a cura di), *Valerio Belli*, Neri Pozza, Vicenza.
- Burns Howard, *Le architetture intagliate di Belli*, in Burns Howard, Collareta Marco, Gasparotto Davide (a cura di), *Valerio Belli*, Neri Pozza, Vicenza, p. 279-285.
- Goffen Rona, Nepi Scirè Giovanna (a cura di), *Il colore ritrovato*, Electa, Milano.
- Kenkrik Philip, *Corpus Vasorum Arretinorum, a Catalogue of the Signatures, Shapes anche Chronology of Italian Sigillata, second edition*, Habelt, Bonn.
- Maria Monica Donato (a cura di), *Le opere e i nomi, prospettive sulla “firma” medievale*, Scuola Normale di Pisa, Pisa.
- Nepi Scirè Giovanna, *Restituzioni 2000, capolavori restaurati*, scheda n. 23, (Cristo passo), Banca Intesa, Vicenza, pp. 165-169.
- Sherman John, *Raffaello e le arti minori*, in Burns Howard, Collareta Marco, Gasparotto Davide (a cura di), *Valerio Belli*, Neri Pozza, Vicenza.
- Sricchia Santoro Fiorella, *Il tema dell'Ecce Homo nel percorso di Antonello*, in Farida Simonetti (a cura di), *Ecce Homo. Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto*, atti della giornata di studi, Sagep, Genova.

2001

- Artemieva Irina -a cura di-, *Cinquecento veneto. Dipinti dall'Ermitage*, catalogo della mostra, Skira, Milano.
- Camerota Filippo, *Bramante “prospettivo” in Francesco Paolo di Teodoro -a cura di-, Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, Accademia Raffaello, Urbino, pp. 19-46.
- Gallerani Isabella, *La T di Mantegna, dai modelli epigrafici a un'iscrizione nascosta nella pala per San Zeno*, in «Quaderni di Palazzo Te», n. 9, pp. 9-21.
- Goffen Rona, *Signatures: Inscripting Identity in Italian Renaissance Art*, in «Viator, Medieval and Renaissance Studies», vol. 32, pp. 303-370.
- Rossi Francesco (a cura di), *Bergamo: l'altra Venezia: il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto, 1510-1530*, Skira, Milano.
- Rossi Paola, *L'eredità del Vittoria nell'opera di Giulio dal Moro*, in Lorenzo Finocchi Ghersi (a cura di), *Alessandro Vittoria e l'arte della Maniera*, atti del convegno, Forum, Udine.
- Sgarbi Vittorio (a cura di), *Donatello e il suo tempo: il bronzo a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra, Skira, Milano.

2002

- Cannizaro Alessandra, *Origine del signum tabellionatus: alcune ipotesi*, con bibliografia -in Diego Ciccarelli -a cura di- *Segni manuali e decorazione nei documenti siciliani*, Officina di studi medievali, Palermo, pp. 17-21.

2003

- Bacci Michele, *Investimenti per l'aldilà, arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Roma.
- Donato Maria Monica, *Kunstliteratur monumentale, qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento*, In «Letteratura e arte», n.1, pp. 23-47.
- Nepi Scirè Giovanna, Rossi Sandra (a cura di), *Giorgione, “le meraviglie dell'arte”*, Marsilio, Padova.

## 2004

- AAVV, *Da Raffaello a Goya. Ritratti dal Museo di Belle Arti di Budapest*, catalogo della mostra, Electa, Milano.
- Arasse Daniel, *Vermeer fin et flou in Histories de peintures* [ed. cons. Gallimard, Parigi, 2006, pp. 203-217].
- Ariani Marco, Mino Gabriele, *Francesco Colonna Hypnerotomachia Poliphili* [ed. cons. Aldephi, Milano, 2006, vol. II].

## 2005

- Agosti Giovanni, *Su Mantegna*, Feltrinelli, Milano.
- Barbon Ferdinando, *Herms I segni dei mercanti nel Fondaco dei Tedeschi*,
- Galassi Cristina, *Gentile da Fabriano nel quadro della storiografia artistica su Palazzo Trinci*, in Cecilia Prete -a cura di-, *Gentile da Fabriano "magister magistrorum"*, atti del convegno, Istituto internazionale di studi piceno, Sassoferrato, pp. 99-127.
- Nicolini Simonetta, *Aspetti della fama e della fortuna di Marco Palmezzano: dall'elogio umanistico alla vulgata moderna*, in Paolucci, Antonio Prati Luciana, Tumidei Stefano (a cura di) *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra, Silvana, Milano, pp. 87-107.
- Paolucci, Antonio Prati Luciana, Tumidei Stefano (a cura di) *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra, Silvana, Milano.
- Tempestini Anchise, *Marco Palmezzano a Venezia*, in Paolucci, Antonio Prati Luciana, Tumidei Stefano (a cura di) *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra, Silvana, Milano, pp. 81-85.
- Tumidei Stefano, *Marco Palmezzano. Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in Paolucci, Antonio Prati Luciana, Tumidei Stefano (a cura di) *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra, Silvana, Milano, pp. 27-70.

## 2006

- Beltrami Guido, *Mantegna e la firma di Vitruvio*, in Sergio Marinelli, Paola Marini -a cura di-, *Mantegna e le arti a Verona 1450-1550*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, pp. 139-147.
- Ferrari Simone, *Jacopo de' Barbari, un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Mondadori, Milano.
- Henning Andreas, *Il San Sebastiano di Antonello da Messina a Dresda. Iconografia e restauro*, in Lucco Mauro (a cura di), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra, Silvana, Milano, pp. 75-89.
- Lucco Mauro (a cura di), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra, Silvana, Milano.
- Luchis Alison, *Lo scalpello e la pagina. I Lombardo e l'illustrazione del libro a Venezia*, in Andrea Guerra, Manuela M. Morresi, Richard Schofield -a cura di-, *I Lombardo, architettura e scultura tra '400 e '500*, Marsilio, Venezia, pp. 137-160.
- Morresi Manuela M., *Una trionfale "porta da mar per l'ingresso dell'Antico in laguna*, in Andrea Guerra, Manuela M. Morresi, Richard Schofield -a cura di-, *I Lombardo, architettura e scultura tra '400 e '500*, Marsilio, Venezia, pp. 59-84.
- Pincus Debra, *La tomba di Dante a Ravenna: le epigrafi e la loro storia*, in Andrea Guerra, Manuela M. Morresi, Richard Schofield -a cura di-, *I Lombardo, architettura e scultura tra '400 e '500*, Marsilio, Venezia, pp. 121-136.
- Rubin Patricia, *Signposts of Invention: Artists' Signatures in Italian Renaissance Art*, in «Art History», 29:4, sept., p. 579.
- Settis Salvatore, *Laocoonte, fama e stile*, Donzelli, Roma.
- Zamponi Stefano, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in Davide Bonzato, Alberta De Nicolò Salmazo, Anna Maria Spiazzi -a cura di-, *Andrea Mantegna a Padova 1445-1460*, Skira, Milano, pp. 73-79.
- Zizza Cesare, *Le iscrizioni nelle perigesi di Pausania*, ETS, Pisa.
- Walker John, *The signature on The Feast of Gods*, in Jaynie Andersona, Barbara H. Berrie, David Alan Brown, Sylvia Ferino Padgen -a cura di-, *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, Yale University Press, New Haven, pp. 95-98.

## 2007

- Ballarin Alessandro, Menegatti Maria Lucia in A. Ballarin -a cura di-, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I, Bartolomeo, Cittadella (PD)*.
- Burg Tobias, *Die signature, Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, LIT, Berlino.
- Fava Giovanni Maria, *Abrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Electa, Milano.
- Davis Charles, *La Cappella Bernabò in San Giovanni Crisostomo: storia e immagine*, in Matteo Ceriana -a cura di- *Tullio Lombardo, scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento* pp. 243-267
- Id., *Titian, a singular friend*, in «Kunst und Humanismus», 60, pp. 262-297.

## 2008

- Avery Victoria, *Dalle bocche da fuoco alle vere da pozzo: la produzione artistica dei fonditori d'artiglieria di stato nella Venezia del Rinascimento*, in Matteo Ceriana, Victoria Avery (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Europa settentrionale*, atti del convegno, Scripta, Verona, pp. 304-310.
- Bolzoni Lina -a cura di-, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Bari.
- Bottazzi Marialuisa, *Fonditori di campane: dalla bottega medievale alla produzione industriale*, in Matteo Ceriana, Victoria Avery (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Europa settentrionale*, atti del convegno, Scripta, Verona, pp. 363-374.
- Cerina Matteo, *Bellini e le arti plastiche*, in Lucco Mauro, Villa Giovanni C. -a cura di-, *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Silvana, Milano, pp. 91-103.
- Ceriana Matteo, Pizzati Anna, (a cura di), *Tullio Lombardo. Documenti e testimonianze*, Scripta, Verona, 2008.
- Collareta Marco, *Aspetti del "paragone" al tempo di Tullio Lombardo*, in Ceriana Matteo Pizzati Anna, (a cura di), *Tullio Lombardo. Documenti e testimonianze*, Scripta, Verona, 2008, pp. 183-185.
- Hochmann Michael, Lauber Rosella, Mason Stefania (a cura di), *Il collezionismo a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Marsilio, Venezia.
- Ishii Moroaki, *Le metamorfosi dell'ippocampo: l'antico in Antonio Lombardo e in Jacopo Alari Bonacolsi detto l'antico*, in Matteo Ceriana, Victoria Avery (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Europa settentrionale*, atti del convegno, Scripta, Verona, pp. 135-156.
- Lucco Mauro, Villa Giovanni C. -a cura di-, *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Silvana, Milano.
- Pincus Debra, *Giovanni Bellini's Humanist Signature: Pietro Bembo, Aldus Manutius and Humanist in Early Sixteenth-Century Venice*, in «Artibus et Historiae», n. 58, XXIX, pp. 89-119.
- G. Poldi, G. F. Villa -a cura di-, *Bellini a Venezia, sette opere indagate nel loro contesto*, Silvana, Milano.
- Sarchi Alessandra, Antonio Lombardo, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia.
- Settis Salvatore (a cura di) *La scuola Grande di S. Rocco a Venezia*, Cosimo Panini, Modena.
- Wolfgang Wolters, *Una storia dei bronzi di Venezia senza le campane?*, in Matteo Cerina, Victoria Avery (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno, Scripta, Verona, pp. 375-386.

## 2009

- Beltrami Guido, *Architetture firmate del Rinascimento italiano*, in Guido Beltrami, Howard Burns -a cura di-, *L'architetto: ruolo, volto, mito*, 2009, pp. 49-66.
- Borea Evelina, (a cura di) *Lo specchio dell'Arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Scuola Normale Superiore Pisa, Pisa.
- Crisafulli Cristina, Leonardo Mezzaroba, *La scuola medagliistica veneziana nel Rinascimento attraverso le collezioni del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4, pp. 7-67.
- D'Amicone Silvio, *Le Arti dell'Oracolo*, in Anna Maria Spiazzi, Gabriella Delfini, Giacinto Cecchetto (a cura di), *Giorgione a Castelfranco*, Biblos, Cittadella (PD).
- Dietl Albert, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerschriften Italiens*, Deutscher Kunstverlag, Monaco.
- Ebert-Shifferer Sybille, *Finestra e Velo. Pittura come illusione*, in Annamaria Giusti -a cura di-, *Inganni ad arte, Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, catalogo della mostra, Madragora, Imola, pp. 33-45.
- Franzoni Claudio, *Mantegna e le sottigliezze della tenuitas*, in «Letteratura et Arte», 7, pp. 35-41.
- Gentili Augusto, *Il paesaggio della devozione. Le Allegorie cristiane di Giovanni Bellini Lasciando i giardini*, in *La Bilancia dell'Arcangelo, vedere i dettagli*

nella pittura veneziana del Cinquecento, Bulzoni, Roma, pp. 29-47.

- Id., *Percorsi e pensieri di Lorenzo Lotto*, in *La Bilancia dell'Arcangelo, vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, pp. 117-135.
- Giudetti Fabio, *Quo nemo insolentius». La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica*, in «Opera· Nomina· Historiae, giornale di cultura artistica», n. 1, pp. 1-50.
- Markahm Schultz Anne, *La scultura lignea in area lagunare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento*, in Giovanni Caniato (a cura di), *Con il legno e con l'oro, la Venezia artigiana degli intagliatori, battidoro e doratori*, Cierre, Caselle di Sommacampagna (VR), tr. Di Giovanni Caniato.
- Mazzucco Melania G., *Jacomo Tintoretto et i suoi figli, storia di una famiglia veneziana*, Rizzoli, Milano.
- Mino Gabriele, *Il Libro degli Emblemi di Andrea Alciato*, Adelphi, Milano, Emblema XXI, pp. 135-141.
- Rinaldi Stefano, *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?*, in «Opera· Nomina· Historiae, giornale di cultura artistica», n. 1, pp. 263-306.

2010

- Artemieva Irina, Kalinina Camilla, *Sulla storia e sul restauro della pala con l'Annunciazione di Giovanni Battista Cima da Conegliano* (in Anna Maria Spiazzi, Giovanni Carlo Federico Villa -a cura di-, *Cima da Conegliano, analisi e restauri*, Silvana, Milano).
- Bolzoni Lina, *Il cuore di Cristallo, ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino.
- Catoni Maria Luisa, *Bere vino puro, Immagini del Simposio*, Feltrinelli, Milano.
- Tosetti Grandi Paola, *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano* (in Rodolfo Signorini, Viviana Reborato, Sara Tommaccaro -a cura di-, *Andrea Mantegna, L'impronta del genio*, atti del convegno, Olschki, Firenze).
- Valagussa Giovanni, Villa Giovanni Carlo Federico (a cura di), *I Grandi Veneti, da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo, capolavori dell'Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra, Silvana, Milano.
- Villa Giovanni Carlo Federico (a cura di), *Cima da Conegliano, poeta del paesaggio*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia.
- Wright D. R. Edward, *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, Olschki, Firenze.

2011

- Hugo Chapman Hugo, Faietti Maria (a cura di), *Figure, memorie, spazio, Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra, Giunti, Firenze.
- Freeman Charles, *Holy bones, Holy Dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe* [ed. it. cons. Einaudi, Torino, 2012, tr. Di Mario Marchetti].
- Schulz Anne Markham, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*, Centro Di, Firenze.
- Tagliapietra Marco, *La firma di scuola veneziana*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia; relatore Sergio Marinelli; discussa il giorno 28 febbraio 2011 a. a. 2009/ '10.

2012

- Angelini Alessandro, *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il "Ritratto di Luca Pacioli e di Guidobaldo da Montefeltro" di Capodimonte*, in «Prospettiva», nn. 147-148, Luglio-Ottobre 2012, pp. 126-149.
- Chines Loredana, Andrea Severi Andrea -a cura di-, *Leon Battista Alberti, Autobiografia e altre opere latine*, Rizzoli, Milano.
- Gentili Augusto, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano.
- Marinelli Sergio, *La prospettiva significante in Aldebaran I*, (in S. Marinelli -a cura di-, *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, I, Scripta, Verona, pp. 19-35).
- Tagliapietra Marco, *La firma di centro* (in S. Marinelli -a cura di-, *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, I, Scripta, Verona, pp. 55-79).

2013

- Puppi Lionello, Lonzi Letizia -a cura di-, *La notte di San Lorenzo, genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, Terraferma Vicenza.

2014

- Papini Massimiliano, *Fidia, l'uomo che scolpi gli dei*, Laterza, Bari.
- Tagliapietra Marco, *Quindici casi di convergenza prospettica* (in S. Marinelli -a cura di-, *Aldèbaran, Storia dell'Arte*, II, Scripta, Verona, pp. 55-71).

## 5. SITOGRAFIA (in ordine alfabetico)

- [http://arthist.elte.hu/Tanarok/EorsiA/Fulltexts/Idegen/legyek\\_a.htm](http://arthist.elte.hu/Tanarok/EorsiA/Fulltexts/Idegen/legyek_a.htm), (Anna Eörsi, *Puer, abige muscas!* 2001)
- <http://www.britishmuseum.org>
- <http://www.gaetanobenedetti.com/canaletto1.htm>.
- <http://ruskin.ashmolean.org/collection/8995/object/13854>.
- <http://www.sanierung-opernhaus-bayreuth.de/> (per Matthias Staschull, *La volta affrescata da G.B. Tiepolo nella scalinata della Residenza di Würzburg – esame tecnico-pittorico e Id, L'iscrizione sul blocco di pietra – rivelato il segreto*, 2006).
- [http://www.storiadivenezia.net/sito/index.php?option=com\\_content&view=article&id=103:donne&catid=39:saggi](http://www.storiadivenezia.net/sito/index.php?option=com_content&view=article&id=103:donne&catid=39:saggi) (per Sabine Engel in *Limitare la libertà di una nobile donna e consolidare i valori conservatori veneziani tramite il potere della pittura: Cristo e l'Adultera di Nicolò De' Barbari (c. 1506)* (in *Donne a Venezia, Spazi di libertà e forme di potere -secc. XVI-XVIII-*, Venezia, 8-10 maggio 2008).
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/nikeratos\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nikeratos_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/) (Paolo Moreno, voce "Nikeratos")
- [http://mv.vatican.va/1\\_CommonFiles/pdf/Direttore/rassegna\\_2013/324\\_OR\\_luglio\\_2013.pdf](http://mv.vatican.va/1_CommonFiles/pdf/Direttore/rassegna_2013/324_OR_luglio_2013.pdf), (per Antonio Paolucci, *E la firma spuntò sul quadro inventato*, già in «L'osservatore romano» del 10/07/2013).

## 6. BIBLIOGRAFIA AGGIUNTIVA

1912

- Vasilij Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei* [ed. it. cons. a cura di Elena Pontiggia, Se, Milano, -1989- 2005].

1926

- Vasilij Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* [ed. it. cons. a cura di Melisenda Calasso, Adelphi, Milano, -1968- 1983].

1931

- De Tuoni Dario, *Carpaccio*, Lapes, Milano.

1994

- Claude Chevreuil, *Les Mémoires de Giorgione*, De Fallois, Parigi.

2011

- Topor Roland, *Mémoires d'un vieux con* [ed. it. cons. a cura di Carlo Mazza Galanti, Voland, Roma, 2013].





LA FIRMA DI SCVOLA VENEZIANA DAL XIV° AL XVI° SECOLO.



IN VENETIA

a.a. 2013/2014

