

Rivista di storia dell'arte fondata nel 1947

ARTE VENETA

59
(2002)

Electa





Sergio Marinelli

All'esordio di Jacopo Tintoretto



Alcuni nuovi elementi per la ricostruzione dell'avvincente "partenza" del pittore. Una grande tela raffigurante al centro la Madonna con il Bambino e intorno nell'ordine i santi Pietro (o Marco?), Maddalena, Caterina e Giuseppe. Ma la descrizione in ordine paratattico delle figure falsa la descrizione della composizione dell'immagine quale subito appare, chiudendosi frontalmente come a lunetta, con la curvatura delle due sante, intorno all'asse centrale della Vergine. Le tre figure femminili, maggiori in quanto visibili a tutto corpo, sono poi tutte di per sé ruotate, creando appunto l'effetto di uno spazio emisferico in movimento. La costruzione spaziale è quindi chiusa, ad effetto di piccola cupola o nicchia, da un drappo fatto intravedere quasi solo in negativo d'ombra per i colpi di luce alle spalle della Vergine, che lascia ai margini due spiragli di paesaggio. Negli angoli, che sarebbero rimasti vuoti, come per una centina riportata sul fondo rettangolare di una partizione di polittico, il pittore sentiva il bisogno di un riempimento o di un completamento e allora, alla disposizione dinamicamente simmetrica delle due giovani donne, ha fatto seguire le figure di due vecchi santi, appostati esattamente angolari, che affiorano solo per il busto e che sembrano sottintendere appunto la memoria inconscia e arcaica del secondo ordine superiore dei santi nel polittico. Ora, se quello dietro santa Caterina è sicuramente san Giuseppe, per il bastone tradizionale e per l'esigenza iconografica del tema, che da tutto questo lato si qualifica come un "matrimonio mistico di santa Caterina", il simmetrico corrispondente, dietro alla Maddalena, per aspetto ed età, dovrebbe essere logicamente un san Pietro, e però tiene in mano un libro che, a Venezia soprattutto, dovrebbe indicare piuttosto un san Marco senza età, non confermato tuttavia nell'identificazione da nessun altro particolare. Si dovrebbe in effetti, per poter mantenere l'ipotesi di Marco, pensare che inizialmente si trattasse di un santo diverso, poi modificato nell'evangelista con l'aggiunta del solo attributo del libro. Pensare che il

1. Jacopo Tintoretto,
Madonna con il Bambino
e santi. Collezione privata.

santo sia stato invecchiato per accompagnarsi al simmetrico san Giuseppe sarebbe una stravagante ipotesi, non impossibile tuttavia negli stravolgimenti iconografici di Tintoretto, e non sembrano esserci alternative di più sicure identificazioni. Maddalena è riconoscibile almeno dal vaso d'unguento. Due alberelli in controluce schiacciati contro il limite superiore del campo visivo riempiono, ancora simmetrici, gli ultimi due interstizi spaziali superstiti lasciati dalle figure dei santi maschili e costituiscono di fatto tutta l'allusione al paesaggio. Un *horror vacui* coerente e sistematico governa l'immagine, compressa non da miriadi di forme ma da grandi forme accostate via via da altre sempre più piccole verso i margini superiori.

La concezione della "sacra conversazione nel paesaggio" di giorgionesca memoria, presente anche qui nel suo archetipo, è stata totalmente stravolta nell'alterazione dei significati e dei rapporti formali. La natura è solo qualcosa di cui l'esistenza è piuttosto intuita, o scontata, che rappresentata, in uno spirito assolutamente bizantino. La stessa tecnica della pittura richiama scopertamente, in più punti, quella delle icone, non solo dei madonnari contemporanei, ma perfino quella di Paolo Veneziano nelle lumeggiature delle barbe e dei capelli delle figure maschili.

Il dipinto è attribuito per tradizione della famiglia proprietaria a Jacopo Tintoretto. Si trova in una collezione privata veronese ma ancora alla fine dell'Ottocento era in palazzo Venier a Santo Stefano a Venezia e dovrebbe avere una provenienza antica e sicura da un ramo maggiore dei Venier. A Verona quindi il dipinto non ha mai avuto, in nessun momento, alcuna incidenza storica.

I rapporti noti tra Jacopo Tintoretto e i Venier sono evidentemente più tardi di questa tela, con Giorgio, committente insieme con Alvise Foscarini dei *Santi Giorgio e Alvise* ora alle Gallerie dell'Accademia, del 1552, e con Sebastiano, per vari ritratti negli anni dopo la battaglia di Lepanto.

L'autografia di Jacopo pare sicura dalla qualità del-



la pittura, pur ingiallita e in qualche punto ossidata e quindi bisognosa di restauro. In corrispondenza poi del fare del giovanissimo Tintoretto la composizione si inserisce in una stretta serie di varianti pittoriche interessanti. È probabile infatti, da quanto è documentato, che il pittore, che aveva una sua originalissima tecnica compositiva, non disegnasse mai scene d'insieme. Resta infatti solo l'idea generale del dipinto con *Venere e Marte scoperti da Vulcano* a Monaco, nel celebre foglio ora al Gabinetto dei disegni di Berlino. A parte questa eccezione, i disegni di Jacopo Tintoretto rappresentano, come è noto, una o al massimo due figure. Quando esistono bozzetti dipinti o colorati, come per due casi di opere tarde, l'esecuzione del telerò grande corrispondente è affidata poi alla bottega.

L'identità disegno-pittura, beffardamente dichiarata dallo stesso autore nel caso del concorso del 1564 per il soffitto della *Gloria di san Rocco*, nella sala dell'Albergo della Scuola, e riportata nel 1568 dallo stesso scandalizzato Vasari, che evidentemente non intende il significato, porta Tintoretto a concepire alcuni temi giovanili come le *Adultere* quali varianti sperimentali successive di uno stesso tema compositivo, esercizio di ricerca di possibilità di soluzioni diverse più che di una soluzione definitiva e perfetta? Certo, sia le *Sacre conversazioni* con san- te sia le *Adultere* erano temi molto richiesti a Venezia, per devozione come per collezionismo, mascherando in realtà sia il culto mariolatrico (e matriarcale) bizantino sia quello per la bellezza femminile. Tuttavia i numeri della serie superstiti delle composizioni sono tali da indicare che, almeno in parte, la loro giustificazione era nella ricerca stessa del pittore, che poi ha imposto i suoi soggetti, amati e divenuti tipici, a collezionisti e committenti. Così almeno si può pensare anche trasferendo il modello di Giovanni Bellini, pittore evidentemente non a caso di Madonne e Sacre conversazioni, che, alle note richieste di cerebrali composizioni classicistiche da parte di Isabella d'Este, rispondeva la controproposta di una Sacra conversazione con san Gerolamo. La stessa serialità compositiva è poi un tratto culturale tipico bizantino, che nasce dalla ripetitività dogmatica dell'icona. Si pensi, più che ai più antichi maestri, al Greco, non improbabile collaboratore (e sicuro estimatore) di Tintoretto, che, per le icone di sua creazione, dipinge immagini che variano di formato, di qualche particolare compositivo, ma non sempre, o solo anche di sfumature di colori, creando un nucleo originale di repliche autografe, sempre più ristretto normalmente di quanto si vuol far credere. E lasciando poi alla bottega il compito oneroso di decine e decine di copie sempre più opache, lontane e "morte".

La composizione del dipinto veronese di Tintoretto

è più direttamente confrontabile con due redazioni di una sacra conversazione con *La Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe, Elisabetta e Giovanni*, del Wallraf-Richartz-Museum di Colonia (fig. 2) e già a Casteggio (Pavia) (fig. 3).

Queste sono anche di dimensioni analoghe (cm 123,5 x 167 la prima; cm 125 x 183 la seconda) rispetto al dipinto veronese (cm 120 x 185). Il primo dipinto, datato al 1540-1541 da Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, è stato di recente attribuito a Domenico Tintoretto dalla Klesse, su suggerimento di Safarik, come copia di un originale perduto di Jacopo degli anni 1540 circa, tesi invero ardua da sostenere, anche in base a presunte analisi scientifiche². La seconda versione è pure giudicata una copia non autografa da Arslan, ma è sempre accolta da Pallucchini e dalla Rossi³. Rispetto a queste la tela veronese conserva la figura della Madonna, la tenda e il paesaggio. Il Bambino tuttavia poggia sulla veste della Vergine, invece che sul supporto maroneo, e volge il capo verso santa Caterina, accennando al tema dello spotalizio.

L'equilibrio tra figure e sfondo nelle due composizioni di confronto è qui più sereno e più classico, si direbbe relativamente più maturo. Richiami stilistici forti nel pannello della tela veronese si rifanno anche alla celebre *Sacra conversazione*, già Leger e Wildestein, firmata e datata 1540, e anche a quella con Gerolamo Marcello, già a Lucerna, datata da Pallucchini tra il 1537 e il 1540. Da notare, a proposito di quest'ultimo dipinto che il santo tradizionalmente identificato come san Gerolamo, anche da tutti i recenti esegeti, evidentemente quale protettore di Gerolamo Marcello, è invece questa volta un inequivocabile san Marco dalla giovanile barba nera. Le acconciature preziose delle due sante della tela veronese trovano invece corrispondenza nelle figure femminili dei soffitti Pisani della Pinacoteca Estense di Modena, databili, come già indicato da Pallucchini e dalla Rossi, verso il 1541. La figura della Madonna con il Bambino è ripresa poi automaticamente almeno in due altre versioni pittoriche al Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam e a Palazzo Barbaro Curtis a Venezia⁴.

La figura della santa Caterina, pur nella sua evidente originalità di costruzione, è anche la più evidente citazione di Parmigianino che si ritrovi in Tintoretto, dichiarata fin nell'aura luminosa del volto di profilo, che sembra evocata (l'unica almeno ora visibile dei santi della tela) dalla tecnica dell'incisione. La stessa immagine di profilo, con larghe varianti, torna in varie incisioni di Schiavone e Dal Moro, tratte appunto da disegni di Parmigianino. Schiavone iniziò a incidere Parmigianino almeno dal 1538 ed è probabile che Tintoretto, che ebbe uno stretto sodalizio con lui, come è ricordato dal-

2. Jacopo Tintoretto, Madonna con il Bambino e santi. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum

3. Jacopo Tintoretto, Madonna con il Bambino e santi. Già Casteggio (Pavia), Collezione privata.

4. Jacopo Tintoretto,
Adorazione dei Magi.
Sabadell, Gremio
de los Fabricantes (deposito
del Museo del Prado).



le fonti, lo conoscesse fin d'allora, nella cerchia, o comunque ristretta, degli artisti della Venezia del tempo. Il fatto stesso che la citazione sia così scolorita, come non accadrà più dopo, indica il primo momento d'ammirazione della novità. La santa di Tintoretto è poi trasfigurata dalla sua veste preziosa e vistosa, di un motivo geometrico che tornerà ancora nelle immagini del pittore, anche ingrandito nei pavimenti. La luce dell'oro alchemico di Parmigianino diventa in Tintoretto quella dell'oro dei mosaici e dei gioielli bizantini⁶.

Logicamente, dai confronti interni con le altre opere autografe di Jacopo Tintoretto, la tela veronese dovrebbe cadere intorno al 1540, prima comunque delle *Sacre conversazioni* di Colonia e già di Pavia. Tutti gli anticipi sulla data 1540 sono in teoria possibili, anche per la probabile precocità del pittore nato nel 1518, ma non hanno trovato tuttavia ancoraggi documentari sicuri.

Ulteriore variante della figura della Vergine in progressiva rotazione si trova in un altro dipinto, che non compare ancora nella letteratura tintorettesca. Si tratta di un grande dipinto raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (cm 174 x 203; fig. 4) che gli inventari reali spagnoli, fino al 1857, riferiscono diretta-

mente a Tiziano, "Autor Tiziano", depositato dal 1887 al Gremio de los Fabricantes di Sabadell, in Catalogna, dove forse nessun storico dell'arte l'ha più visto prima dello scrittore. Il recente inventario del Prado del 1990 ha corretto prudentemente l'attribuzione dell'opera, probabilmente conosciuta solo dalla fotografia, vista la perifericità dell'ubicazione, in "copia de Tiziano"⁷.

Il problema del dipinto è unicamente di pulitura e conservazione. Già l'indicazione inventariale de 1857 lo dice raccolto all'Accademia di Madrid "....sin restaurar y sin marco". Attualmente, anche se probabilmente qualcosa è stato fatto in occasione del deposito del 1887, l'ingiallimento delle vernici la fissazione della polvere, l'ossidazione e l'alterazione di vecchie ridipinture permette una lettura dell'opera, per l'aspetto materico, solo a distanza: ravvicinata e inibisce purtroppo la possibilità di una fotografia anche appena leggibile. La segnalazione viene fatta tuttavia perché si giunga al recupero di questa importante tela tintorettesca, riconsegnandola a una logica e visibile collocazione, che può solo essere il Museo del Prado, dove invece sono esposti quali autografi di Jacopo Tintoretto non pochi dipinti tardi della sua bottega.

Per la sola composizione il dipinto esorbita dal discorso di Tiziano, cui gli antichi inventari tuttavia l'attribuivano quando doveva essere leggibile ed evidente la qualità della materia pittorica. La Madonna rientra con sicurezza nelle varianti giovanili di Tintoretto, costruite a partire dal modello michelangiolesco.

La figura del san Giuseppe anticipa in freschezza la testa della figura togata maggiore del *Gesù che predica nel Tempio* del Museo dell'Opera del Duomo di Milano, che diventa una ripresa di questo particolare (fig. 5). L'offerente maggiore che avanza, ancora impacchiato nei panneggi delle vesti, al centro del quadro, sarà invece sviluppato e sciolto in una delle figure "di partenza" dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* degli Uffizi (fig. 6). La composizione è impostata su un'architettura in rovina costruita di pilastri, che reggono ancora un intreccio di travi e capriate a cielo aperto. La memoria di queste rovine architettoniche riaffiorerà molti anni più tardi, forse inconsapevole, nell'*Annunciazione* e nell'*Audizione dei Magi* della sala terrena della Scuola grande di San Rocco. Le figure fasciate nei vestiti ricordano tutte il grande telero milanese; il cavallo bianco ricorda la *Conversione di san Paolo* di Washington. L'arco naturale del fondo anticipa singolarmente gli archi gremiti di figure delle opere immediatamente successive, come l'*Adultera* di

Dresda. I pilastri a quadrati sovrapposti si ritrovano nelle opere giovanili di Jacopo, come il *David e Betsabea* di Vienna. Tintoretteschi sono anche i cieli di nuvole bianche, dilatate a ricoprire gran parte del fondo azzurro. Un paggio elegante in primo piano, con le braghe a strisce, ricorda la moda di più antiche composizioni tizianesche. Anche questo dipinto infatti non sembra andar oltre il 1540, momento "bruciato" di una furiosa ricerca giovanile, i cui esiti poi si disperdono e si placano nelle composizioni monumentali successive, fino a diventare irriconsciliabili. Per questo è stato completamente dimenticato, proprio come il grande telero milanese, per il suo aspetto arduo e transeunte di ricerca, che non poteva renderlo in alcun modo appetibile e popolare. Anche per questo tuttavia non pare possibile neppure l'ipotesi teorica di una copia, che avrebbe potuto esercitarsi su infiniti altri modelli veneti più accattivanti e facilmente ricercabili, così come la complessità e l'innovazione compositiva escludono possibili imitatori tanto precoci di Jacopo Tintoretto. Sarebbe da capire come la precocissima tela sia giunta, e con l'attribuzione indubbia a Tiziano, nelle collezioni reali spagnole. Nel momento in cui fu dipinta Tiziano deteneva infatti il monopolio assoluto dei rapporti artistici tra la Spagna e Venezia. Quando si cominciarono a ricercare ufficialmente opere di Tintoretto alla corte di Madrid Tiziano

5. Jacopo Tintoretto, Gesù che predica nel Tempio, particolare. Milano, Museo dell'Arcivescovado.

6. Jacopo Tintoretto, L'Entrata di Cristo in Gerusalemme, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi.



probabilmente era già morto. Jacopo, poco attratto, contrariamente da Tiziano, dal mito imperialistico spagnolo, inviò probabilmente solo, per motivi commerciali, dipinti di bottega, soprattutto del figlio Domenico, come l'*Adorazione dei pastori* dell'Escorial. Gli splendori autografi, come la celebre *Lavanda dei piedi*, arrivarono probabilmente tutti nel Seicento, con mediatori intelligenti come Velázquez, che già conoscevano le opere del Greco. All'Escorial, di quel primo periodo, si conservano tuttavia ancora il *Cristo in casa di Simone* ed *Ester svenuta davanti ad Assuero*, arrivati tutti apparentemente dopo, nel nome o nell'ombra di Tiziano.

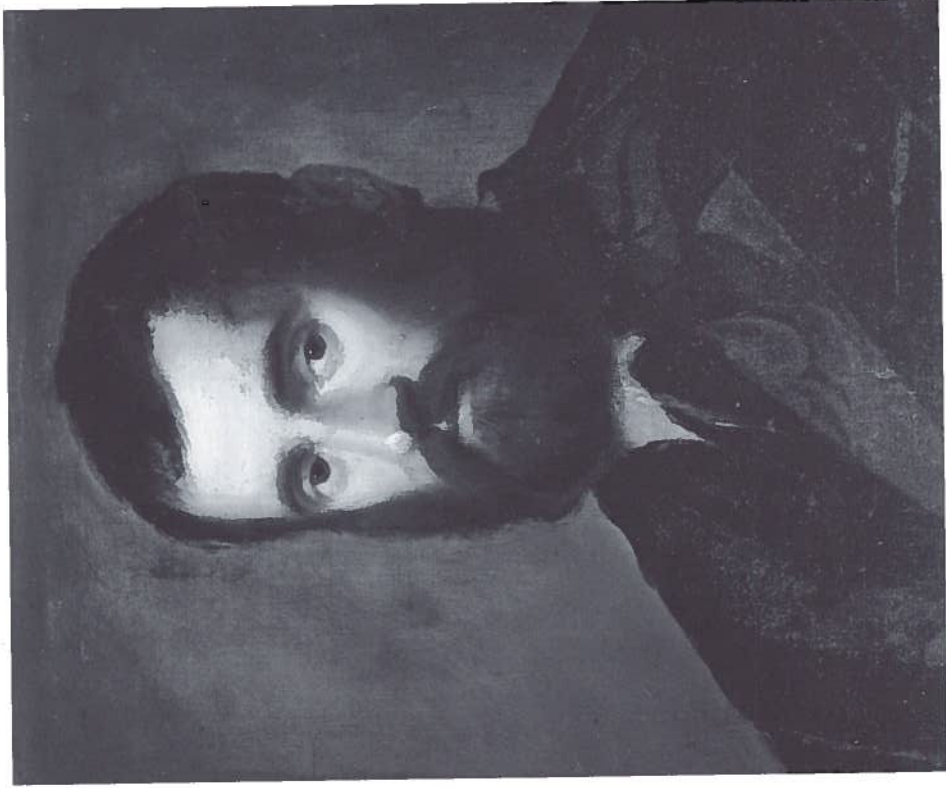
Un terzo nuovo punto illuminante di questo tempo d'esordio è dato da un piccolo ritratto, allo Szépmüvészeti Múzeum di Budapest (fig. 7), solo una *Testa virile*, ma d'altissima qualità, pubblicato recentemente dalla Garas come "Tiziano (cerchia?)", spesso eloquente del giovane Tintoretto, e di nobilissima storia collezionistica⁷. Esso compare infatti in un pur celebre dipinto di David Teniers, del genere "Cabinet d'amateur", raffigurante una sala della collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles. Con l'iscrizione epigrafica "TTIANVS" la tela è esposta a fianco di una copia del celebre *Autoritratto* di Giorgione, ora pure conservata a Budapest. Il ritratto compare, sempre con l'attribuzione a Tiziano, nell'inventario di Leopoldo

Guglielmo del 1659 e, come riferisce sempre la Garas, fu illustrato tra le opere della Galleria Imperiale di Vienna nel 1720 e nel 1735. La studiosa ipotizza che facesse parte della galleria del Duca di Hamilton, acquistata nel 1649 ad Anversa da Leopoldo Guglielmo, comprendente soprattutto dipinti provenienti a loro volta dalle collezioni di Bartolomeo della Nave e dei Priuli, noti committenti di Tintoretto. Anche Bartolomeo della Nave possedeva dipinti di Tintoretto, come la celeberrima *Susanna* ora a Vienna.

Ai primi ritratti del giovane Tintoretto questo si affianca in tutta originalità per l'illuminazione teatrale (e l'ombra contrapposta fortissima) concentrata lateralmente sul volto, leggermente ruotato dalla posa frontale, lo sguardo dolcemente ironico, il geniale colpo di luce sul colletto, unica nota minima di costume, a definire lo stacco della barba imponente, mentre un'apparenza di disegno si dissolve sull'abito, che avrebbe potuto essere anch'esso imponente. Che l'autore sia lo stesso del *Nicola Doria* del 1545, dell'*Uomo con la barba nera* degli Uffizi (fig. 8), del 1546, degli *Autoritratti* di Jacopo Tintoretto di quegli stessi anni, non dovrebbero esserci dubbi. A una data che poco dovrebbe discostarsi dal 1545, se non forse addirittura precedente proprio per quell'atmosfera ancora appena percepibile di tizianismo. Della storia di questo personag-

7. Jacopo Tintoretto, Ritratto virile. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

8. Jacopo Tintoretto, Ritratto virile. Firenze, Galleria degli Uffizi.





gio, la cui anima sembra ancora sospesa in un istante di assorta e forse malinconica riflessione, naturalmente non sappiamo nulla e l'identificazione, se mai ci sarà, sarà ardua. La ruota tempestosa della storia ha gettato presto la sua immagine sul gorgo divorante del "mercato", salvata solo dalla pennellata demiturgica del suo autore e dal nome "sacro" di un altro ancor più riverito maestro. Nessuna scritta lo ricorda e il fascino dell'opera è nel mistero, nel silenzio, non nel racconto della storia "ufficiale". Sono questi del resto i personaggi che accompagnano la giovinezza di Tintoretto, fragili e belle figure che galleggiano sul tempo che non le ha potuti inghiottire, grandi di dignità esistenziale, ma quasi sempre volutamente senza nome, fuori dalle genealogie della storia. Poiché se, come scrisse Domenico Greco, alla grandezza del pittore "solo faltarle el favor de lo principes", questa fu solo una sua libera scelta.

Sempre di Budapest si è pubblicato recentemente una tavoletta con *Caino e Abele* (fig. 9), ancora in riferimento a Jacopo Tintoretto, con tutti gli episodi della storia che si svolgono in un Eden di foreste, di rovine e ponti sospesi. Anche qui, a una datazione probabile tra il 1542 e il 1544, i pilastri superstiti nel paesaggio sono costruiti a grandi blocchi quadrangolari, come nell'*Adorazione dei Magi di Saba* (fig. 4)⁹.

Il bizantinismo delle immagini contemplative sacre, il manierismo delle composizioni dinamiche, l'eredità della grandiosa ritrattistica tizianesca convivono ancora nei primissimi anni di Tintoretto in una dialettica contraddittoria, respingente, che non trova ancora la strada della fusione, della soluzione equilibrata, ma rivela, semplicemente nel senso che non nasconde, la passione irripetibile della giovinezza.

Iniversità Ca' Foscari di Venezia

Ringrazio per la collaborazione István Barbocki, Ventura Bassegoda, Elena Diaz, Joaquin Garriga, Chiara Rigoni, Caterina Viridis.

9. Jacopo Tintoretto, *Caino e Abele*. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

¹ Olio su tela, cm 120 x 185. Non si tien volutamente conto, in questo scritto, delle proposte di R. Echols, *Giovanni Galizzi and the problem of the "Youth Tintoretto"*, "Artibus et Historiae", 1994, pp. 69-110, che sembrano solo ulteriormente confondere il reale problema della distinzione delle mani nella bottega e nella ricerca degli imitatori del pittore, restando estranee alla sostanza della vicenda tintorettesca. In ogni caso non si può che ribadire l'autografia di Jacopo per dipinti come la *Crocefissione* del Museo di Padova, la *Sacra conversazione* in collezione privata a San Francisco, quella già in collezione privata a Cremona (Pallucchini-Rossi fig. 5), il *San Demetrio* in San Felice a Venezia, la *Visita della regina di Saba a Salomone* della Bob Jones University di Greenville, l'*Adultera* di Praga, l'*Ecce Homo* di San Paolo, il *Convito di Baldassarre* di Vienna, il *Cristo in casa di Simone* dell'Escorial, l'*Adultera* della Galleria Nazionale di Roma, l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* degli Uffizi, l'*Adultera* del Rijksmuseum di Amsterdam per un fatto elementare di qualità e per non creare un sosia inverosimile, che fu all'evidenza solo un imitatore provinciale, più geniale ed innovatore del giovane Tintoretto.

² Sul tema dei varianti ritorna anche P. De Vecchi, *Invenzioni sceniche e iconografia del miracolo nella pittura di Jacopo Tintoretto*, "L'Arte", 17, 1972, pp. 101-132.

³ Si veda P. Rossi, in R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto, le opere sacre e profane*, Milano 1982, p. 133.

⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵ Cfr. *ibidem*.

⁶ Sul tema dei rapporti tra Tintoretto e Parmigianino si veda da ultimo S. Marinelli, *Parmigianino nel Veneto*, in *Parmigianino e il Manierismo europeo*, Atti del convegno di Parma (13-15 giugno 2002), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2002, pp. 370-374. Il successivo: G. Nepi Scirè, C. Gremionini, D. Ferrara, *Parmigianino e il Veneto*, in *Parmigianino e il Manierismo europeo*, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2003, pp. 118, riassume le posizioni precedenti.

⁷ *Museo del Prado. Inventario general de Pinturas*, Madrid 1990, vol. II, p. 139.

⁸ Cfr. K. Garas, *Alcuni ritratti poco noti del Rinascimento*, "Arte/documento", 2000, pp. 75-79. La studiosa ipotizza, dal confronto col particolare della tela di Teniers, che il ritratto sia stato leggermente decurtato in altezza. L'altra sua ipotesi, per rimandi inventariati incrociati ma labilissimi, che possa trattarsi di un'opera di "Natalino da Murano", allievo di Tiziano, di cui nulla si conosce, cade logicamente nella misura in cui si ritiene valida una attribuzione per via stilistica al giovane Tintoretto. Il dipinto è considerato originale di Tiziano nei cataloghi della Galleria di Budapest fino al 1991.

⁹ Cfr. S. Marinelli, *Appunti su Jacopo Tintoretto*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo ed E. Saccomani, Napoli 2001, pp. 311-317. Nello stesso saggio si propone una datazione al 1560 per i teleri del presbitero della Madonna dell'orto a Venezia e al 1577 per il ritratto di *Vincenzo Zen* alla Galleria Palatina di Firenze.