

Luce sulla firma in ombra di Tiziano

Marco Tagliapietra

Abstract This essay is about the ‘how’, the ‘where’ and the ‘why’ Tiziano included his own signature in (not only on) some of his well-known works. The critical review of these significant details has been done with the support of painted and written sources that those signatures themselves mention, describe and, on some occasions, make them into myths.

Keywords Tiziano. Bacchanal. Andri. Annunciation. Faciebat. Imperfect.

La storia dell’arte del Rinascimento veneziano è segnata da un elevato numero di opere firmate, le quali spaziano dalla pittura alla scultura, coinvolgono le arti minori, e in poca (ma significativa) parte marchiano anche l’architettura. In tale variegato insieme, i dipinti sono quelli che occupano più spazio e, tra questi, molti sono quelli che portano i nomi di famosi artisti come Tiziano Vecellio.

Negli ultimi decenni, l’interesse critico nei confronti delle firme di Tiziano è andato crescendo; tuttavia, esso è spesso ridotto ad una notarile memoria del contenuto della scritta che la compone in opera o al limite ad una sua analisi dal punto di vista lessicale o sintattico.¹ Eppure le firme di Tiziano dicono molto di più di quello che è possibile ricavare con e dalla parola scritta. Anzitutto esse sono interessanti per il loro

carattere: alcune firme sono infatti composte di lettere ‘all’antica’ con una ‘T’ iniziale montante e delle ‘I’ che sono originali per avere un punto sovrascritto, alla maniera dell’alfabeto non latino, ma turco. Di altre firme si simula che siano incise nella roccia, quasi a voler giocare su quel paragone tra le arti di cui tanto si discusse nel corso del Cinquecento.² Alcune firme sono state dipinte da Tiziano in prossimità, nel quadro, di soggetti o oggetti significativi,³ oppure su questi stessi oggetti: per quest’ultimi casi, si vedano ad esempio le firme dell’*Assunta* dei Frari⁴ (figg. 1-2), della *Pala di Serravalle*,⁵ quella della *Maddalena* di Palazzo Pitti,⁶ oppure quella del *Martirio di San Lorenzo* della Chiesa dei Gesuiti a Venezia⁷ (fig. 3). In qualche quadro, il nome di Tiziano (e quindi la sua firma) è evocato negli indirizzi di missive che compaiono nella scena oppure sono

1 Tra gli studi specifici delle firme di Tiziano va ricordato quello critico di Wethey (1966-75, 3: 246-8) e quello di trascrizione ad opera di Cesare Fabbro contenuto in uno dei quaderni inediti conservato presso l’Archivio del Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore (questo documento mi è noto grazie alla dott.ssa Letizia Lonzi, la quale ringrazio per avermi anche accompagnato a prenderne visione nell’aprile del 2013).

2 Si vedano ad esempio due quadri oggi al Louvre: un *Ritratto di Gentiluomo* (firma: «TICIANVS») e l’*Incoronazione di spine* (firma: «TICIANVS ·F»).

3 Si veda la stessa *Incoronazione* sopra citata (dove la firma è sotto il piede di Cristo), oppure la *Santa Margherita* del Prado (firma: «TITIANVS») dove la croce tenuta in mano dalla santa finisce vicino alla firma incisa nella roccia.

4 La firma «TICIANVS» è dipinta sul sarcofago dal quale risorge la Vergine.

5 La firma «TITIAN’» dipinta sul frammento di una modanatura di un’architettura classica (pagana) crollata a causa della fede cristiana.

6 La firma «TITIANVS» gira nel bordo del vasetto d’unguento, attributo della Santa, il quale potrebbe anche evocarne uno contenente un altro tipo di olio, quello utilizzato dai pittori.

7 La firma si trova dipinta sulla graticola con la formula «TITIANVS VECELLIVS ·ÆQVES F»; è questo, a quanto mi risulta, l’unico caso in cui il titolo di cavaliere (donatogli da Carlo V nel 1533) con cui Tiziano a volte si vanta in firma, non risulta completato con la dicitura di *caesar*; c’è comunque da dire che questa firma pare alterata (Puppi, Lonzi [2013], e in particolare il saggio di Anna Rosa Nicola, «Attraverso il restauro», 209-34). Colgo l’occasione per ringraziare ancora la collega e amica Letizia Lonzi per la gentilissima consulenza a proposito di questa faccenda. Lei per me ha infatti interrogato Anna Rosa 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).

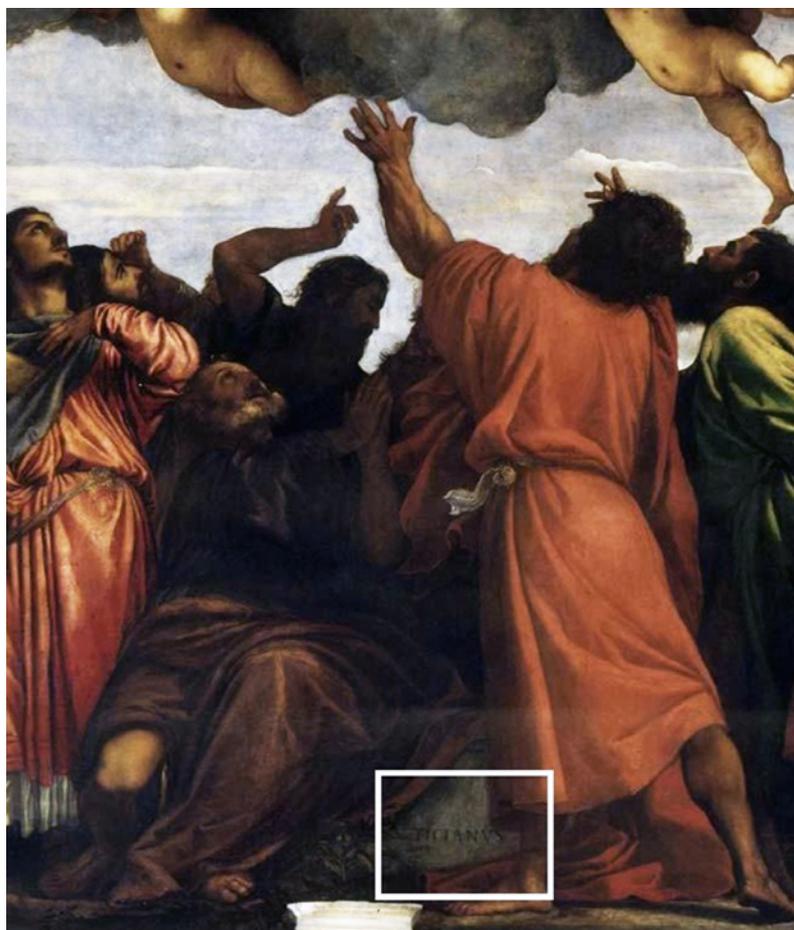


Figura 1. Tiziano, *Assunta*, particolare. 1516-18. Olio su tavola, 690 × 360 cm. Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

tenute in mano dai suoi soggetti.⁸ Firme di colore rosso evocano il sangue in almeno due suoi dipinti,⁹ mentre altre firme marcano il vestito del protagonista di un'altra opera,¹⁰ oppure ancora, una firma è da un altro personaggio indicata in un'azione che si sovrappone a quella che nel quadro è funzionale al soggetto dello stesso.¹¹

In almeno un'incisione tratta da un dipinto di Tiziano, il nome di lui in quanto inventore della composizione viene riprodotto nel luogo esatto dove nell'originale egli dipinse la propria firma,¹² mentre in un'altra incisione, il nome di chi fece questa riproduzione, si colloca al posto di quello che fu del nome del pittore, confermando i po-

8 Per il primo caso si veda il *Ritratto di Jacopo Strada* (Vienna, Kunsthistorisches; firma sulla lettera sul tavolo: «al Mgco Signore Titian Vecellio [...] Venezia »); per il secondo si veda il cosiddetto *Amico di Tiziano* (Art Museum, San Francisco; firma: «D' Titiano Vecellio | singolare amico»).

9 Nel *Cristo Portacroce* del Prado la firma «TITIANVS·ÆQ:CÆS·F·» anticipa nel colore il sangue che di lì a poco scorrerà sul legno della croce; nel *Tarquinio e Lucrezia* del Fitzwilliam Museum di Cambridge la firma rossa («TITIANVS F») si trova sul plantare della ciabatta della donna, evocando la violenza che, tanto nel quadro, che nella storia, la vede vittima.

10 Nel *Cristo della moneta* della Gemäldegalerie di Dresda la firma «TICIANVS F·» scorre in ombra sul colletto della camicia del fariseo nel momento in cui, forse non a caso, in un sottile gioco di rimandi tra soggetto e opera che lo rappresenta, Gesù chiede «di chi è questa effigie e questa iscrizione?».

11 Ancora in un *Cristo della moneta* (oggi alla National Gallery di Londra), Gesù sembra indicare la scritta sul muro alle sue spalle la quale è ovviamente la nostra firma: «TITIANVS/ ·F·».

12 Si tratta del *Martirio di San Lorenzo* riprodotto da Cornelius Cort il quale pone 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 CÆS·» la quale forse evoca («invent» escluso) i contenuti della firma originale.



Figura 2. Tiziano, *Assunta*, particolare. 1516-18

tenziali valori compositivo/iconografici (che vanno al di là della pura segnalazione di paternità) della firma originale.¹³ Recentemente c'è stato chi ha sottolineato che l'accostamento di panni di color bianco e rosso rappresenta «una vera e propria sigla tizianesca» (Gentili 2012, 24) e di fatto, si può pur dire che i caratteri stilistici di questo, come di qualsiasi altro grande autore, rappresentano di per sé una firma: tale genere di autografie non è però oggetto di questo studio. Qui si parlerà solo di firme formate da lettere.

Alcune note sulle firme di Tiziano si trovano già nelle fonti antiche più note, come le *Vite* di Vasari e le *Maraviglie* di Ridolfi. Esse sono di particolare interesse perché mettono in luce, delle firme (e non solo di Tiziano), caratteristiche spesso alterate o scomparse nonché considerazioni critiche poi mutate nel corso dei secoli.

Nella *Descrizione dell'opere di Tiziano* aggiunta da Vasari alle *Vite* del 1568 si accenna

ad esempio ad una misteriosa firma 'in ombra'. Il significativo preambolo di questa citazione consiste nel ricordo di un giovane Tiziano che:

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. (1568)

allacciandosi a questo passaggio Vasari documenta che Tiziano:

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. (1568)

13 Succede nel *Tarquinio e Lucrezia*, sempre di Cort: la scritta «Cornelio Cort fe./ 1571» si trova nella pantofola della donna.

Nella descrizione di questo dipinto da tempo si è voluto riconoscere, «con probabilità di ragione»,¹⁴ il *Ritratto di Gentiluomo* oggi alla National Gallery di Londra. In questa tela, le lettere «T·V» si trovano 'incise in pittura' sulla balaustra marmorea che funge da appoggio al braccio dell'uomo e da divisorio tra lo spazio concreto dell'osservatore e quello simulato della figura; esse si presentano come una variante di quelle antiche epigrafi che a cappello di un testo pongono due lettere capitali debitamente distanziate, le quali per lo più indicano delle formule evocative agli dei (D [iis] M [anibus]) oppure attestano la posa della stele quando il loro soggetto (e committente) era ancora vivo (V [ivo] F [ecit]).¹⁵ Sulla base di tale legame, le lettere del *Ritratto* di Londra potrebbero essere allora interpretate come una nuova (quanto improbabile) formula evocativa tutta da sciogliere, oppure come le iniziali del nome dell'uomo in effigie, se non fosse troppo forte la tentazione (che si fa via da seguire) di leggerle come firma, primo per via del loro stare in un luogo tipico per la firma dell'artista del primo cinquecento, e secondo per la loro coincidenza con il nome e il cognome del pittore che per ragioni stilistiche è sicuramente Tiziano.¹⁶ Dando ora per buono il legame tra il ricordo di Vasari e il dipinto di Londra, e data la visibilità della scritta e la sua buona leggibilità, il suo essere 'in ombra' non può essere interpretato come il segnale di una firma poco visibile, anche

perché verrebbe oltretutto meno il suo ruolo nella citazione vasariana, di elemento leva per la distinzione dell'opera dell'allievo da quella del maestro. Ha dunque ragione chi già a suo tempo sostenne 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 Londra sono appunto in terra d'ombra, sul davanzale» (Pignatti 1969, 14).

Ancora nella *Descrizione* Vasari cita una firma mancata di Tiziano:

Avendo, l'anno 1514, il duca Alfonso di Ferrara fatto acconciare un camerino [...] volle che vi fossero 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 (1568).¹⁷

Dunque Tiziano finì il quadro¹⁸ scegliendo di tacere il proprio nome e lasciandovi quello di Bellini secondo una forma di rispetto tutt'altro che scontata.¹⁹ Al di là di ciò, il brano è comunque interessante perché documenta che la firma,

14 Così Venturi (1913, 359) nel ricordare colui che per primo avanzò questa proposta, ovvero J. P. Richter in *The Art Journal*, 1895, 90.

15 Uno studio sulla scritta del *Ritratto* di Londra e su una serie di ritratti coevi dove scritte del genere compaiono è quello di Thomson de Grummond (1975, 346-56).

16 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 Augusto 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!» (2012, 27). Fino al 1949 sulla stessa balaustra non si leggeva questa sigla, ma una firma sciolta e apocriefa aggiunta in epoca imprecisata. Essa diceva: «TITIANVS ·V» (a cui comunque faceva seguito, più a destra, la seconda 'V') - cf. il ricordo della scritta in Wethey (1969, 2: 103). 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 potrebbe anche essere in realtà un effetto della venatura del finto marmo. Probabilmente il *Ritratto* di Londra venne creduto un autoritratto (dove allora le lettere TV direbbero sia il nome del pittore che quello dell'effigiato) da Rembrandt che infatti lo cita in un suo autoritratto (datato 1640), oggi nella stessa National Gallery londinese, dove egli pone la firma (per esteso) sul fronte del parapetto.

17 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».

18 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 (cf Walker, 1956, 48-74). David Alan Brown (1990, 198-200) 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. La firma del *Festino*... è recentemente analizzata e autenticata da Walker (2006, 95-8).

19 Nel 1515 Giovanni Bellini iniziò il *Martirio di San Marco* che rimase incompleto a causa della sua morte, l'anno successivo. Questo grande telero (oggi alle Gallerie dell'Accademia veneziane) venne portato a termine da Vittore Belliniano



Figura 3. Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, particolare. 1547-58. Olio su tela, 500 × 280 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia

per questi pittori del Rinascimento, anche per via del suo inserimento all'interno della finzione del soggetto, non è quasi mai un atono elemento d'appendice e di *fermo* ultimo dell'opera, da aggiungersi in un tempo di azione supplementare, ma un elemento vivo che viene composto di pari passo con il tutto, ovvero con un valore di nota nella composizione.

Racconta ancora Vasari che Tiziano, una volta finito il suo intervento nel *Festino*, «desideroso d'acquistare e farsi conoscere, fece con molta diligenza due storie che mancavano al detto camerino»; la prima di queste storie ha per soggetto il *Baccanale degli Andrii* e, annota Vasari, «in questo quadro scrisse Tiziano il suo nome».

La firma del *Baccanale* è ricordata anche nelle *Maraviglie dell'Arte* del 1648. Ridolfi la introduce descrivendo un inserto di natura intima che Tiziano avrebbe nascosto tra le fila dei personaggi che affollano il quadro:

compose un numero de' medesimi seguaci di Bacco misti con altre Baccanti, intorno ad rivo di vino vermiglio, qual traheva il suo principio dal vicin colle, ove uno di loro disteso, premeva copie d'uve, & in una di quelle ritratta haveva 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. (Ridolfi 1648, 1: 142)²⁰

nel 1526, completo di una firma che segnala lui solo come autore. Questa firma ha però buona ragione di esserci: a Vittore Belliniano sembra spettare, per questioni stilistiche, anche la composizione.

²⁰ 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 navigar pittoresco* di Marco Boschini dove di questa ragazza si dice che «venne da una pal-

Il nome di Tiziano ancora oggi è leggibile nella tela del Prado, e in effetti lo si trova annotato su di una specie di fazzoletto o un pezzo di carta (se si vuole, un «picciol breve»)²¹ che spunta (insieme a dei fiori viola) dal *decoltè* di una donna, nel centro basso della scena (fig. 4). La scritta recita «Ticianus F.» (dove la 'F' sta per *fecit*)²² ma è anche seguita dalla nota «No. 201» la quale rimanda ad un inventario delle opere della collezione romana del cardinale Pietro Aldobrandini, redatto nel 1603 da Giovan Battista Agucchi, nella quale confluirono le opere del Castello estense, nel 1598.²³ Recenti analisi scientifiche provano che il numero d'inventario risulta «vergato dalla stessa mano» che ha dipinto in caratteri minuti il nome di Tiziano.²⁴ La firma è quindi stata quantomeno ritoccata, se non addirittura del tutto rifatta. L'ipotesi e la conseguente ricostruzione di una firma originale, di fattura diversa dall'attuale, può essere tentata a partire da una nuova antica fonte di questa scritta, la quale fonte stavolta non è letterale, ma iconografica; è questa la copia che del quadro fece l'artista che, nei primi anni del

XVII secolo, venne considerato il migliore tra gli imitatori di Tiziano: Alessandro Varotari detto Padovanino.²⁵ Nella copia del *Baccanale* oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, il nome di Tiziano compare nello stesso punto del quadro del Prado;²⁶ la fattura di questa nuova scritta è molto raffinata, le lettere sono in caratteri capitali e spuntano appena, nel loro «picciol breve», dalla veste delle donna, tanto che il nome di Tiziano non si legge, ma si intuisce. Mentre l'originale di Tiziano, dopo aver lasciato Ferrara nel 1598 resta a Roma fino al 1637 (anno dopo il quale il quadro parte definitivamente per la Spagna), la copia di Padovanino, eseguita dal vero sempre a Roma nel 1616 circa, raggiunge subito Venezia dove ancora oltre la morte del pittore (1639) e la metà del secolo, insieme alle altre copie del ciclo del Camerino di Ferrara (che comprendono *L'offerta a Venere* e il *Bacco e Arianna*),²⁷ furono meta di pellegrinaggio per ammirazione (Boschini [1660] 1966, 198), di Padovanino certo, ma soprattutto, attraverso lui, di Tiziano. Le copie eseguite da Padovanino dell'*Offerta* e del *Bacco* si distinguono dal suo

ma partorida» [1660, 368] (1966, 402), cioè che era figlia di Palma il Vecchio (è tuttavia stato dimostrato che Palma non ha mai avuto una figlia con questo nome - cf. Wethey 1969, 3: 246). Recentemente Goffen ha letto questa firma come una variante 'perversa' («perverse») della tradizione belliniana del *cartellino* (1997, 125). 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 (2007, 359).

21 Il termine può dirsi un antenato del termine *cartellino* introdotto nel lessico critico, a quanto mi pare, da Zanetti (1771). Altri termini con cui fu etichettato questo diffuso vettore di firma molto veneto, furono: *letterina* (Michiel [1520 ca.] 1800); *boletta* (Pino 1548); *polizino/policino* (Scannelli 1657; Malvasia 1678). Ridolfi usa il termine «picciol breve» anche per citare la firma di Donato Veneziano nel *Leone marciano* di Palazzo Ducale, il quale è infatti firmato e datato 1459 in una lunga strisciolina (1648, 1: 20).

22 Dalla seconda metà del Quattrocento, e per tutto il Cinquecento, i pittori veneti (ma non solo) preferirono aggiungere alle proprie firme un mistico *fecit* piuttosto che un esplicito *pinxit*. Con ciò le firme in pittura si avvicinavano alla pratica di firma degli scultori, i quali fin dal Medioevo avevano avuto scarsa predilezione nel dichiarare la propria opera 'sculpta'.

23 Successe una volta che Ferrara fu sottomessa al dominio pontificio con l'allora papa Clemente VIII (al secolo Ippolito Aldobrandini, zio di Pietro). Per il riepilogo di queste vicende cf. i documenti raccolti e commentati da Ballarin, Menegatti in Ballarin 2007, 4: 529-36.

24 Ballarin, Menegatti in Ballarin 2007, 391, 395; cf. anche le radiografie del quadro a 2007, 5: figg. 402-5. Wethey è dell'opinione che, nonostante la scritta con il nome del pittore negli *andri* 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.» (1966-75, 3: 246).

25 Secondo Boschini «Mai ghe fu chi Tician megio imitasse!» [1660] (1966, 198). Padovanino lascia Padova nel 1614 (cf. Ridolfi 1648, 2: 84) ed è a registrato a Roma nel 1616 (Bertolotti 1888, 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.» [1660] (1966, 198).

26 Del *Baccanale* vennero eseguite tutte una serie di copie che non mi è stato possibile visionare dal vero in quanto sparse nei più diversi musei e collezioni del mondo (un elenco di questi quadri si trova in Wethey 1966-75, 3: 15, 152). Eccezione è solo il *Baccanale degli Andrii* - P 31 8 - del Museo Civico di Treviso (in deposito al Comune della città): dalla veste della 'Violante' non spunta alcun *picciol breve* con firma, ma è singolare che proprio nella zona dove questo dovrebbe essere, la tela appare grattata e mancante di una parte di colore: è mia opinione che in passato qualcosa fosse scritto anche lì. Rimando l'operazione di controllo degli altri 'baccanali' al futuro o ad altri: una nuova scritta potrebbe saltar fuori come è saltata fuori quella di Padovanino, la quale, per quanto ne so, non è mai stata segnalata in forma scritta da alcuno.

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



Figura 4. Tiziano, *Baccanale degli Andrii*, particolare. 1523-6. Olio su tela, 175 × 193 cm. Madrid, Museo del Prado

Baccanale perché non riproducono le scritte che invece si trovano negli originali tizianeschi (il primo oggi è al Prado, il secondo alla National di Londra):²⁸ nell'*Offerta* vi è ancora una scritta alterata, «N.[2]02 ·d' Ticianus»,²⁹ mentre nel *Bacco* la scritta «TICIANVS F.» si trova 'incisa' a caratteri epigrafici su di una coppa e parrebbe originale per la più pulita fattura e per la mancanza del perturbante numero d'inventario.³⁰ Un motivo sul perché Padovanino abbia riprodotto solo la firma del *Baccanale* comunque ci sarà pur

stato, e la soluzione più semplice sembra essere che in origine né *L'Offerta*, né il *Bacco* fossero firmati; ciò tra l'altro accomoderebbe la citazione di quella sola firma e non delle altre da parte di Ridolfi, il quale, per descrivere i quadri, era sicuramente più comodo nel servirsi delle loro fedeli riproduzioni veneziane, fatte da quello che lui giudicava un «virtuosissimo»,³¹ piuttosto che degli originali chiusi nella collezione Aldobrandini o addirittura già partiti per la Spagna al momento della pubblicazione delle *Maraviglie*.

28 Il *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 (cf. i dati e i riassunti dei vari passaggi raccolti in Ballarin 2007, 1: 391-5).

29 Nella scritta si legge in realtà il numero 102; la questione è stata puntualizzata da 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» (1969, 3: 146).

30 Anche la firma del *Festino degli dei* di Bellini, seppur anche questo quadro venne integrato nella stessa collezione Aldobrandini, rimase priva di alcuna integrazione d'ufficio.

31 È pur vero che Ridolfi accenna solo velocemente all'opera del *virtuosissimo* Padovanino nella vita del padre, Dario Varotari (1648, 2: 79-84); Padovanino è nominato solo a conclusione del capitolo e, altro silenzio significativo, Ridolfi non fa cenno dei dipinti in copia da Tiziano.

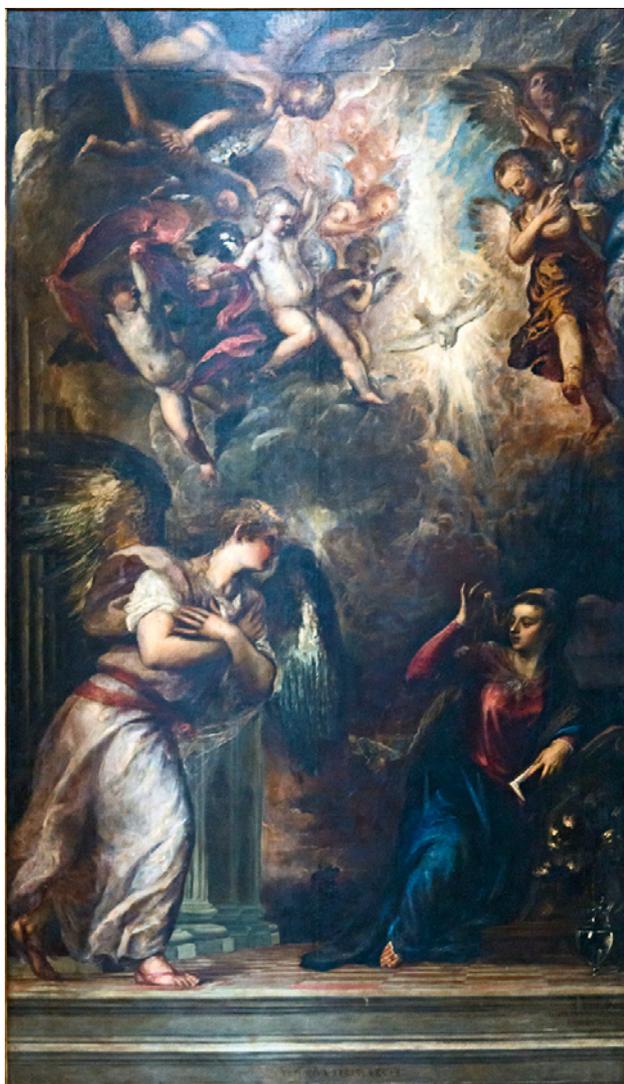


Figura 5. Tiziano, *Annunciazione*. 1565. Olio su tela, 403 × 235 cm. Venezia, Chiesa di San Salvador.

© Wikimedia Commons

Nelle *Maraviglie* Ridolfi cita per la prima volta quella che è forse la più famosa delle firme di Tiziano, la quale si trova in uno dei suoi ultimi quadri, l'*Annunciazione* di San Salvador (fig. 5):

[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 perfeitione, per fargli raveder l'Autore del loro poco intendimento vi scrisse questa due gemini voci, *Titianus Fecit Fecit* (Ridolfi, vol. 2, 1648, 185).

Questa singolare firma si trova nella parte bassa del quadro, sulla faccia frontale di uno dei gradini che conduce alla stanza della Vergine (fig. 6). La peculiare anadiplosi del verbo della scritta, 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* di pliniana memoria,³² rispolverato a inizio secolo da Michelangelo con la firma della *Pietà* vaticana e particolarmente diffuso tra le firme di scuola veneziana del Cinquecento.³³

La firma dell'*Annunciazione*, anzi la 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» (Dati [1667] 1806, 292-3):

³² Nell'*Epistola* dedicatoria della *Naturalis Historia* che Plinio il Vecchio compose tra il 23 e il 79 d. C. (divulgata anche nella versione in volgare di Cristoforo Landino, edita a Venezia nel 1476), lo scrittore si premura contro le possibili critiche mosse dal lettore a proposito dei limiti e delle imperfezioni del suo ambizioso lavoro di raccolta, dicendo: «...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» (traduzione dell'edizione di Barchiesi, Centi, Corsaro, Marcone, Ranucci 1982, 1: 17-9).

³³ Pur vero che la prima apparizione rinascimentale del *faciebat* in firma avviene a Roma con la firma della *Pietà*, tale rivalutazione è tuttavia intrapresa per merito di un 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* (questa storia è ad esempio documentata in Juřen 1974, numero 26, 27-29). Di queste firme parla già il *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino, pubblicato a Venezia nel 1548 (22v, 23r).



Figura 6. Tiziano, *Annunciazione*, particolare. 1565

non lascierò [*taciuto*] che il gran Tiziano, nel lavorare la tavola della Beatissima Vergine 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. (293)³⁴

Nel 1754 si registra un interessante e deliberato sviluppo in forma aneddotica della 'storia' di questa firma. Chi la racconta è Giovanni Gaetano Bottari in un'appendice all'analisi delle *Sculture e pitture sacre della Roma Sotterranea* (1754, 3: 234). 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 in maniera esplicita l'*Epistola della Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio e la firma dello *Zeus* di Fidia³⁵ 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» (234). Di seguito a questa discutibile interpretazione (che piuttosto vale al contrario), Bottari aggiunge:

Il Buonarrotti 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 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. (234)³⁶

Come per Raffaello, Bottari cade qui in errore nel sostenere che quella dell'*Annunciazione* sia l'unica firma mai siglata da Tiziano (considerazione che è invece vera per Michelangelo e la sua *Pietà*).³⁷ La puntualizzazione interessante di questo brano è comunque l'esagerata insistenza sul *fecit*, il quale viene detto addirittura triplice, forse nel tentativo di fare di questa firma un'evocazione di quelle tre sole firme con il *fecit* che Plinio afferma essere state prodotte dalle arti antiche.³⁸

La sfumatura della genesi della firma dell'*Annunciazione*, sottoscritta per ripicca, accomuna i racconti fin'ora citati, ma ad esempio decade in una mutazione della vicenda scritta nel 1740 da

34 Da notare come Dati faccia riferimento a Ridolfi come fonte, piuttosto che proporre l'analisi diretta del dipinto e della sua firma.

35 Ricordata ad esempio da Pausania come posta nello sgabello della statua e sciolta nella formula «Fidia, figlio di Carmide, ateniese, mi fece» (Paus., *Periegesi*, V, 10.2).

36 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». Nel passo citato nel testo, il ricordo della 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.

37 La segnalazione di un'unica firma nell'opera di un artista è un motivo critico che a volte è possibile incontrare nei testi fino al XIX secolo, spesso non corrispondente al vero, atto a sottolineare l'eccezionalità dell'opera che la contiene: lo stesso Vasari ad esempio dice, sbagliando, che Donatello firmò solo la *Giuditta* di Firenze.

38 Si veda il brano dell'*Epistola* dove esse vengono citate.

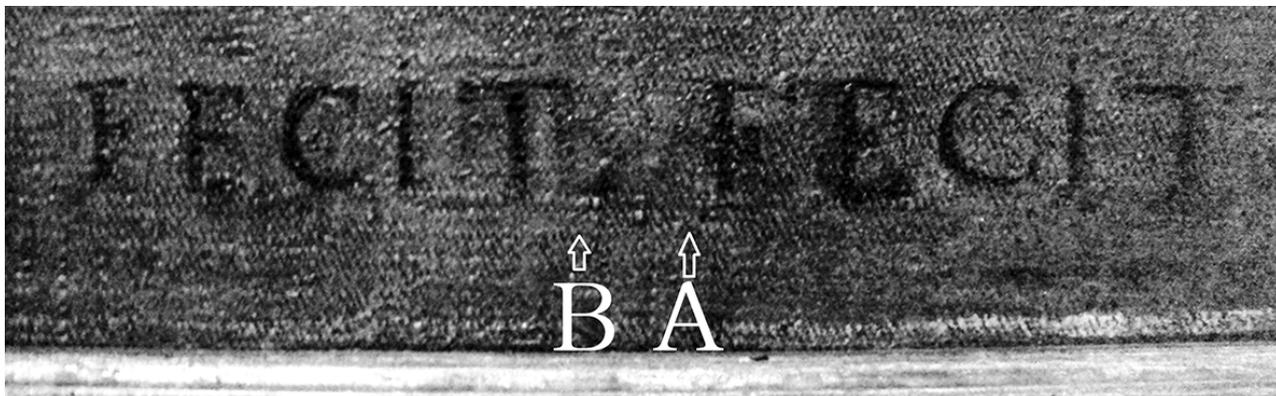


Figura 7. Tiziano, *Annunciazione*, particolare con evidenziate le tracce visibili del *faciebat*. 1565

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 intagliata in rame da Cornelio Corte, e che Tiziano stesso credette essere opera così perfetta, che appiè di essa vi scrisse: *Titianus fecit, fecit*. (1740, 68)

Nel 1815, Giannantonio Moschini propone una nuova piccola variante della storia sostenendo che l'*Annunciata* di San Salvador:

fu eseguita da *Tiziano Vecellio* col suo modo spedito degli ultimi anni. A chi gliela commise non la pareva giammai compita. Tiziano che voleva pur compiacere quel mal intelligente [*del committente*], vi ritornò sopra col pennello più e più volte. Stanco alla fine di quell'indiscreto, aggiunse un secondo *Fecit* al *Titianus Fecit*, che aveavi prima. Facile è a vedersi che vel mise dappoi, giacchè vi stà collocato fuori di simmetria. (1815, 1: 546)

Nel 1839 Giovanni Rosini tesse un elogio ai pittori veneziani vissuti nel periodo nel quale «parve cominciare a spegnersi la gran face, che illuminò l'universo» (1839, 1: 28), ovvero nel tardo Rinascimento, sostenendo che essi furono gli ultimi a cedere al torrente della corruzione manierista «animati soprattutto dall'esempio di quel Vecchio venerando, che col TITIANVS FECIT, FECIT, a novant'anni si protestava contro l'invidia degli emoli» (31).

Ancora nell'Ottocento l'insistenza del *fecit* fu deliberatamente interpretata come il frutto di una «senile indignazione» (Lanzi [1796] 1809,

3: 112), mentre altri aggiunsero infondati dettagli storici alla faccenda, o addirittura l'usarono 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'Annunciata venegli mandato indietro il quadro, perché come negletto lo correggesse, lo forbisce, al che Tiziano rispose con nobile sdegno scrivendo sulla tela *Titianus fecit, fecit*, e rimandola indietro. (Micciarelli 1848, 18)

Nel 1832, il Conte Alessandro Maggiori segnala una firma del pittore Filippo Bellini, nativo di Urbino e attivo nella seconda metà del secolo XVI secolo, il quale avrebbe fatto propria 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*. (1832, 1: 103)

A quanto pare anche Sebastiano del Piombo s'ispirò alla firma della tela di San Salvador per

una propria sottoscrizione, 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 questo 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*. (1827, 1: 225)³⁹

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)⁴⁰ che caratterizza questa sua pittura. L'affermazione di Biagi sembra sviluppare il racconto nella versione di Bottari, il quale già aveva detto che il *fecit fecit (fecit)*, era stato scelto da Tiziano al posto del 'solito' *faciebat*. Dopo tante varianti aneddotiche sulla storia della firma dell'Annun-

ciazione, la considerazione di Biagi trova un riscontro oggettivo a posteriori perché in effetti, sotto la scritta «TITIANVS FECIT FECIT», è stata trovata una precedente sottoscrizione che dice «TITIANVS FACIEBAT» (fig. 7), 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 (Nepi Scirè 1990, 124-6). 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.⁴¹

La predilezione di Tiziano per il *fecit* piuttosto che per il *faciebat* da aggiungere al suo nome in firma è comunque stato un argomento di discussione critica al di là del caso dell'Annunciazione. 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. (Castone 1830, 9: 290)⁴²

Questo brano rivela ingenuamente che l'artista

39 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 *fācio* 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» (1893, 70).

40 Si ricorderà che anche Aretino, nel 1545, aveva definito il suo *Ritratto* (ora a Palazzo Pitti) «piuttosto abbozzato che fornito» (*lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui* in Dolce [1557] 1974, 96).

41 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» (1648, 1: 185). Questo tipo di antico '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; così annotano a suo proposito, Crowe, Cavalcaselle: «on close inspection one sees how the signature has been changed, and "faciebat" altered into "fecit"» (1871, 1: 505); Brusco segnalò a suo tempo quest'opera come: «una tavola in tre scompartimenti di Girolamo Mocetto, che vi scrisse: HIER-MOCETO-FECIT» (1834, 76).

42 Note dovute: la scritta nella *Lucrezia* non è più visibile e in quella della *Danae* non c'è (più?) il *fecit*.

che firma all'imperfetto è dunque non solo timoroso, ma addirittura conscio dell'incompletezza, ovvero della definizione della propria opera. Per l'estetica del Cinquecento è plausibile questa seconda opinione, ma ad essa va aggiunto dire che l'artista che sigla il *faciebat* non aveva certo l'intenzione di riprendere da un momento all'altro, o dopo una critica, l'opera così firmata: c'è da credere che una firma di questo genere marcasse appunto una premeditata, conclusa e irreversibile incompletezza, dove l'opera che veste (esclusi i casi dove la formula di firma sottolinei una forma di devozione)⁴³ è da apprezzarsi oltre il suo soggetto, come rappresentazione nuda del pensiero e dell'idea dell'artefice.⁴⁴ Tra le firme di Tiziano dove compare il *faciebat* è allora significativa quella del Polittico Averoldi,⁴⁵ perché la firma è legata ad una figura (il San Sebastiano) che è modellata a partire dagli schiavi ribelli di Michelangelo, i quali sono due dei suoi più celebri 'non finiti'.

Tiziano è l'ultimo dei grandi artisti del Rinascimento ad aver firmato un numero notevole di quadri e in modi tanto vari quanto mai fecero artisti come Veronese e Tintoretto. Dal decennio della sua morte, e così fino al XVIII secolo, le firme in opera si fanno sempre più rare, e forse ciò è dovuto al fatto che ci fu chi, sul finire del Cinquecento, con insistenza e particolare risonanza condannò l'aggiunta del nome in opera un errore, il quale pericolosamente sviava l'attenzione del fruitore dal tema del quadro verso la gloria dell'artefice che l'aveva prodotto.⁴⁶

Bibliografia

- Albrizzi, Giovanni Battista (1740). *Forestiero Illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine*. Venezia: presso Giovanni Battista Albrizzi Q. Gir.
- Ballarin, Alessandro (a cura di) (2007). *Il Camerino delle pitture di Alfonso I = Atti del convegno* (Padova, 2001). Cittadella: Bertonecello.
- Barchesi, Alessandro et al. (a cura di) (1982). *Plinio il Vecchio, "Naturalis Historia"*. Testo a fronte, vol. 1. Torino: Einaudi.
- Bertolotti, Antonino (1888). *Artisti Veneti in Roma*. Venezia: a spese della Società.
- Biagi, Pietro (1827). «Sopra la vita e i dipinti di Fra Sebastiano Luciani soprannominato Del Piombo». *Esercitazioni scientifiche e letterarie dell'Ateneo Veneto*, vol. 1. Venezia: Presso Giuseppe Picotti.
- Boschini, Marco [1660] (1966). *La carta del navigar pittoresco*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Bottari, Giovanni Gaetano (1754). *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma*, vol. 3. Roma: nella stamperia vaticana presso Gio. Maria Saluioni.
- Brown, David Alan (1990). «Scheda su *Il festino degli dei*». *Tiziano*. Venezia: Marsilio, 198-200.
- Brusco, Luigi (1834). *Di Santo Biagio Vescovo di Sebaste e Martire venerato in SS. Nazario e Celso di Verona nella magnifica cappella*. Verona: De Giorgi.
- Burg, Tobias (2007). *Die signature, Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin: LIT.
- Castone, Carlo (1830). *Galleria Imperiale di Vienna, in Opere del Cavaliere Carlo Castone conte della Torre di Rezzonico Patrizio comasco*, vol. 9. Como: Figli di Carlantonio Ostinelli.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1871). *A History of Painting in North Italy*, vol. 1. London: John Murray.
- Dati, Carlo [1667] (1806). *Vite de' pittori antichi scritte ed illustrate da Carlo Dati*. Milano: soc. tip. e de' classici italiani.
- Dolce, Ludovico [1557] (1974). *L'Aretino, ovvero Dialogo di pittura di Lodovico Dolce con l'aggiunta delle lettere di Tiziano a vari dell'Aretino a lui*. Sala Bolognese: Arnaldo Forni.
- Gentili, Augusto (2012). *Tiziano*. Milano: 24 ore cultura.
- Goffern, Rona (1997). *Titian's Women*. New Haven; London: Yale university press.
- Juřen, Vladimir (1974). «*Fecit Faciebat*», *Revue de l'art*, 26, 27-9.

43 Nel Cinquecento era diffusa l'idea che l'immagine di Cristo dovesse rimanere imperfetta, ovvero non completa (su tutti vedi il modo in cui Vasari descrive la resa del volto di Cristo da parte di Leonardo, nel *Cenacolo milanese*).

44 Questa opinione è ad esempio discussa da Dolce: egli difende il 'non finito' di Tiziano paragonandolo a quello di Apelle, verso le cui opere incomplete dice Plinio c'era molta ammirazione perché mettevano in evidenza l'arte del pittore, piuttosto che il soggetto accessorio [1557] (1974, 44-5).

45 Firma: «TICIANVS FACIEBAT/ M·D·XXII».

46 Questo tipo di condanna è uno dei temi con cui ad esempio è composto il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti, stampato a Bologna nel 1582.

- Landino, Cristoforo (1476). *Naturalis Historia*. Venezia: opus Nicolai Ianonis Gallici impressum.
- Lanzi, Luigi [1796] (1809). *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, vol. 3, Bassano: Presso Giuseppe Remondini e figli.
- Maggiori, Alessandro (1832). *Dell'itinerario d'Italia e sue più notavili curiosità d'ogni specie*. Vol.1. Ancona: presso Arcangelo Sartorj.
- Malvasia, Cesare (1678). *Felsina Pittrice: vita de' pittori bolognesi*. Bologna: per l'erede di Domenico Barbieri: ad istanza di Gio. Francesco Dauico detto il Turrino.
- Micciarelli, Elpidio (1848). *Ruggiero Settimo e la Sicilia. Documenti sulla insurrezione siciliana del 1848*. Palermo.
- Michiel, Marcantonio [1520 c.] (1800). *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*. Bassano.
- Morelli, Giovanni (1893). *Italian Painters, The galleries of Munich and Dresden*. London: John Murray.
- Moschini, Giannantonio (1815). *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, vol. 1. Venezia: Nella tipografia Avispoli.
- Nepi Scirè, Giovanna (1990). «Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia». *Tiziano = Catalogo della mostra a Venezia e Washington*. Venezia: Marsilio.
- Paleotti, Gabriele [1582] (1990). *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Sala Bolognese: Arnaldo Forni.
- Pignatti, Terisio (1969). *Giorgione*. Venezia: Alfieri.
- Pino, Paolo (1548). *Dialogo di Pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, Venezia: per Paulo Gherardo; per Comin da Trino di Monferrato.
- Puppi, Lionello; Lonzi, Lorenza (a cura di) (2013). *La notte di San Lorenzo: genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*. Crocetta del Montello: Terra ferma.
- Ridolfi, Carlo (1648). *Le Maraviglie dell'Arte*. 2 voll. Venezia: presso Gio. Battista Sguava.
- Rosini, Giovanni (1839). *Storia della pittura italiana esposta con i monumenti*, vol. 1. Pisa: presso N. Capurro.
- Scannelli, Francesco (1657). *Microcosmo della pittura*. Cesena: per il Neri.
- Thomson De Grummond, Nancy (1975). «VV and Related Inscription in Giorgione, Titian, and Dürer». *Art Bulletin*, 57, 346-56.
- Vasari, Giorgio (1568). «Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador, pittore». *Le Vite*. Firenze: Giunti.
- Venturi, Lionello (1913). *Giorgione e il Giorgionismo*. Milano: Hoepli.
- Walker, John (1956). *Bellini and Titian at Ferrara: a study of styles and taste*. London: Pahidon.
- Walker, John (2006). «The signature on The Feast of Gods». Alan Brown, David et al. (a cura di), *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*. Washington: National Gallery of Art; Vienna: Kunsthistorisches Museum; New Haven: Yale University Press, 95-8.
- Wethey, Harold E. (1966-75). *The paintings of Titian*. 3 Vols. London: Phaidon.
- Zanetti, Antonio Maria (1771). *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*. Venezia: nella stamperia di Giambattista Albrizzi a S. Benedetto.

