

## PRIMA LEZIONE - I CICLI SACRI

### Introduzione

L'obiettivo del corso di quest'anno è ambizioso: certamente in queste sei lezioni non potremo sviluppare nei dettagli tutta l'opera di Tiziano Vecellio, perché la quantità di materiale che ha prodotto questo artista nella sua lunga carriera è davvero sterminata. Nei sei incontri vedremo circa centoottanta dipinti, che rappresentano solamente la punta dell'iceberg di questo grande complesso artistico. Tra i grandi della sua epoca (Michelangelo, Raffaello, Leonardo) Tiziano è quello che certamente ha prodotto più di tutti gli altri.

Mi piace ricordare che Tiziano è il primo a rompere quel pregiudizio, allora molto diffuso tra i committenti, che considera anche i grandi artisti alla stregua di comuni artigiani. Ad un certo punto della sua carriera Tiziano si permette di trattare quasi come suoi pari gli illustri committenti che a lui si rivolgono, dai papi alle teste coronate. Sono ben pochi gli artisti cui allora si concede questo privilegio: Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Bernini.

Ad ogni modo se questo Corso per me sarà più impegnativo, credo che per voi lo sarà meno, in quanto tutto sarà molto più concentrato nel tempo e nelle tematiche. Un Corso monografico di questo tipo si avvicina molto all'approccio a questa materia usato in ambito universitario.

Il titolo di questa prima lezione è **Il primo Tiziano e i Cicli sacri**, dove analizzeremo una trentina di dipinti. Sappiamo però che questo tema viene ripreso da Tiziano anche nell'ultima fase della sua vita, e quindi gli ultimi soggetti sacri verranno ripresi nell'ultima lezione.

La vita di Tiziano Vecellio è ammantata da dettagli leggendari. Sappiamo che esiste una sensibile differenza tra i pittori veneti e quelli veneziani; Tiziano è considerato un pittore veneziano però è nato in terra veneta, a Pieve di Cadore, tra le Dolomiti, la sua data di nascita è sconosciuta, si sa però che è morto nel 1576, all'età di 99 anni. Questa è però solamente una leggenda, più probabilmente Tiziano è morto a 88 anni di peste, e ad ogni modo per quel periodo anche questa è una veneranda età, cui ben pochi allora arrivano. Ad ogni modo le notizie più attendibili su Tiziano sono fornite da Ludovico Dolce, il quale pubblica una biografia quando l'artista è ancora in vita, nel 1557, intitolata *L'Aretino o Dialogo della Pittura*. Questa pubblicazione rappresenta la risposta veneziana alla scarsa considerazione che Tiziano trova nella prima edizione delle "Vite" del Vasari. Giorgio Vasari è un convinto sostenitore del Rinascimento fiorentino, e quindi la sua attenzione è tutta per gli artisti di matrice toscana. Lodovico Dolce (Venezia, 1508 - 1568) appartiene ad un'antica famiglia veneziana di un certo prestigio, è stato uno scrittore e grammatico. Dolce viene a contatto con i maggiori letterati dell'epoca ed ha legami con numerose accademie. Fa parte tra l'altro del cenacolo di Pietro Aretino. Vediamo un passo del libro **Tiziano "l'arte più potente della natura"**:

*Si può dire verissimamente che non vi fu giammai alcuno che più di Tiziano desse riputazione alla Pittura. Perciochè conoscendo egli il valor suo, ha sempre tenuto in grandissimo pregio le sue pitture, non curandosi di dipingere se non grandi uomini, e persone con degni pregi che le potessero riconoscere.*

Qui emerge una caratteristica di Tiziano che ritroveremo spesso durante il Corso, vale a dire il suo esasperato attaccamento al denaro. Alcuni suoi colleghi lo considerano alla stregua di una carogna. Una leggenda racconta che Tiziano fa avvelenare il Pordenone, il quale vuole competere con lui. E poi ancora si racconta di una imponente "macchina del fango" che Tiziano costruisce per ostacolare in ogni modo l'ascesa artistica di Tintoretto. Sembra inoltre che molti altri artisti decidono di abbandonare Venezia perché la competizione col cadorino diventa troppo accesa: uno su tutti Lorenzo Lotto.

Ludovico Dolce poi continua:

*Sarebbe lungo a dire i ritratti da lui fatti, i quali sono di tanta eccellenza che vivono non è più vivo. E tutti io direi, o imperatori, o papi, o principi, o di altri grandi uomini. Ne fu mai in Venezia cardinale*

*o altro gran personaggio che non andasse a casa di Tiziano per vedere le cose sue, e che non si facesse ritrarre.*

Va detto che Tiziano s'impegna in ogni campo della Pittura: affreschi, soggetti sacri e profani, ritratti, disegni, grandi pale d'altare, scene di genere. Quello che si può affermare a suo sfavore, è che Tiziano non è un letterato, lui è molto lontano di Michelangelo e Raffaello in senso filosofico e poetico, è però un artista molto concentrato sulla sua arte, e i risultati sono eccellenti.

### *Percorso iconografico*

Sappiamo che per quanto riguarda la pittura ad affresco, gli esordi di Tiziano si manifestano a Venezia nel 1509 con la decorazione sulla facciata verso la calle delle Mercerie del Fondaco dei Tedeschi, assieme al suo mentore, il giovane Giorgione, che decora invece la facciata principale sul Canal Grande. Purtroppo oggi tutto è scomparso pressoché interamente, corroso dalla salsedine e dall'umidità, e chi vuole rievocare in qualche modo tanti capolavori non può che basarsi sui pochi frammenti di Giorgione e di Tiziano che oggi si trovano alla Ca' d'Oro, e sulle descrizioni letterarie, oltre ad alcune incisioni settecentesche.

Noi iniziamo con due affreschi che si trovano a Padova. In fuga dalla peste che imperversa a Venezia, in cui muore anche Giorgione, Tiziano si rifugia a Padova nel 1511, dove riceve l'incarico di realizzare tre grandi affreschi nella sala principale della Scuola del Santo, un luogo di riunione nelle immediate vicinanze della basilica del Santo. L'artista, poco più che ventenne, è uno dei primi a lavorare al ciclo, che vede l'impegno di numerosi artisti veneti. Il contratto prevede tre affreschi, e risale al dicembre 1510, l'esecuzione viene avviata nell'aprile successivo, mentre il saldo finale a opera compiuta è datato al 2 dicembre 1511.

In queste tre opere inizia a comparire in modo evidente la poetica di Tiziano, che guarda molto alla tradizione, e quindi i paesaggi sono veneti nel senso più ampio del termine, con gli alberelli di foggia belliniana. A Padova però Tiziano incontra un grande artista. Padova è la città veneta dove l'interesse per l'archeologia è più forte, e questo perché il più importante pittore padovano di quel periodo deve tutta la sua fama al classico, all'antico, all'archeologia: **Andrea Mantegna**. In quel periodo l'area tra Padova e Verona è interessata da un intenso lavoro volto al recupero dell'antico. Essendo ospite a Padova, Tiziano quindi deve necessariamente citare Mantegna, e lo fa in due modi: attraverso il paesaggio rupestre, e attraverso il legame con la statuaria romana che deriva in modo chiaro da alcuni dipinti di Andrea Mantegna.



Inoltre nella seconda di queste tre opere troviamo un'altra peculiarità che Tiziano ripropone poi varie volte nel corso della sua carriera, vale a dire la rottura dell'unità spazio-tempo, rappresentando su uno stesso dipinto due o più scene del medesimo racconto, le quali però si svolgono in tempi diversi.

In questi tre affreschi poi appare in modo evidente quale sarà la gamma cromatica scelta da Tiziano: colori molto accesi, con particolare predilezione per i rossi, ma anche per i verdi e i gialli.

Miracolo del neonato

**Il Miracolo del neonato** è la prima scena a essere eseguita, ed ha richiesto tredici "giornate" d'affresco (vedi foto pagina precedente). L'affresco misura 340x355 cm. La scena raffigura un bambino che parla miracolosamente per scagionare la madre da un'accusa ingiusta di infedeltà.

Rispetto alle altre scene del ciclo questo è uno dei meno spettacolari dal punto di vista delle possibilità scenografiche, ma l'artista riesce a creare una disposizione dei personaggi semplice ed efficace. Il Bambino infatti è al centro della scena, tenuto in braccio da sant'Antonio inginocchiato, e gli sguardi e i gesti della folla catalizzano lo sguardo dello spettatore verso di lui. Si genera così una movimentata sequenza orizzontale che si contrappone alla parte superiore, dove si vede un edificio con una nicchia contenente una statua romana di Traiano, una citazione archeologica dell'arco ad Ancona, tanto cara all'ambiente padovano, ed un paesaggio con una collina punteggiata da alberelli fronzuti. L'effetto è altamente realistico e credibile, priva di riferimenti artificiosi all'evento miracoloso, come apparizioni divine o raggi sovrannaturali, in accordo con il programma che deve esser stato concordato con l'arciconfraternita.

Miracolo del marito geloso

**Il Miracolo del marito geloso** (foto di fianco) è il secondo affresco di questo ciclo, e misura 340x207 cm. Il dipinto mostra la vicenda di una donna ingiustamente accusata di adulterio che viene accoltellata dal marito geloso; quando l'uomo scopre la verità chiede perdono a sant'Antonio, il quale resuscita la donna. L'opera mostra nei paesaggi un tono idilliaco, simile a quello che si ritrova nei dipinti di Giorgione, che però contrasta con il fulcro della scena: l'atto dell'omicidio, dove in una visione drammatica un uomo pugnalava



La narrazione si svolge tutta sul primo piano, con la figura del giovane pentito sdraiata a terra, con l'evidente ferita sul piede e il volto stravolto dal dolore, nonostante il conforto di una donna che gli regge il capo. Il gesto del santo sembra più che altro diretto a consolare una delle donne vicine al peccatore, all'insegna di una ricostruzione realistica e credibile, priva di riferimenti artificiosi all'evento miracoloso, quali apparizioni divine o sovranaturali.

#### L'Assunta

Ora ritorniamo a Venezia, e vediamo un'opera famosissima realizzata da Tiziano tra il 1516 e il 1518, *l'Assunta* (foto in basso), commissionata dal priore dei francescani, padre Germano, per l'altare maggiore della basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, la più grande chiesa di Venezia. È la prima importante commissione ufficiale per Tiziano. Leggo un brano da **Tiziano "l'arte più potente della natura"**:

*Con questa monumentale tavola dedicata all'Assunta, Tiziano riforma, con grande costernazione dei Francescani, i suoi committenti, il genere stesso della Pala d'altare, infondendovi un rinnovato vigore emotivo.*

Il piano del dipinto si suddivide su tre livelli sovrapposti. In basso si trovano gli Apostoli, in centro la Vergine Assunta in cielo, e in alto Dio con gli angeli. Maria è disposta in corrispondenza dell'asse verticale del dipinto. Inoltre si trova al centro di un arco compositivo concavo formato da nuvole e popolato da angeli.

Qui si ragiona su una dimensione verticale, però questa pala d'altare si potrebbe benissimo trasformare in un polittico, dove la narrazione potrebbe essere ulteriormente sviluppata. Nello scomparto centrale si potrebbe collocare la Vergine, in quelli laterali i dodici apostoli, sei per parte. Nella predella poi ci potrebbero essere le storie della vita della Vergine, e nella cimasa il Padreterno con gli angeli.

Questi sono anni importanti per due motivi. Venezia non è più la padrona incontrastata dell'Adriatico, altre potenze premono per ritagliarsi uno spazio in questa parte del Mediterraneo. In Europa si sono già formati i grandi Stati nazionali, e Venezia si muove con alterna fortuna anche nel difficile equilibrio della politica italiana. Il doge Agostino Barbarigo riesce ad approfittare della confusa situazione, ed allarga il suo



dominio su alcune città delle Puglie e del Basso Adriatico. Nella spartizione del regno aragonese Venezia occupa poi altre città delle Marche fra Rimini e Urbino, scatenando così le ire del bellicoso Giulio II. È proprio il papa infatti che a un certo punto (1508) riunisce nella **Lega di Cambrai** mezza Europa e quasi tutti gli Stati italiani contro Venezia, guidata con qualche affanno dal doge Leonardo Loredan. Alla fine però la fortuna aiuta la Serenissima, che malgrado ripetute sconfitte in terraferma mantiene le posizioni sul mare, e lentamente recupera anche il dominio fino ai confini con la Lombardia. Venezia con i turchi manovra con altrettanta abilità, e difende i fondachi orientali stabilendo una serie d'intese commerciali che le consentono di far continuare il mercato d'Oriente.

Venezia quindi politicamente non ha più il potere assoluto, e quindi concentra tutta il suo impegno nel campo figurativo. L'alba del Cinquecento presenta l'immagine di una Venezia ormai completa in tutto il suo moderno sviluppo: è una delle città più grandi del mondo. La Serenissima Signoria attraversa il suo momento magico: trabocca di ricchezza, e celebra fastosamente il proprio trionfo.

Nel dipinto dell'*Assunta* la Vergine quindi diventa simbolicamente Venezia, e quindi una donna forte, muscolare, dominante, vestita con colori molto accesi, che sostanzialmente s'impone in un mondo di uomini.

La grandiosa pala (tavola di quasi sette metri d'altezza, senza precedenti per l'epoca e unica al mondo ancora oggi, composta da 22 tavole di pioppo, ed ospitata in una struttura in pietra istriana decorata, attribuita a Lorenzo e Giambattista Bregno), con cui Tiziano si presenta in una delle basiliche più importanti della città di Venezia, segna l'arrivo in laguna di un nuovo stile rinascimentale monumentale che rivaleggia con le conquiste di Michelangelo e di Raffaello a Roma. Non c'è più la compostezza e le pose immobili degli apostoli che si osservano nelle opere di uguale soggetto, ma tutto un agitarsi di braccia e corpi.

È un quadro spettacolare come pochi, è un'immagine che crea un prototipo di rappresentazione sacra che ha grande fortuna nei secoli successivi. Tiziano elimina qualsiasi elemento architettonico dalla scena, costruendo l'immagine solo con le figure e i passaggi di luci ed ombre. Il quadro è costruito secondo una tipologia tradizionale per questo tipo di scena. Al primo livello in basso c'è lo spazio terreno degli uomini, al terzo in alto c'è Dio attorniato da angeli, nel secondo livello al centro è rappresentata la Madonna che su uno strato di nuvole viene sollevata dagli angeli per essere portata in Cielo.

Il priore è molto sconcertato dalla novità di composizione e stile della pala, così come i suoi

## Trasfigurazione di Cristo - Raffaello

La pala dell'Assunta rappresenta quindi un'assoluta novità rispetto al passato, e per questo altri artisti cercano immediatamente d'imitare il grande Tiziano.

Le stesse emozioni forti che si provano davanti la pala di Tiziano, riemergono quando a Roma nella Pinacoteca Vaticana ci appare improvvisa ed inaspettata la **Trasfigurazione di Cristo** (foto di fianco), canto del cigno di Raffaello: in essa il maestro urbinato causa lo stesso stupore di un'apparizione del sacro impreveduta ed impensata, la stessa che il giovane maestro veneto sa generare.

Anche qui ritroviamo in un certo senso i due vigorosi gesti che collegano il mondo celeste con quello terrestre. Qui però tutto è molto più "disegnato", trattandosi di Arte dell'Italia centrale. Se nella pala di Tiziano tutto è più etereo, qui tutto è più segnato. È insomma la nota contrapposizione tra colore e disegno che differenzia l'area veneziana da quella del centro Italia, e di cui



abbiamo parlato molte volte nei Corsi precedenti. Ad ogni modo queste sono due opere che vengono concepite allo stesso modo. La prima è però una pala d'altare che nonostante varie vicissitudini alla fine è ritornata lì dov'è stata pensata, mentre il dipinto di Raffaello è finito alla pinacoteca vaticana.

Col Trattato di Tolentino, l'opera viene ceduta dallo Stato della Chiesa alla Francia a titolo di indennizzo. Con la Restaurazione l'opera viene restituita allo Stato della Chiesa grazie all'intercessione di Antonio Canova.

La *Trasfigurazione* è un dipinto a tempera grassa su tavola (410x279 cm), che Raffaello realizza tra il 1518 e il 1520. È l'ultima opera eseguita dall'artista prima di morire, completata nella parte inferiore da Giulio Romano. La tavola è commissionata alla fine del 1516 dal cardinale Giulio de' Medici per la cattedrale di Narbonne. Michelangelo viene incaricato di seguire un'altra tela che avrebbe affiancato l'opera di Raffaello, realizzata da Sebastiano Piombo. Sapendo che avrebbe dovuto gareggiare con Michelangelo, Raffaello sa che la Resurrezione di Cristo avrebbe dovuto essere un capolavoro senza eguali, ancora più spettacolare dei lavori realizzati fino a quel momento. Se ci fosse riuscito Raffaello avrebbe dimostrato una volta per tutte che lui è il migliore artista di tutti i tempi. E così Raffaello si mette immediatamente al lavoro: l'artista sa benissimo che si tratta di un'impresa ardua, e prima di giungere a come la vediamo noi oggi, la scena subisce diverse modifiche. Raffaello non si prende pause e procede con grande determinazione nel suo incarico, ma sul finire del 1519 il quadro non è ancora completato, mentre Sebastiano del Piombo ha

completato la *Resurrezione di Lazzaro* già nell'autunno del 1518. Raffaello non riesce a completare l'opera, che viene posta sul suo letto di morte alla dipartita dell'artista.

La pala Pesaro

Rimaniamo ancora nella chiesa dei Frari a Venezia, la cui costruzione inizia nel 1250. La costruzione della chiesa negli anni procede però a rilento, tanto che la facciata viene completata solo nel 1440, e l'altare maggiore è consacrato nel 1469, mentre la cornice composta da due colonne scanalate unite da una elegante trabeazione e sormontata da tre statue, opera di Lorenzo Bregno, viene innalzata solo nel 1516. La chiesa è consacrata il 27 maggio 1492 al nome di Santa Maria Gloriosa.

La famiglia Pesaro contribuisce in maniera sostanziosa alla costruzione e alla decorazione della chiesa, e per questo nel 1478 gli viene concessa la sacrestia, quale cappella gentilizia di famiglia e luogo di sepoltura: viene eretta allora la nona abside di forma pentagonale, e viene terminato l'altare maggiore, poi decorato dalla pala con la celeberrima *Assunta* di Tiziano, e nella navata laterale l'altare dei Pesaro con l'omonima pala.

Quella che comunemente è



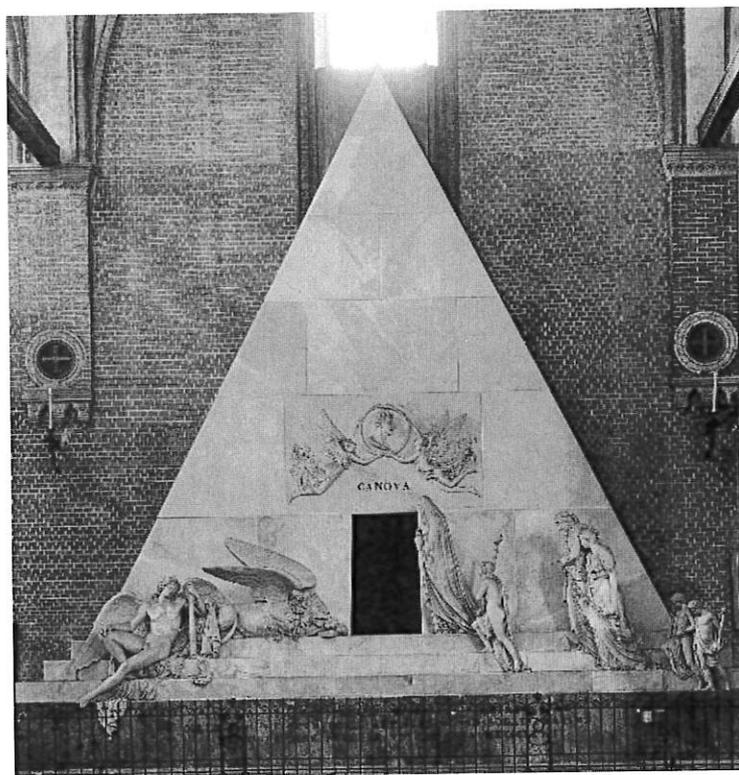
alto a destra si trova la Madonna. I personaggi sono distribuiti sulla scena in modo molto originale. Maria si trova al vertice di una piramide compositiva che comprende gli altri personaggi in basso. Questo nuovo tipo di composizione influenzerà i pittori del secondo Rinascimento veneziano e anche la pittura barocca del Seicento.

È interessante la chiave che sta appoggiata sul secondo gradino, essa rappresenta certamente l'attributo di san Pietro, ma allo stesso tempo la possiamo considerare come uno "scalimetro", vale a dire un riferimento per comprendere le proporzioni dell'intera composizione. Questo genere di opere è concepito inizialmente dal punto di vista architettonico, in seguito si decide il numero di figure da inserire, e poi la loro collocazione. Per questo motivo la proporzione tra figure e architetture ha bisogno di un riferimento che tutti possano conoscere, una chiave appunto, un oggetto di cui chiunque conosca le dimensioni.

La scelta architettonica delle possenti colonne in questo caso è una chiara allegoria della potenza di Venezia che è stata in grado di sconfiggere la furia ottomana, il nemico di una vita.

### Monumento a Canova

Tutti voi conoscete il mio profondo interesse per la scultura funebre, e quindi non posso fare a meno di mostrarvi lo straordinario cenotafio realizzato dagli allievi del Canova per il loro maestro, che si trova appunto nella chiesa dei Frari a Venezia.



Questo doveva essere il monumento funebre che Antonio Canova avrebbe dovuto realizzare per Tiziano Vecellio, e che doveva essere collocato proprio in questa chiesa (foto di fianco). Canova inizia l'opera però non riesce a concluderla, perché muore prima. Il Canova muore a Venezia il 13 ottobre 1822 e viene portato a Possagno, suo paese natale. Per iniziativa del conte Leopoldo Cicognara lo stesso modello viene utilizzato per questo monumento, che i suoi discepoli Antonio Bosa, B. Ferrari, G. Fabris, J. De Martini, Luigi Zandomeneghi, R. Rinaldi, iniziano ad erigere nei primi giorni del maggio 1827.

Sopra tre gradini sorge una piramide con una porta aperta che conduce alla supposta camera mortuaria. Davanti alla porta aperta si vedono avanzare figure di donna che rappresentano la Scultura piangente, la Pittura e l'Architettura, seguite da tre genietti con le torce accese (l'Arte non muore!). Sulla base della piramide a sinistra, il genio del Canova con la torcia spenta e il leone (Venezia) desolato. Sopra la porta due angeli sorreggono l'effigie dello scultore circondata dal serpente uroboro, simbolo dell'immortalità.

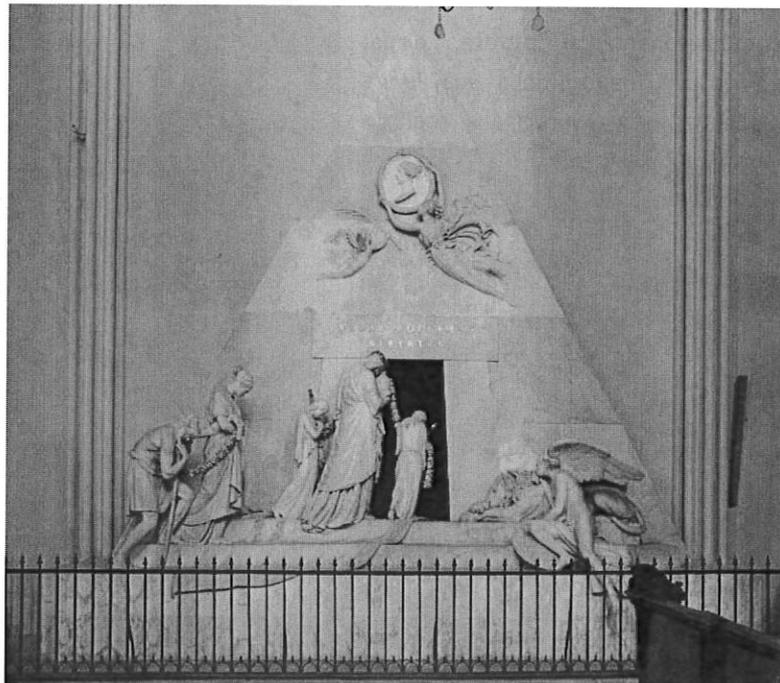
È interessante il modo con cui Canova rappresenta la morte, in uno stile perfettamente neoclassico, assolutamente distante dal mondo barocco. La morte per Canova è un passaggio ad un'altra dimensione, vale a dire l'eternità, rappresentata dalla piramide sulla quale compare una porta socchiusa, un'allegoria comune già in alcuni sarcofagi romani.

Ad ogni modo è interessante il fatto che all'interno della chiesa dei Frari, dove avrebbe dovuto trovar posto la tomba del grande Tiziano, ci sia invece quella del geniale scultore neoclassico Antonio Canova.

#### Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria

Canova utilizza i bozzetti già realizzati per il progetto del monumento funebre a Tiziano, per un altro monumento funebre.

Canova riceve la commissione di questo grande cenotafio nell'agosto 1798 dal duca Alberto di Sassonia - Teschen, in occasione della morte della sua consorte Maria Cristina, scomparsa il 23 giugno precedente. L'obiettivo dell'opera è di rendere omaggio alla memoria di questa donna e al suo carattere assistenziale e caritativo, mediante l'adozione di un complesso programma iconografico ideato dallo stesso duca Alberto. Il monumento funebre a Maria Cristina d'Austria si trova all'interno



dell'*Augustinerkirche* di Vienna (foto di fianco). Il monumento viene completato e montato nella chiesa degli agostiniani di Vienna tra il 12 giugno e il 27 settembre del 1805, per poi essere inaugurato nell'ottobre dello stesso anno.

In questo caso la processione funebre, che reca le ceneri della defunta contenuta in un'urna retta dalla Virtù, è collocata in modo speculare rispetto a prima, e sia il genio funebre sia il leone ora sono più rilassati, mentre controllano che la processione si svolga regolarmente. In alto la Felicità Celeste sorregge la sansovina circondata dall'uroboro con l'effigie di Maria Cristina, il serpente che si morde la coda e che simbolicamente allude al cosmo e all'eternità. Il punto focale della composizione è l'oscura apertura al centro della piramide, sovrastata da un massiccio architrave, su cui leggiamo *uxori optimae Albertus* (Alberto alla sua ottima moglie). Nel corteo funebre troviamo anche la Beneficenza (o Pietà), rappresentata dalla giovane donna che accompagna verso il sepolcro una bambina seminascosta e un vecchio cieco, tenendo quest'ultimo per braccio. In alto il corteo funebre è assistito dalla Felicità Celeste, accompagnata da un bambino nudo in volo con una palma in mano (simbolo della Gloria), e che regge un medaglione recante il volto di Maria Cristina: questo è l'elemento neoclassico che sostituisce la statua del defunto che si ritrova nei monumenti barocchi. Tutti i componenti di questo corteo dolente sono legati tra loro da una ghirlanda di fiori, e sono invitati a camminare su un telo, il quale è steso precariamente sulla gradinata come un velo leggerissimo e impalpabile, e sottolinea la continuità tra la vita e la morte.

Il modo in cui Canova propone il tema della morte è un'ulteriore dimostrazione di quanto egli sia intimamente vicino ai canoni neoclassici. A essere scolpito nel marmo infatti non è il momento culminante in cui la morte è appena sopraggiunta, bensì il momento in cui la morte è ancora in divenire, e chiama a sé tutti i componenti del corteo funebre che fanno di non potersi sottrarre al suo invito, e quindi iniziano l'inesorabile percorso verso il buio ingresso al centro della piramide.

Pala di San Zaccaria

Vediamo ora quali sono gli artisti cui s'ispira il giovane Tiziano Vecellio quando pensa di rivoluzionare la pala d'altare a Venezia. Egli guarda soprattutto a **Giovanni Bellini**.

Nel 1505 le monache benedettine titolari della chiesa e del convento di San Zaccaria a Venezia commissionano al pittore, ormai giunto al culmine della sua lunga carriera, un preciso registro iconografico che deve elogiare l'organizzazione ecclesiastica nelle figure di Gerolamo e Pietro, ed educare le giovani ospiti del loro esclusivo convento con la presenza delle vergini Caterina e Lucia.

Giovanni Bellini conclude l'opera nello stesso anno, la quale oggi è conosciuta come la **Pala di San Zaccaria** (foto di fianco), ed è un dipinto ad olio su tavola riportata su tela di 500x235 cm., firmato e datato 1505 (IOANNE BELLINVS MCCCCCV, nel cartellino sul gradino del trono).

È un'opera straordinaria che dimostra il rinnovamento intrapreso dall'artista ormai settantenne, il quale inaugura la sua ultima fase produttiva, vale a dire quella tonalista. Come abbiamo già accennato prima, la scoperta dei pittori veneti consiste nell'utilizzare come mezzo rappresentativo solo il **colore** o prevalentemente il colore. Tale scoperta prende il nome di **Tonalismo**. È la gradazione di tonalità coloristiche ciò che suggerisce rilievo



e atmosfera, e plasma le immagini. Più che al disegno, che Tiziano considera solo uno schema, sono la luce e il colore gli elementi che danno forza espressiva all'opera.

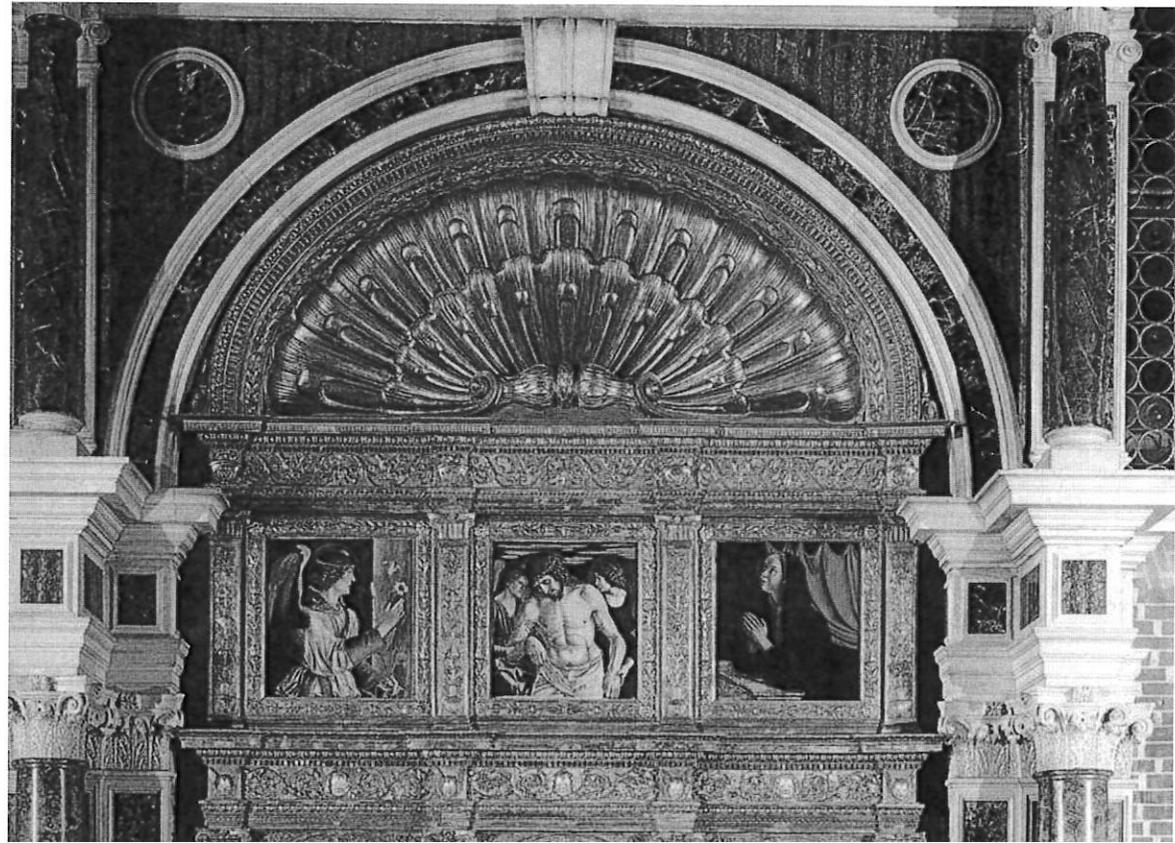
Anche in questo caso noi potremmo scomporre la composizione in un polittico, con al centro la Madonna con Bambino, le sante e i santi negli sportelli laterali. Troviamo l'Angelo musicante che abbiamo già visto in Cima da Conegliano, e anche in Lorenzo Lotto, ma soprattutto esplose un incredibile trionfo di architettura dipinta, in particolare la finta abside in cui sono raccolti tutti i personaggi. In questo caso quindi i personaggi non si trovano inseriti in un paesaggio, ma in una finta architettura dipinta.

Voglio ricordare che la chiesa di san Zaccaria è stata realizzata tra il 1458 e il 1490 dall'architetto **Mauro Codussi**, nato a Lenna, piccolo paese della valle Brembana in provincia di Bergamo, che si forma culturalmente in Romagna, a Ravenna, e dal 1467 si trasferisce a Venezia dove contribuisce notevolmente

all'arricchimento architettonico della Serenissima. Lui è uno dei primi ad attribuire un'importanza primaria alla struttura architettonica anziché ai problemi decorativi. È rimasto famoso per le linee tondeggianti che caratterizzano le coperture dei suoi edifici. Molta della nostra architettura nostrana ha trovato ispirazione in questo grande architetto, per esempio il duomo di Cherso, quello di Ossero dell'architetto Giorgio Orsini nel 1497, fino a quello di Muggia realizzato dall'architetto Pietro Dandolo nel 1467.

Il Polittico di San Vincenzo Ferrer / San Cristoforo (Tiziano)

Vediamo ora un'altra opera di **Giovanni Bellini**, un polittico realizzato qualche anno prima nel 1470 nella basilica di San Zanipolo a Venezia. L'opera è conosciuta con il nome di Polittico Ferrer.



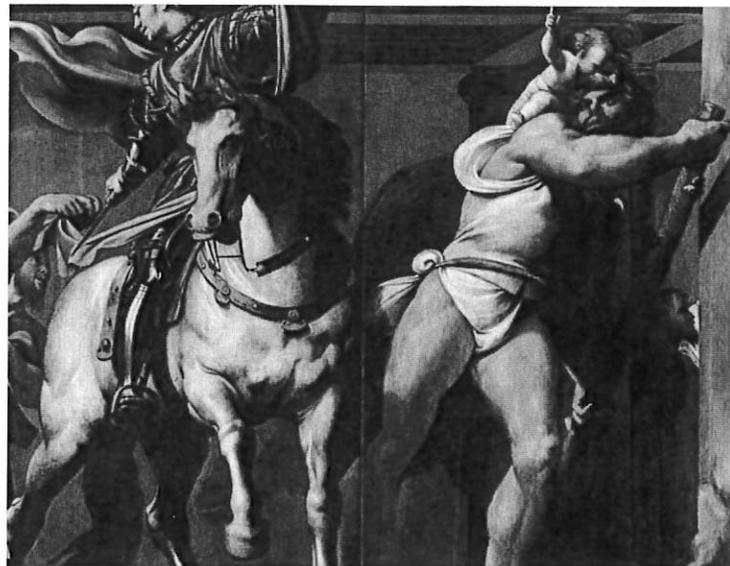
riquadro con la Pietà (Cristo morto sorretto da due angeli), e ai lati l'Arcangelo Gabriele (con un giglio, simbolo di purezza) e la Vergine annunciata; quest'ultima è in preghiera ed ha lo sguardo rivolto verso l'alto. La predella invece mostra i miracoli di Vincenzo Ferrer: le due tavole laterali sono divise in due scene ciascuna tramite una colonna dipinta, mentre quella centrale è una scena unica. Da sinistra si leggono: San Vincenzo salva un'annegata, resuscita i morti sotto le macerie, redime con le parole un uomo e una donna colpevoli di un delitto salvando le loro anime, resuscita un bambino, e libera i prigionieri.



Osserviamo la figura di **san Cristoforo** (foto in alto a sinistra), perché ne discuteremo parecchio. Nel 1523 a Palazzo Ducale Tiziano Vecellio realizza la sua personale interpretazione di San Cristoforo. L'opera è fra le poche eseguite a fresco che si siano conservate a Venezia, dove l'aria salmastra nel corso dei secoli ha cancellato ormai quasi ogni traccia di lavori di tal genere, destinati in origine a ornare le facciate di case e palazzi. Qui le cose sono diverse: molto più medievale e "mantegnesco" il *san Cristoforo* di Bellini, e molto più muscolare e "michelangiolesco" quello di Tiziano (foto in alto a destra). Tiziano va a Roma, ma nel 1545 e non nel 1523. Le soluzioni sono quindi diverse: Bellini ci mostra un san Cristoforo con i piedi immersi in un fiume, probabilmente il Brenta, mentre Tiziano lo mostra mentre affonda i piedi nella laguna. Per quanto riguarda l'attenzione alla muscolatura c'è una notevole differenza tra i due dipinti. Bellini marca molto i profili, mentre l'opera di Tiziano appare molto più morbida. Poi lo sfondo: quello di Tiziano sembra quasi impressionista, assomiglia a *Impressione, levar del sole* di Claude Monet; nel caso di Bellini invece vediamo ancora un paesaggio quattrocentesco. Tiziano disegna il santo gigante che traghetta il Bambin Gesù ispirandosi a stampe nordiche. Ne esiste uno studio preparatorio in proprietà privata a Stoccolma.

### Il san Cristoforo del Pordenone

Se nel 1523 Tiziano Vecellio, pittore di Stato, realizza a Palazzo Ducale il *san Cristoforo* che abbiamo visto, nel 1528 Giovanni Antonio de' Sacchis, il suo acerrimo rivale conosciuto col nome di **Pordenone**, realizza questo **San Martino e San Cristoforo** (foto di fianco) per la Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, vale a dire la sua personale interpretazione della figura di san Cristoforo. Qui vediamo il santo, un gigante che porta sulle spalle Gesù bambino, ancora più muscolare e potente. Il Pordenone purtroppo vuole rivaleggiare nello stile monumentale con Tiziano. Mentre Lorenzo Lotto e Tintoretto capiscono



che conviene abbandonare la sfida, Antonio de' Sacchis vuole battere il maestro sul suo territorio. Sappiamo che molti famosi artisti hanno spesso un carattere saturnino, e tendono ad accendersi facilmente. Negli anni 1530 il confronto tra il Pordenone e Tiziano anima la scena artistica lagunare, concludendosi con l'emarginazione del pittore, e dopo la sua morte col silenzio sulla sua opera da parte degli scrittori veneziani. Il Pordenone muore infatti in circostanze misteriose a Ferrara, dove si è recato per fornire disegni per arazzi su commissione di Ercole II d'Este.

### San Cristoforo, San Rocco e San Sebastiano – Lorenzo Lotto

Abbiamo visto quindi queste tre interpretazioni di san Cristoforo: Bellini 1473, Tiziano 1523,



Pordenone 1528. Tra il 1532 e il 1533 **Lorenzo Lotto** realizza questo **San Cristoforo, San Rocco e San Sebastiano** (foto di fianco), che oggi si trova nel Museo Antico Tesoro della

carica sulle spalle, ma più s'inoltra nell'acqua più il peso del fanciullo aumenta, e a stento riesce a guadagnare l'altra riva aiutandosi con un grosso bastone. Il bambino si rivela allora come Cristo, e gli profetizza il martirio che avviene poco tempo dopo. Nell'opera del Lotto sulla sinistra è raffigurato S. Rocco che mostra il bubbone causato dalla peste che lo ha colpito, secondo i canoni della tradizionale iconografia; in posizione speculare S. Sebastiano trafitto dalle frecce è legato ad un albero da cui germoglia l'edera, simbolo di immortalità. I due santi vengono invocati contro le malattie e le pestilenze, ed è quindi molto probabile che la pala sia stata commissionata per invocare la guarigione dalla terribile malattia.

Lorenzo Lotto spesso cambia città, dopo aver abbandonato Venezia: Treviso, Roma, Bergamo, le Marche, Ancona, Loreto. Nel 1532 compie un primo viaggio nelle Marche, dove poi ritorna negli anni Quaranta e Cinquanta. In questo dipinto Lorenzo Lotto propone la sua interpretazione di san Cristoforo, il quale è dominante come figura sugli altri due santi, secondo la tradizione come impostazione è però molto più morbida rispetto alla lettura di Tiziano. Chi ha visto questo dipinto si rende poi perfettamente conto della gamma cromatica impareggiabile di Lorenzo Lotto.

Abbiamo visto quindi quattro san Cristoforo diversi, di quattro grandi artisti veneto-friulani-veneziani, alcuni dei quali però in esilio volontario. Lorenzo Lotto è stato definito il "genio inquieto del Rinascimento", proprio perché la sua natura raminga lo porta lontano dai grandi centri, e quindi ad essere un pittore di provincia per quanto riguarda la produzione, non però dal punto di vista della qualità. Lorenzo Lotto è forse l'unico in grado di rivaleggiare col grande maestro, per quanto riguarda la tecnica.

#### Il Polittico Averoldi

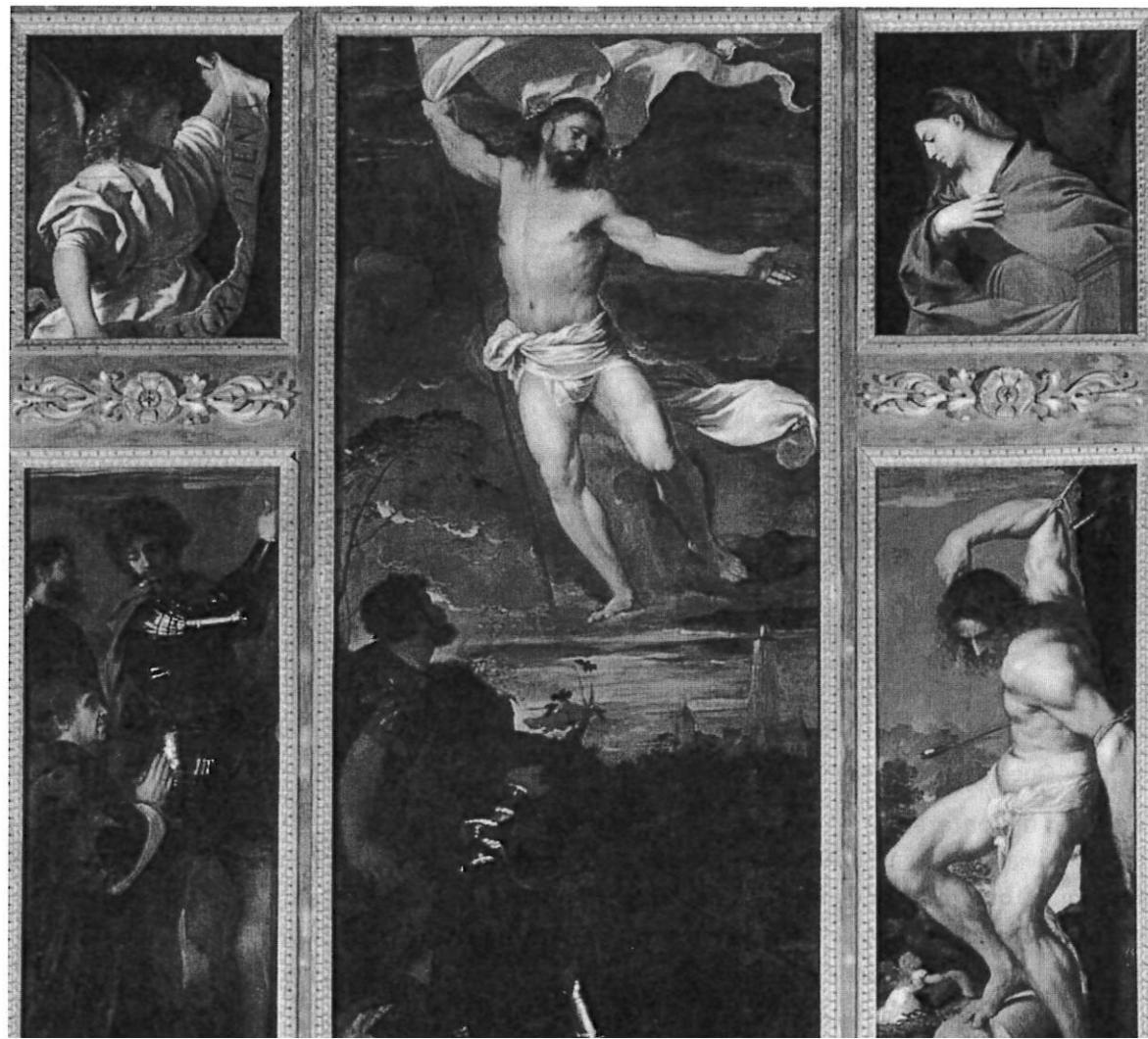
Ritorniamo al polittico di Bellini nella chiesa di san Zanipolo, e osserviamo il dipinto che si trova nella parte sinistra della predella intitolato San Vincenzo resuscita un bambino e libera i prigionieri. Se osserviamo il gesto di quella figura sulla destra che segue il soldato a piedi (foto di fianco a sinistra), notiamo una notevole somiglianza con quello del *san Sebastiano* che Tiziano realizza in una parte del polittico Averoldi a Brescia (foto di fianco a destra). Questa è una straordinaria opera di Tiziano realizzata nel 1522, e oggi conservata nella Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.



Sappiamo che dal 1430 circa tutti i territori del bergamasco e del bresciano passano sotto Venezia. Alla fine del Trecento, dopo la Pace di Torino, per contrastare le mire espansionistiche del Ducato di Milano, Venezia assume compagnie di mercenari guidate da famosi capitani di ventura come il Gattamelata (Erasmus da Narni) o il Carmagnola (Francesco da Bussone), riprendendo l'espansione in terraferma, sotto la guida del doge Francesco Foscari (1423-1457). Nel 1433 (Pace di Ferrara) Filippo Maria Visconti è costretto a cedere Brescia e Bergamo, e con la Pace di Cremona (1441) è costretto a cedere altre terre, anche grazie agli interventi del Capitano di ventura Scaramuccia da Forlì. Con la Pace di Lodi (1454) Francesco Sforza riconosce il confine veneziano all'Adda a ridosso di Milano, che rimane pressoché invariato per secoli. In quell'occasione Venezia ha al suo servizio il condottiero Bartolomeo Colleoni come Capitano generale, che onora con il famoso monumento equestre del Verrocchio. All'apice della sua potenza Venezia controlla gran parte delle coste dell'Adriatico, molte delle isole dell'Egeo inclusa Creta. Il territorio della Repubblica nella

## I cicli sacri

penisola italiana si estende fino al Lago di Garda, al fiume Adda, ed anche a Ravenna, da cui riesce ad influenzare la politica delle città della Romagna.



con lo sfondo delle prime ore del mattino e con i soldati nell'ombra in basso, rischiarati appena da qualche riflesso sull'armatura di uno di essi.

Nei due pannelli in basso vediamo a sinistra i Santi Nazario e Celso con donatore. I due titolari della chiesa sono rappresentati sullo sfondo di un cielo cupo, con Nazario in particolare, vestito di un'armatura pure accesa di riflessi, che indica al committente inginocchiato la figura di Cristo, seguito dal discepolo Celso.

A destra ecco *Il Martirio di san Sebastiano*, che mostra il santo in una complicata posizione, caratterizzata da un gusto per la torsione di derivazione michelangiotesca, che esalta l'eroica anatomia scultorea.

I due pannelli superiori mostrano *l'Annunciazione*, divisa tra *l'Angelo* a sinistra, e *la Vergine* a destra, secondo uno schema esistente fin dal medioevo.

Lo schema di questo polittico è molto originale: nei lavori di questo genere che appartengono a quel periodo troviamo in genere tre scomparti maggiori e tre minori. In questo caso invece lo scomparto centrale diventa un *unicum*, dove domina la figura dell'*ecce homo* volante.

Vi leggo un brano tratto da *I geni dell'arte: Tiziano*, che parla appunto di quest'opera:

*Dipinto tra il 1520 e il 1522, il polittico Averoldi, così chiamato dal committente Altobello Averoldi, legato pontificio a Venezia, è un fulgido esempio dell'arte sacra di Tiziano. È composto da una tavola centrale, la Resurrezione di Cristo, e da quattro tavole laterali con un angelo: l'Annunciata, due santi col donatore inginocchiato, e san Sebastiano.*

Possiamo quindi affermare che negli anni Venti Tiziano è il primo ad adottare questo stratagemma: Tavola centrale con un racconto unico, e scomposizione laterale.

Questo è un capolavoro che vale la pena di vedere.

Polittico di Ponteranica

Negli stessi anni (1522), nella chiesa di San Vincenzo e Sant'Alessandro a Ponteranica (provincia di Bergamo), **Lorenzo Lotto** realizza una serie di sei dipinti a olio su tavola. Destinata alla parrocchiale del piccolo centro all'imbocco della Val Brembana, la pala viene commissionata a Lotto dalla Scuola del Corpo di Cristo, patrona dell'altare a cui è destinato (foto pagina seguente).

Non è certo facile avere un lavoro eseguito dal Lotto quando a Bergamo è già tanto desiderato, ma l'artista ha conosciuto Giovanni Belli il quale lavorando per il consorzio della Misericordia Maggiore, ha firmato il suo contratto per le tarsie in santa Maria Maggiore di Bergamo, ed è anche eletto tra i sindaci della parrocchia di Ponteranica il 15 aprile 1520. Il Belli ha quindi conosciuto Lorenzo Lotto durante la commissione delle tarsie, e il pittore ha preso il figlio Giuseppe a lavorare presso la sua bottega. Tutto questo favorisce l'incarico del polittico al pittore veneziano.

Anche in questo caso la narrazione è simile a quella del *Polittico Averoldi* di Tiziano, solamente lo schema è diverso. Nel primo registro si trovano i seguenti pannelli: *San Pietro* - 118x57 cm, *San Giovanni Battista* - 135x70 cm, *San Paolo* - 118x57 cm. Nel registro superiore invece troviamo: *Angelo annunciante* - 75x35 cm, *Cristo Redentore* - 135x70 cm, e *Vergine annunciata* - 75x35 cm.

In questo caso le forme sono decisamente meno monumentali rispetto a quelle di Tiziano, ad ogni modo le dimensioni del polittico sono colossali e i colori sono eccezionali.

La Scuola del Corpo di Cristo che ha commissionato il polittico vuole che sia rappresentato il Corpo di Cristo come mezzo per la redenzione attraverso la Passione. La scelta di raffigurare il Cristo dalle cui piaghe, frutto del martirio, versa il sangue nel calice è già stata ripresa da Giovanni Bellini nel 1460, e da Vittore Carpaccio nel 1496, ma Lotto ci raffigura un Cristo risorto, dove la croce non è altro che un segno

I cicli sacri

luminoso posto sul suo capo, e che versa il frutto del suo martirio come unico mezzo per la redenzione degli uomini.



Il Martirio di San Pietro da Verona

Sappiamo che della vastissima produzione di Tiziano molte opere sono andate perdute. *Il Martirio di san Pietro da Verona* era un dipinto a olio su tavola trasportata su tela (515x308 cm) di Tiziano, databile al 1528-1530, e oggi perduto. Si trovava nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia dove è stato distrutto da un incendio nel 1867. Oggi in loco si trova una copia seicentesca di **Johann Carl Loth**, un artista tedesco, ma padovano d'adozione (foto in basso).

Oggi di quella pala restano numerosissime copie, realizzate con ogni tecnica, dimensione e livello, comprese un paio di sfocate fotografie in bianco e nero che ritraggono un paio di frammenti scampati al rogo e ricoverati in Svizzera, ma di tale traccia non si ha altre notizie. Uno studio a penna (15,7x28,9 cm) si trova nel Museo Wicar a Lilla.

Questa è una delle pale d'altare più ammirate dai contemporanei di Tiziano, perché sembra che le figure si muovano in sintonia con gli alberi, e pertanto viene definita una pala dal moto "arboriforme". Ad ogni modo il momento dell'azione è molto drammatico, e contrappuntato dal compagno del frate domenicano che si appresta a scappare perché spaventato dalla violenza dello sgherro che si avventa sul Pietro. E secondo la tradizione in quel momento gli alberi iniziano a scrollarsi per mostrare che anche la Natura si ribella all'eccidio di san Pietro.

Potremmo cogliere l'occasione per ricordare che gli incendi di Venezia ci hanno sottratto moltissimi capolavori, però l'enorme patrimonio artistico esistente in città rende quasi invisibili queste perdite.

Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI

Ecco un altro dipinto che ricalca il tema della pala Pesaro. *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI* è un dipinto a olio su tela (145x183 cm) di Tiziano, databile al 1503-1506 circa e conservato nel *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* di Anversa (foto pagina seguente). È firmato



"Titiano F. C." La tela è datata tradizionalmente al 1508-1512, ma è stata ristudiata approdando a una datazione al 1503-1506, che ne farebbe la prima opera conosciuta di Tiziano poco meno che ventenne.

La pala di dimensioni medio-piccole viene commissionata come ex voto per la vittoria nella Battaglia di Santa Maura contro i Turchi Ottomani da parte della flotta veneziana (28 giugno 1502), comandata da Jacopo Pesaro, vescovo di Pafo (a Cipro, allora dominio veneziano) ed esponente della potente famiglia dei Pesaro, combattuta all'interno della Guerra Turco-Veneziana del 1499-1503.

Il Pesaro indossa la tonsura che indica il suo stato di religioso (è stato nominato vescovo proprio da papa Borgia nel 1501): il mantello nero dei cavalieri di Malta e regge lo stendardo con le insegne dei Borgia, che ricorda il suo ruolo di Commissario delle Galere Pontificie. Davanti a sé è poggiato l'elmo da battaglia. Il papa indossa un sontuoso piviale verde con ricami dorati e il triregno, e compie un gesto di presentazione dietro di lui, al quale risponde san Pietro che alza la destra per indirizzare al Pesaro un gesto benedicente, Vangelo alla mano. Ai suoi piedi si trovano appoggiate sul gradino le chiavi del Paradiso, suo tipico attributo.

Vi leggo un brano dal catalogo *Tiziano, Venezia e il Papa Borgia* edito dal Centro Studi su Tiziano di Pieve di Cadore:

*Il dipinto che Jacopo Pesaro ha commissionato a Tiziano rappresenta la commemorazione dell'artista del vescovo di Pafo. Il richiamo qui evidente è la battaglia di Santa Maura, durante la*



Martirio  
databile  
è stato  
un artista



Qui possiamo vedere un Tiziano molto morbido, quello del Naturalismo e delle poesie meditative. In quel periodo Tiziano è indubbiamente influenzato da Giorgione, e forse s'ispira ad un'idea del maestro stesso.

Sullo sfondo di una tenda verde su cui è appoggiato un drappo con ricami dorati si trova

il trono della Vergine col Bambino, legato ai modi di Giovanni Bellini. Davanti ad aperture paesistiche, ai lati si trovano i santi Antonio da Padova e Rocco, che rimandano a una committenza padovana dopo la peste del 1511, anno in cui Tiziano si trova proprio nella città veneta per dipingere gli affreschi della Scuola del Santo. Rocco infatti è il protettore durante le epidemie, e la sua posizione, con la gamba appoggiata su un sasso, è proprio studiata per mostrare la piaga che tradizionalmente ha nella gamba. Più composta è la figura di Antonio che ha in terra i tradizionali attributi del libro e del giglio bianco.

Poco prima della metà del Seicento l'opera viene donata dal viceré di Napoli Ramiro Núñez de Guzmán a Filippo IV di Spagna. Nel 1657 è citata nella sagrestia del Monastero dell'Escorial, attribuita al "Bordonon", forse intendendo Paris Bordone. Fino al 1839 il dipinto rimane nell'Escorial, dove viene esposta nella sacrestia della basilica. Successivamente viene trasferita al Prado, dove è tutt'oggi esposta.

Cristo della moneta

**Il Cristo della moneta** (foto di fianco) è un dipinto a olio su tavola (75x56 cm) di Tiziano, databile al 1516 circa e conservato nella *Gemäldegalerie* di Dresda. È firmato "Ticianus F.[ecit]".

È un'opera importante perché oltre ad essere un dipinto sacro, qui è molto raffinato lo scambio di sguardi tra il Cristo e Pietro. Potremmo definirlo anche un doppio ritratto, da un certo punto di vista. È un quadro molto scuro, cui fanno da contraltare i gesti delle mani, una in



luce e l'altra completamente in ombra, la manica bianca e quella col vestito rosso, gli occhi incredibili, e da un certo punto di vista anche una "battaglia di barbe". Il Cristo è molto pulito, mentre Pietro è molto segnato, per ovvii motivi simbolici.

La scena è tratta dal Vangelo di Matteo (17:24–27), in cui Gesù invita Pietro a recarsi presso il lago di Tiberiade a pescare, prendere il primo pesce che abbocca, ed estrarre dalla sua bocca la moneta necessaria a pagare un tributo richiesto per entrare nella città di Cafarnao. San Pietro fa come gli ordina Gesù, e trova effettivamente il pesce con in bocca la moneta d'argento con cui paga la tassa al gabelliere. Il soggetto è raro e in passato quasi sempre viene commissionato ai pittori da gabellieri o sovrani che impongono nuove tasse, per dare un fondamento religioso alle richieste di denaro.

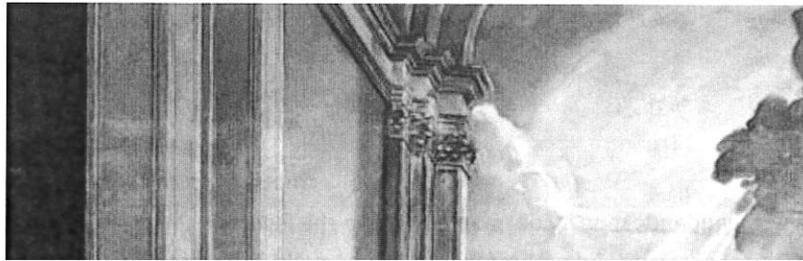
Tiziano dipinge Il Cristo della moneta per Alfonso I d'Este, che dal 1516 lo incarica di eseguire alcune opere per il suo "Camerino d'Alabastro", alla corte di Ferrara. *Il Cristo della moneta* è appunto la prima opera eseguita da Tiziano per questa destinazione. Egli ha allora circa 30-35 anni. A quell'età è un pittore famoso e apprezzato nell'area veneta e non solo, avendo già dipinto importanti opere pubbliche e private. Nello stesso anno riceve anche la commissione dell'*Assunta* per l'altare maggiore di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia.

In quest'opera Tiziano mette a fuoco solo due volti: quello di Gesù e quello di un fariseo. Gesù guarda negli occhi il suo interlocutore, mentre indica la moneta che questi gli porge, senza toccarla. Narrativamente Tiziano coglie dunque il momento in cui Gesù davanti alla moneta domanda di chi siano l'immagine e l'iscrizione, ed esorta quindi a renderla a Cesare. I due volti affiancati inducono a riflettere su quanto è di Dio, e su quanto dobbiamo ridare a Dio. Quante volte gli astanti di fronte a questa tela forse si saranno interrogati su quanto avrebbero dovuto ridare a Cesare e quanto a Dio!

Annunciazione Malchiostro

### *L'Annunciazione*

**Malchiostro** (foto di fianco) è un dipinto a olio su tavola (210x176 cm) di Tiziano, databile al 1520 circa e conservato nella Cattedrale di Treviso nell'omonima cappella.



pone infatti quasi sul punto di fuga prospettico attirando su di sé lo sguardo dell'osservatore e assumendo così una notevole rilevanza sul piano visivo. Tale aspetto non sfugge all'attenzione soprattutto della Comunità ecclesiastica trevigiana che appare ben presto infastidita, tenuto conto anche della poca simpatia goduta dal personaggio effigiato. Nel 1526 questo porta ad un atto vandalico piuttosto eclatante ad opera di ignoti, i quali imbrattano la figura del Malchiostro con pece e altre sostanze maleodoranti.

Noli me tangere

***Noli me tangere*** (foto di fianco) è un dipinto a olio su tela (109x91 cm) di Tiziano, databile al 1511 circa e conservato nella *National Gallery* di Londra.



*Noli me tangere* è uno dei primi dipinti di Tiziano, dove emergono chiare influenze del suo maestro Giorgione. Tiziano raccoglie il tema biblico della risurrezione di Gesù secondo il Vangelo di Giovanni. È una scena molto rappresentata nella Storia dell'arte. Quando visita la tomba di Gesù, Maria Maddalena la trova vuota, andandosene incontra una persona che lei crede sia il giardiniere, e chiede del corpo di Cristo. Allora Gesù si presenta, in quel momento Maria vuole afferrare Gesù, il quale pronuncia la famosa frase: "Non toccarmi (o fermati!)", *Noli me tangere!*

Siamo nel 1511, sicuramente il gruppo delle due figure svolge un ruolo importante, però la parte predominante è il paesaggio, e in particolare l'albero al centro, di belliniana impostazione, in ombra che si staglia sul paesaggio retrostante; e poi il mare che rivela la lezione dei maestri: lo sfumato alla Leonardo.

San Marco in trono

***San Marco in trono*** (foto pagina seguente) è un dipinto a olio su tavola (218x149 cm) di Tiziano, databile al 1510-1511 circa e conservato nella basilica di Santa Maria della Salute a Venezia.

Su un alto trono san Marco si erge statuario, Vangelo alla mano appoggiato scenograficamente sul ginocchio. In basso stanno i santi Cosma e Damiano, due medici, san Sebastiano e san Rocco, patrono degli appestati che mostra come al solito la sua piaga aperta sulla gamba. Il pavimento a scacchi alla Mantegna chiarisce la collocazione dei santi nello spazio, ben riuscita e generante una sicura circolazione di forme e masse. La scenografia è abbastanza semplice, compare solamente una piccola colonna su cui troneggia san Marco. Ricordiamo che negli anni precedenti (1503) Giorgione porta a compimento la pala di Castelfranco, dove i santi Francesco e Nicasio fronteggiano una Vergine che si trova sopra un trono decisamente alto. È quindi probabile che Tiziano, amico e collaboratore di Giorgione, abbia visto quest'opera e che ne abbia tratto l'idea di elevare esageratamente la figura centrale di questa sua opera.

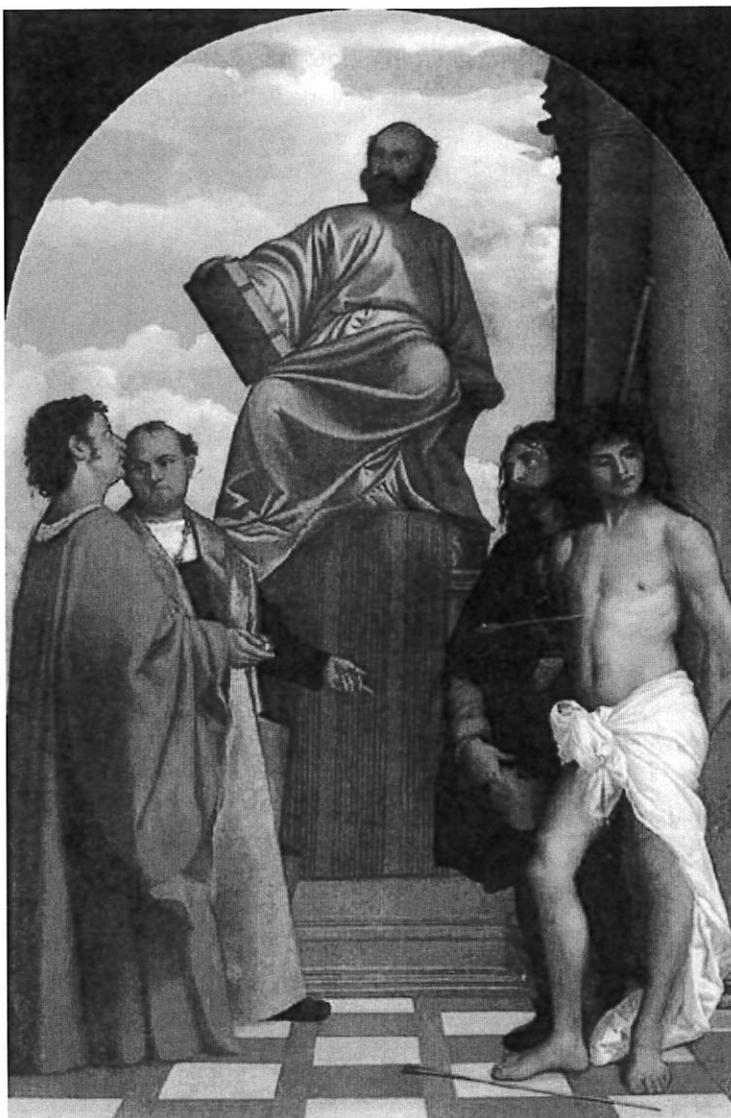
In sostanza l'opera è un chiaro messaggio politico e ideologico. Il quadro è un dipinto votivo a scongiuro della peste che affligge Venezia in quegli anni: ci sono San Rocco e San Sebastiano da una parte, protettori contro il morbo, dall'altra Cosma e Damiano, che sono medici. Al centro sul piedistallo, dove ci saremmo aspettati una Madonna con bambino, c'è San Marco che rappresenta Venezia. Il messaggio è chiaro: la salvezza per Venezia non arriverà dall'alto dei cieli, ma dalle sue insite virtù civili. Salvarsi dalla peste è preciso compito del governo della Repubblica.

L'opera è stata commissionata probabilmente dalla stessa Serenissima come ex voto per la fine della pestilenza del 1510, quella in cui muore anche Giorgione.

Tre tele di Tiziano per il soffitto della chiesa di Santa Maria della Salute (sagrestia), Venezia

Tra i capolavori conservati in sacrestia, spiccano queste tre tele realizzate da Tiziano tra il 1542 e il

1544 per il soffitto della distrutta chiesa di Santo Spirito in Isola. Raffigurano *Abramo ed Isacco* (in basso a sinistra),  *Davide e Golia* (in basso al centro), e *L'uccisione di Abele da parte di suo fratello Caino* (in basso a destra). Le tre tele in origine decorano quindi il soffitto della navata centrale della chiesa degli agostiniani di Santo Spirito in Isola, e nel 1657 pervengono nella sede attuale a seguito della soppressione di quell'ordine.



Qui la pittura di Tiziano si fa molto più scura e drammatica. Le figure sono potenti e fortemente scorciate, influenzate dallo stile di Michelangelo, che l'autore conosce e ammira, ancora prima del suo viaggio a Roma del 1545.

Maddalena penitente (Tiziano Firenze)

**La Maddalena penitente** (foto in basso) è un dipinto a olio su tavola (85x68 cm) di Tiziano, databile al 1533 circa, e conservato nella Galleria Palatina di Firenze. Qui l'elemento del peccato viene sublimato da questo sguardo estatico della Maddalena. L'attributo dei capelli copre in modo generoso il suo corpo sensuale ma mai spudorato.



Su uno sfondo burrascoso la Maddalena è ritratta a mezza figura vicino all'ampolla degli unguenti che la fa riconoscere inequivocabilmente come la santa. Con una bellezza prorompente che è stata definita "pre-rubensiana", essa guarda il cielo con un fervente sguardo, e con i lunghissimi capelli biondi, ondulati e setosi, si copre il corpo nudo. Ma più che coprirli i capelli ne esaltano la sensualità, poiché fanno emergere i due seni nudi, due piccole sfere coi capezzoli turgidi. Si tratta quindi sicuramente di un'opera per un colto committente privato, probabilmente tenuta coperta o in stanze dall'accesso selezionato.

La Maddalena che Tiziano ci presenta è la prostituta pentita, la donna dal passato dissoluto che, secondo il racconto evangelico (Luca 7, 36-50), si reca nella casa di Simone

il fariseo per chiedere perdono a Gesù, versa lacrime di pentimento sui piedi del Redentore, asciugandoli poi con i lunghi capelli e profumandoli con l'unguento prezioso, racchiuso nel vasetto su cui il pittore appone la propria firma. È una figura satura di femminilità, che Tiziano descrive con una pennellata densa e pastosa dalle tonalità calde, evidenziando gli occhi intrisi da lacrime cristalline e il meraviglioso manto di capelli biondo ramati sparsi a coprire la nudità dei seni palpitanti – è nuda perché risoluta a spogliarsi di tutto il suo passato. Per quest'immagine in cui persistono ambigualmente l'idea della peccatrice e della penitente, il pittore potrebbe aver fatto posare qualche cortigiana veneziana, come molte ve ne sono nel Cinquecento, le quali pentite e convertite, hanno potuto prendere a modello di redenzione il dipinto tizianesco, che ha avuto gran fortuna ed è stato ampiamente replicato dal maestro e dalla sua bottega. È un'opera molto amata e celebrata, copiatissima per tutto l'Ottocento.

Presentazione di Maria al Tempio

**La Presentazione di Maria al Tempio** (foto pagina seguente) è un dipinto a olio su tela (335x775 cm) di Tiziano databile al 1534-1538, e conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Leggo un brano da **TIZIANO – I geni dell'arte Mondadori**, 1976:

*I misteri mariani attinenti alla vita della Madonna hanno una parte preponderante nei temi religiosi di Tiziano. Un'immagine indimenticabile e inconsueta di Maria appare ne La Presentazione al Tempio, dove il solenne sfondo architettonico, e il variopinto corteo ai piedi delle scale, fanno risaltare la patetica fragilità della bimba che sola in alto, avvolta di luce, s'avvia verso il grande*

sacerdote. In lontananza, contro il cielo percorso da nubi gonfie e chiare, si scorgono i profili delle montagne, sempre presenti nella memoria dell'artista.



Lo stesso tipo di paesaggio è visibile anche in altre Madonne di Tiziano, per esempio nella Madonna dei conigli.

Questo è però un dipinto concepito prima come una scena di massa, vale a dire architettonicamente, e quindi non è un caso che il punto di fuga della prospettiva guidino i nostri occhi lungo la diagonale verso l'alto. Dal punto di vista cromatico invece la piccola figurina viene isolata dalla moltitudine, e si trova da sola su uno sfondo di colonne. Qui ci si collega con la struttura delle pale d'altare viste prima: la moltitudine in basso, i personaggi celesti sopra, e in alto il Padreterno, e in questo caso i gran sacerdoti. In questo caso però lo sviluppo non avviene lungo la verticale, ma lungo una diagonale.

Stabat Mater

***Mater Dolorosa con le mani giunte*** (foto in basso a sinistra), e ***La Vergine Dolorosa con le sue mani unite*** (foto in basso a destra), sono due oli su pannello realizzati da Tiziano nel 1554 e nel 1534, e che oggi si trovano al Prado di Madrid.

Sono due dipinti che hanno ispirato moltissime copie. Ad esempio nell'abside del Coro a Lussino c'è una Immacolata praticamente identica a questa, che i canonici di Lussino attribuiscono generosamente a Tiziano.

Un uomo che conosceva molto bene Tiziano, Pietro Aretino, così descriveva a Cosimo de Medici l'attaccamento dell'artista al guadagno:

*La non poca quantità di denari che Tiziano si ritrova, e la pura avidità che tende ad accrescerla, a causa che egli non dando cura ad obbligo che si abbia con amico né a dovere che si convenga a parente, solo a quello che con istrana ansia tende che gli promette grandi cose.*

Tiziano quindi non sopporta nessuno che possa oscurare la sua grandezza, e non vuole neppure lasciare in eredità il suo denaro ai suoi collaboratori.

Ad ogni modo la grandezza di Tiziano produce molti allievi a distanza. C'è ad esempio una scuola tizianesca che si diffonde in Germania, La Scuola Nordica, che produce migliaia di copie delle opere di Tiziano.

### Conclusione

Queste sono le opere che io ho scelto per una rapida panoramica sui dipinti sacri. Ce ne sarebbero in realtà altre decine se non centinaia: qui abbiamo solamente graffiato la superficie. Nell'ultima lezione ci riagganceremo a questo discorso, perché negli ultimi anni di Tiziano la gamma cromatica, il colore e la luce si spengono un po', lasciando spazio ad un mondo tenebroso, che ci restituisce un Tiziano vecchio, deluso, stanco, e probabilmente impaurito per quello che lo aspetta, visto il suo comportamento con il prossimo, ma soprattutto sono i suoi problemi alla vista che lo abbattano sempre più, e rendono la sua pittura sempre più sfrangiata e "impressionista".