

SECONDA LEZIONE - I CICLI PROFANI

Introduzione

Nell'altra lezione mi sono soffermato forse eccessivamente sulla trasformazione di una pala d'altare in polittico, e viceversa; questo perché tale argomento mi appassiona molto negli ultimi anni. Questa affascinante tematica prende spunto da un testo scritto da André Chastel (1918 – 1990), illustre storico dell'arte francese, intitolato *Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano*, edito da Bruno Mondadori nel 2005. Questo testo ci spiega sostanzialmente come dal Romanico, al Gotico, al Rinascimento, al Manierismo, e poi al Barocco, e poi ancora al Settecento, ci sia stata un'evoluzione nelle opere d'arte sacra realizzate per le chiese, in particolar modo per quanto riguarda quella che noi generalmente chiamiamo "pala d'altare". La pala d'altare prima di essere tale era però qualcos'altro: nel Romanico essa è costituita da un crocifisso, che poi nel tempo si evolve diventando un polittico, il quale si semplifica notevolmente nel corso degli anni, fino a diventare una pala d'altare. Alla fine nel Settecento la pala d'altare diventa un'opera di dimensioni ridotte a soggetto devozionale. Nel testo che vi ho citato trovate una spiegazione molto semplificata di questo percorso: dal crocifisso romanico del XII secolo, si arriva al polittico nel Quattrocento, e nei primi del Cinquecento alla pala d'altare unificata, per arrivare poi all'*Immacolata Concezione di Tiepolo*, un olio su tela di 115x170cm., del 1768, una piccola operetta devozionale che comincia ad avere anche una dimensione più umana, da questo punto di vista.

Passiamo al tema di questa lezione: i cicli profani di Tiziano Vecellio. Anche in questa lezione potremo solamente "graffiare la superficie", perché anche in questo ambito la produzione di Tiziano è vastissima. E questo vale sia se noi concepiamo queste opere come cicli pittorici, sia se le consideriamo singolarmente. In realtà Tiziano pensa sempre a un *fil rouge* che deve unire le varie commissioni illustri agli altrettanto illustri committenti.

Percorso iconografico

Abitazione natale di Tiziano Vecellio

Oggi voglio mostrarvi il luogo di nascita di Tiziano Vecellio, cosa che avrei dovuto fare già nella lezione precedente. Siamo a Pieve di Cadore, la residenza familiare dove viene alla luce Tiziano Vecellio, che all'epoca della costruzione rappresenta la dimora tipica di una famiglia locale distinta. La situazione attuale invece è il risultato di interventi commissionati dalla Comunità di Cadore, proprietaria dal 1926 dell'immobile, ed eseguiti nel



1928-30 (foto di fianco). Oggi la casa è un Museo aperto al pubblico e gestito dalla Magnifica Comunità di Cadore (per informazioni contattare lo 0435 32262 o scrivere a info@magnificacomunitadicadore.it). Io v'invito a visitare questo luogo, e anche i molti altri "angoletti nascosti" nel Cadore dove il maestro ha lasciato tracce di sé: ad esempio nella chiesa arcidiaconale di Santa Maria Nascente, duomo di Pieve di

Cadore, dove troviamo diverse opere di Tiziano Vecellio e bottega, come ad esempio una pala raffigurante la *Madonna col Bambino assieme a dei Santi*.

Autoritratto

Questo è uno degli autoritratti dell'artista: un olio su tela di 96 x 75 cm., del 1562 circa, che oggi si trova a Berlino, nella *Gemäldegalerie* dello *Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz* (Proprietà culturale prussiana) (foto di fianco). È un'opera realizzata in età avanzata dal pittore cadorino per la sua abitazione a Venezia (Vasari lo descrive nell'edizione del 1568 delle *Vite*, da lui visto nel 1566 nella casa di Tiziano). È interessante osservare come lui vede sé stesso, in un periodo che possiamo chiamare già "manierista", e che io provocatoriamente ho definito "impressionista", vale a dire in un periodo in cui i colori si stemperano, tutto diventa più scuro e tenebroso. Il pittore però ha ancora una forte considerazione di sé stesso, e lo possiamo osservare in questo sguardo decisamente importante, nella posa abbastanza fuori dall'ordinario che riesce a esprimere con efficacia la fierezza e la consapevolezza, elementi caratterizzanti



della personalità di Tiziano e del "mito" che egli ha saputo costruire intorno a sé; e poi nella mano che sembra tamburellare su quel tavolo, come a dire: "*Ma quando i me darà 'sti schei, 'sti maledeti!!*" E questa autostima la possiamo notare anche in quell'elemento che richiama la vicenda umana di Tiziano, vale a dire la catena che si staglia sulla camicia chiara, insegna della dignità di cavaliere dello Sperone d'oro conferitogli da Carlo V nel 1533. Abbiamo già ricordato nella lezione precedente che 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. Evidentemente questa è la conseguenza della fama raggiunta, non solo a Venezia, ma in tutto il territorio europeo.

Per i sovrani spagnoli nel Seicento, grandi appassionati di pittura veneziana, esporre opere del Vecellio equivale a dare lustro al proprio casato, ed utilizzano qualsiasi mezzo per poterle recuperare. Per la nobiltà dell'epoca invece possedere pittura veneziana ed in particolare i ritratti di Tiziano, è l'equivalente di un certificato di appartenenza alla Corte stessa e di aderenza alla politica monarchica.

Oltre a tutte queste illustri commissioni, Tiziano lavora molto per Venezia, perché dal 1516 diventa Pittore ufficiale della Serenissima, dopo la morte di Bellini che ha ricoperto questo incarico prima di lui. Questo ruolo è molto importante allora, perché Venezia concede una paga fissa a chi riveste questo incarico, e fornisce tutti i materiali (molto costosi) per realizzare le opere.

È interessante notare questo aspetto: il Governo veneziano vuole essere sicuro di avere sempre a disposizione le maestranze che gli servono, per questo motivo concede una paga fissa a tutti coloro che ritiene indispensabili. Questo succede anche in altri ambiti, ad esempio in Arsenale dove si costruiscono le

galere necessarie in caso di guerra. Carpentieri, calafati, fabbri, remaioli, a Venezia ricevono una paga fissa, anche nei periodi in cui non prestano servizio in Arsenale, e quindi in quei periodi possono lavorare anche per altri committenti. Quando però Venezia ha bisogno, queste due o tremila persone devono immediatamente ritornare in Arsenale, come ad esempio nel 1571, quando si devono preparare le galere per la guerra contro i Turchi, che poi si risolve con la mitica vittoria a Lepanto delle potenze cristiane alleate (Venezia, il papa Pio V, e la Spagna di Filippo II). Questa conduzione economica è costosissima, e nel Governo veneziano si alzano sempre più le voci di protesta contro questa antica usanza veneziana di elargire con molta disinvoltura questo lauto "sussidio di disoccupazione".

La Giustizia/Giuditta

Abbiamo ricordato già nella lezione precedenti che la prima opera di Tiziano da annoverare nei cicli profani è un affresco che lui realizza assieme al giovane Giorgione a Venezia nel 1509 per la decorazione della facciata verso la calle delle Mercerie del Fondaco dei Tedeschi.

Il **Fontego dei Tedeschi**, fondato nel Duecento, è legato alle esigenze commerciali della Repubblica di Venezia: esso è punto d'approdo delle merci trasportate da mercanti tedeschi di Norimberga, Judenburg e Augusta, che qui le immagazzinano. Qui operano per i loro commerci anche le popolazioni di lingua tedesca che hanno un accordo di dedizione con la Serenissima, come gli abitanti dell'Altopiano dei Sette Comuni (Asiago). L'edificio originario è vittima di un incendio devastante nella notte tra il 27 e il 28 gennaio 1505, ma in breve tempo viene ricostruito, e il nuovo edificio viene inaugurato nel 1508. Come gli altri fonteghi della città, anche questo viene soppresso con la caduta della Repubblica nel 1797.

La struttura fondamentale dell'ospitalità rivolta ai mercanti di origine germanica è costituita quindi da questa istituzione coatta, alla quale una serie di locande rappresentano di fatto delle vere e proprie succursali. La pur notevole capienza del fontego infatti si rivela insufficiente nei periodi di maggiore afflusso di forestieri. Il Fontego dei Tedeschi è di proprietà dello Stato veneziano, e i mercanti della "nazione alemanna" - costituitasi in corpo nel 1492 - devono abitarvi, tenere le merci, e svolgere le operazioni di compravendita al suo interno. La "nazione alemanna" comprende anche Trentini, Boemi, Polacchi e Ungheresi, oltre ai Tedeschi propriamente detti.

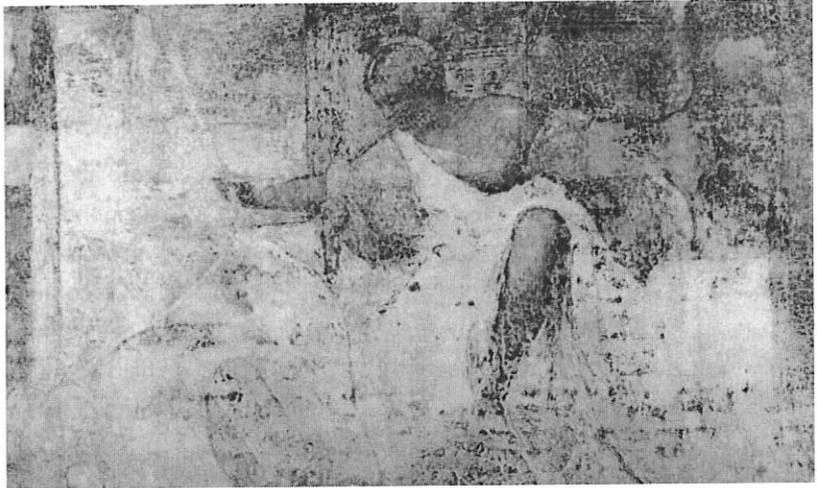
Il fontego è dotato di tutto ciò che può servire all'insediamento di una comunità di mercanti, caratterizzata nel suo insieme da una consistenza relativamente stabile, seppure con un ricambio interno più o meno frequente: camere (diventate un'ottantina dopo la riedificazione cinquecentesca), uffici, volte,

La Giustizia (o Giuditta), che si trova sul portale del lato sud, su una stretta calle, è stata al centro di un episodio raccontato da Ludovico Dolce nel 1557: per la sua bellezza è stata scambiata per un'opera di Giorgione, creando un primo conflitto tra i due artisti.

Giorgione, con grandissimo suo dispiacere, rispondeva che la Giustizia era di mano del discepolo, il quale dimostrava già di avanzare il maestro, e che di più stesse alcuni giorni in casa come disperato, veggendo che un giovanetto sapeva fare più di lui.

È quindi evidente che l'autore della *Giuditta* è Tiziano. Oggi ciò che rimane di quell'affresco si trova conservato nella Galleria Franchetti della Ca' d'Oro a Venezia (foto in basso). Purtroppo l'opera è quasi dimenticata, in una città che

evidentemente è piena di musei. Tiziano raffigura una giunonica Giuditta, con la spada sguainata, che guarda in basso la testa decapitata di Oloferne schiacciata dal suo piede. Giuditta è l'eroina biblica che sconfigge il tiranno Oloferne; il significato allegorico dell'opera è legato alla difficile situazione politica di Venezia minacciata dalla



Leggenda di Cambrai. Molti hanno visto in quest'opera l'allegoria della Giustizia, ma è innegabile invece il rimando all'eroina biblica, confermato anche da un passaggio di Ludovico Dolce:

Nel parlare della composizione raffigurante il trionfo della Giustizia che identifica in una Giuditta, la definisce mirabilissima di disegno e di colorito.

L'Ospitalità nella Serenissima

Nell'introduzione abbiamo ricordato la riqualificazione urbanistica del centro commerciale della città nella zona di Rialto.

Anziché essere isolate e marginalizzate o assimilate e annullate come nelle attuali metropoli, le varie Comunità stabilmente insediate nella Serenissima riescono a integrarsi nella sua realtà economica, sociale e culturale, mantenendo pienamente e anche arricchendo la propria identità. La convivenza di tanti gruppi, diversi per provenienza, lingua, religione, cultura e tradizione, ma in reciproca relazione e scambio di esperienze, rende Venezia un'autentica città cosmopolita.

Il pellegrinaggio in Terrasanta costituisce una pratica spirituale e un'esperienza umana eccezionali, una vera e propria avventura che comincia a diffondersi nell'Europa dell'alto medioevo e si fa più intensa e regolare al tempo delle Crociate. Fra il Tre e Quattrocento Venezia diventa il punto di passaggio pressoché obbligato del mistico itinerario verso il Vicino Oriente. Ad assicurare a Venezia questo monopolio sono la frequenza e la regolarità dei trasporti marittimi, che assumono i caratteri di un vero e proprio servizio di linea. E poi il fascino straordinario della città, il suo incomparabile patrimonio artistico e religioso (soprattutto l'enorme quantità di sacre reliquie, raccolte in ogni angolo del Mediterraneo e concentrate nelle sue chiese), il suo carattere emporiale, e le sue numerosissime botteghe che danno l'opportunità ai viaggiatori di acquistare le cose più varie e più ricercate del mondo di allora.

La sosta a Venezia in attesa dell'imbarco può durare da pochi giorni a qualche settimana, ed è gestita dai "tolomazi", un corpo di assistenti turistici sulla cui attività vigila l'ufficio del "cattaver". Grazie alle loro cure premurose, ma forse un po' soffocanti, il pellegrino viene aiutato, o piuttosto guidato, a trovare alloggio, cambiare valuta, visitare la città secondo un itinerario canonico, e scegliere la nave con la

quale partire per il viaggio in Terrasanta. Il flusso di pellegrini diretti in Terrasanta continua fino alla terza decade del Cinquecento, e si esaurisce nel corso dello stesso secolo.

L'afflusso di mercanti stranieri in una città come Venezia, che nel Cinquecento sta al centro dei traffici mondiali, è considerevole. Uomini d'affari giungono da tutta Europa e dal bacino del Mediterraneo per scambiare i loro prodotti con manufatti locali e con altre merci di varia provenienza, che l'esclusivismo commerciale della Serenissima concentra nell'**emporio di Rialto** allo scopo di conservarne il ruolo di intermediazione tra Oriente e Occidente, un ruolo che neppure la perdita di Costantinopoli e di Negroponte ha sostanzialmente indebolito.

Nel Quattrocento avvengono profondi cambiamenti nelle tecniche del commercio internazionale, con l'affermarsi del *Contratto di commissione*, della *Lettera di cambio* e della *Polizza di carico*. Queste nuove pratiche portano al progressivo esaurimento della figura del "mercante che viaggia accompagnando personalmente la merce". Ora il commercio a lunga distanza può essere esercitato in nome proprio o per conto di terzi senza alcun bisogno di spostarsi dai centri più importanti. Questa opportunità si traduce in un allungamento dei tempi di permanenza in determinate località estere da parte dei mercanti, e in una loro maggiore integrazione con la realtà economica e sociale del paese ospitante.

La Venezia rinascimentale presenta un'ampia gamma di strutture ricettive, in linea di massima a pagamento, che dal comune ceppo dell'accoglienza generale gratuita, si differenziano sempre più nel corso del medioevo. Ospitalità religiosa (monasteri), per i poveri e i malati (ospizi e ospedali), per le autorità straniere (alloggi istituzionali o ad hoc), per i mercanti di determinati paesi stranieri (fondaci), per i rappresentanti e i membri di comunità nazionali (albergarie), per i pellegrini e i viaggiatori in genere (osterie, locande, case e camere private): queste le principali articolazioni del sistema ricettivo veneziano, che si è ormai staccato dalla gratuità indifferenziata, e tende a una specializzazione sempre più spinta e a una gestione rivolta a fini di lucro.

Fin dall'inizio l'Amministrazione veneziana emana una serie di norme atte a garantire il pagamento delle imposte dovute a tutti coloro che ruotano attorno al mercato dell'ospitalità. Ma è nel 1505 che si delinea il nuovo approccio politico-amministrativo, che cerca in tutti i modi di stanare gli evasori, aumentando l'attività di controllo e repressione, e dotandosi nel 1517 di uno speciale Corpo di polizia, composto di un Capitano e otto guardie. L'ossessiva ripetitività dei richiami all'osservanza delle leggi, accompagnati da minacce di sanzioni molto severe e a volte grottesche (multe, requisizioni sommarie,

Ufficiali della Giustizia nuova sono deputati a misurare i travasi nelle cantine delle osterie ed a recarvisi due volte al giorno per stimare le giacenze di vino. Nonostante queste e altre precauzioni le frodi avvengono però comunque, e quel che è peggio d'intesa con gli ufficiali stessi della Giustizia nuova.

Quanto detto fin qui sull'argomento ci dimostra che la Venezia rinascimentale dispone di un sistema di ospitalità assai evoluto, che già nel Duecento si è definitivamente staccato dai caratteri di generalità e gratuità che lo hanno accompagnato in epoca precedente.

Tre età dell'uomo

1512: *Le tre età dell'uomo*, un olio su tela di 106x182 cm. di Tiziano, conservato oggi nella *National Gallery of Scotland di Edimburgo* (foto in basso). Per la prima volta appare un Tiziano poetico, perfettamente calato in una dimensione naturale. Spesso si parla del "panteismo" di Tiziano, e non a caso questo corso è intitolato "*Tiziano: l'arte più potente della natura*". Ad un certo punto della sua carriera, Tiziano intesse un dialogo molto fitto con l'elemento naturale e naturalistico.



Nel nostro caso, in un sereno paesaggio campestre si trovano tre gruppi di figure, a diversa distanza dallo spettatore. A sinistra un uomo seminudo e disteso vicino a una fanciulla vestita che si appresta a suonare un doppio flauto, al centro in lontananza un vecchio che medita sulla morte reggendo due teschi, a mezzo campo a destra tre putti, due dormienti e uno alato che sta per arrampicarsi su un tronco secco. Il paesaggio invece si perde in un susseguirsi di colline viste dall'alto, fino a un indefinito orizzonte azzurrino. Il tema del dipinto è una rappresentazione delle tre età dell'uomo, vale a dire infanzia, età adulta, e vecchiaia; in particolare legate al tema dell'amore. A destra i fanciulli dormono ancora, ma innalzandosi sul tronco Cupido li protegge dal tronco che potrebbe cadere e ferirli. Durante la vecchiaia invece, età della solitudine, i pensieri sono rivolti all'imminente dipartita, con i due teschi che ricordano la caducità dell'amore sensuale, ma la chiesa sullo sfondo ricorda la promessa della vita eterna in cielo. Il tema centrale della composizione è quindi l'inganno, l'illusorietà dell'amore carnale, a cui Tiziano poco più che ventenne non si sente di certo immune.

Tutta la scena è ambientata in un contesto paesaggistico di estrema raffinatezza. Ancora una volta ritroviamo le famose fronde alla Giovanni Bellini, il paesaggio con sfondo azzurrognolo di cui abbiamo parlato nella lezione precedente. E a questo proposito, chi è l'inventore e chi l'imitatore? È Leonardo che inventa lo "sfumato", e Tiziano lo riprende, oppure è il contrario? Oppure ancora è Giovanni Bellini che inventa questo studio sulle capacità prospettiche del nostro occhio, nel momento in cui guarda i paesaggi

con tonalità che degradano? Sappiamo che i grandi artisti sistematicamente si citano a vicenda, e ad un certo punto s'innesca un meccanismo virtuoso per cui le grandi menti in realtà non si copiano l'un l'altra ma giungono alle stesse conclusioni, anche se si trovano a distanza di migliaia di chilometri. In questo caso, secondo me Tiziano e Leonardo arrivano in modo autonomo alle stesse conclusioni, proprio grazie alle loro menti superiori. Per quanto riguarda l'ambientazione, il rimando di quella casetta col tetto a due falde molto inclinate è sicuramente ai paesaggi montani impressi nella mente del giovane cadorino. E questo legame con la terra natia lo troveremo molte altre volte.

Amor sacro, amor profano

Ora passiamo ad un classico assoluto: **Amor sacro, amor profano**, un olio su tela di cm 118 x 279, realizzato nel 1514-15, che oggi si trova nella Galleria Borghese a Roma (foto in basso). Il committente è il gran cancelliere di Venezia **Niccolò Aurelio**, dotto umanista e collezionista, che richiede a Tiziano questo dipinto per le sue nozze con Laura Bagarotto nel 1514.



Sul significato di quest'opera è stato scritto di tutto e di più. In un libro che ho già citato molte volte nei Corsi precedenti, **Tiziano, problemi di iconografia** di E. Panofsky, 1992, troviamo alcune notizie interessanti. Si tratta di 240 pagine in cui si analizzano dettagliatamente gli attributi iconografici presenti nei dipinti di Tiziano, e quindi la lettura dei medesimi attraverso la simbologia iconografica. Non sempre le risposte che ci fornisce Panofsky sono definitive, spesso certe problematiche possono avere più risposte. Questo per quanto riguarda un discorso più generale, ritornando invece al nostro dipinto vediamo un altro

accademia ateniese di Platone. Fra gli esponenti principali, oltre a Marsilio Ficino, ci sono Pico della Mirandola, Poliziano, Nicola Cusano, Leon Battista Alberti, Cristoforo Landino, nonché i più importanti esponenti della famiglia de Medici, quali Giuliano de Medici, e Lorenzo il Magnifico. Fondata a Firenze nel 1462 da Marsilio Ficino, l'Accademia neoplatonica di Firenze diventa un centro propulsore del Neoplatonismo rinascimentale. A questa Scuola partecipano anche gli intellettuali bizantini dopo la presa di Costantinopoli del 1453, arruolati come insegnanti, e la cui presenza permette l'uso diretto dei testi di Platone, pressoché sconosciuti nel Medioevo, e che allora vengono tradotti in latino.

Tiziano difficilmente sarebbe entrato in questo laboratorio d'idee, perché lui non è un pittore-filosofo, è uno che riesce a leggere solamente alcuni richiami tra Poesia e Pittura, ma non possiede una cultura così elevata come certi pittori fiorentini. È altrettanto vero però che anche Tiziano interviene in queste discussioni. Ritorniamo al libro di Edgard Wind:

Amor sacro, amor profano: come c'era da aspettarsi, questo titolo, dato così male a proposito e di cui non esiste traccia prima del Settecento, ha generato una serie di tentativi, tanto futili quanto contraddittori, di attribuire un carattere sacro o profano all'una o all'altra delle due figure. Per un'interpretazione convenzionale delle Virtù cristiane non può esserci dubbio che l'amor sacro debba essere decentemente vestito, e che la figura nuda rappresenti quello profano. Ma contro questa interpretazione è stato giustamente osservato che la composizione del dipinto attribuisce un ruolo più importante alla figura nuda: la maggior altezza, l'atteggiamento vigoroso, il braccio alzato, tutto sembra elevarla al di sopra della sua compagna in ascolto, che la figura nuda cerchi di convincere e di ammonire. Inoltre come per sottolineare la sua natura sacra, Tiziano ha dipinto dietro di lei sullo sfondo una chiesa; mentre dall'altra parte opposta al quadro, dietro la figura elegantemente vestita, appare un castello. Dato poi, che secondo una ben radicata tradizione, l'assenza di ornamenti è segno di virtù e candore, avremmo fondate ragioni per attribuire un carattere più nobile alla figura nuda, e una più mondana a quella vestita.

Già in questo caso abbiamo due letture completamente diverse. Potremmo dibattere a lungo su questo tema, senza trovare sostanzialmente una soluzione convincente. Dobbiamo anche domandarci se davvero Tiziano vuole dipingere un discorso così complesso: abbiamo già ricordato che il titolo dell'opera è stato assegnato da altri, molto più tardi, e che noi non ne conosciamo quello originale. Potrebbe semplicemente trattarsi di un ritratto della committente e di una sua amica, oppure genericamente la rappresentazione di due nudi in un contesto silvano. Continuo la lettura:

Per decifrare il simbolismo, può essere utile considerare il tipo di fontana dove le due donne si sono incontrate. Benché la fontana assomigli a un sarcofago, e possa quindi far in mente l'usanza italiana di servirsi di alcuni sarcofagi come fontana, in questo caso non si nota traccia alcuna di quella frammentazione con cui Tiziano soleva caratterizzare un pezzo di scultura antica. Quindi la definisce una "fontana d'amore". Questa "fontana d'amore" è tale perché indicata dalla presenza di Amor, che si china sull'acqua e gioca con essa. I rilievi che ornano la fontana hanno però un aspetto severo e minaccioso: un uomo viene frustato, una donna viene trascinata per i capelli, un cavallo senza briglie è condotto via per la criniera. Poiché il cavallo è il simbolo platonico della passione sensuale o della libido, ovvero un simbolo di quello che Pico della Mirandola chiamava "amore bestiale", queste scene crudeli di castighi mostrano che la passione animale dev'essere punita e imbrigliata [...]. Ma pur essendo difficile accertare il grado esatto di conoscenza visiva di queste tradizioni segrete, la fonte principale fu probabilmente ancora una volta una fonte di natura letteraria, che deriva sì da Marsilio Ficino,

... ricordiamoci che Tiziano non è Lorenzo de Medici, quindi la sua interpretazione del testo di Ficino può essere estremamente libera e anche semplificata. Qui tutta la composizione è perfetta: la posa, la simmetria, il paesaggio unico ma diverso dietro le due donne, la centralità del sarcofago, quella di Cupido,

le rose di cui si è già parlato a proposito di Lorenzo Lotto. Detto questo, ci può essere un pittore così straordinario, il quale però sappia semplificare una tematica filosofica così complessa? Allora è chiaro che tutta questa complessità è stata prodotta nei secoli seguenti da chi si è cimentato ad interpretare un dipinto che sicuramente Tiziano ha concepito in maniera diversa e molto più semplice. Più noi parleremo di questo dipinto e più il mistero si allargherà!

Festa degli amorini / Omaggio a Venere

Nella lezione precedente abbiamo visto *Il Cristo della moneta*, un dipinto del 1516 circa che si trova alla *Gemäldegalerie* di Dresda. È un dipinto di carattere sacro che raffigura un dialogo tra le due figure ritratte. Quest'opera è importante perché rappresenta la prima commissione di Tiziano da parte di Alfonso D'Este, uno dei suoi committenti più importanti. Nel Corso dell'anno precedente, dedicato alle Metamorfosi di Ovidio, abbiamo scoperto che ad un certo punto Tiziano dipinge una serie di opere appunto per Alfonso D'Este, destinate a decorare il cosiddetto "Camerino d'alabastro". Per gli storici dell'Arte questo rappresenta un luogo mitico e mitologico, perché oggi non sappiamo quali sono stati esattamente tutti i dipinti che hanno decorato questo straordinario ambiente. Gli artisti che lavorano a queste opere sono sicuramente Tiziano, Fra Bartolomeo, s'ipotizza poi Bellini, e anche altri importanti artisti di quell'epoca. I dipinti che ora vedremo sono quindi quelli che sicuramente Tiziano realizza per questo ambiente, su commissione di Alfonso D'Este.

La Festa degli amorini o Omaggio a Venere è un dipinto a olio su tela (172x175 cm) di Tiziano, databile al 1518-1519 e conservato nel Museo del Prado a Madrid (foto di fianco).

Osserviamo un trionfo di amorini e





Il soggetto del dipinto è stato deciso direttamente da Alfonso, ispirandosi alla descrizione di uno dei dipinti di Eroti descritto nel sesto libro delle Immagini di Filostrato. A pagina 98 del già citato **Tiziano, problemi di iconografia** di E. Panofsky, 1992, troviamo delle notizie su questi dipinti:

La decorazione di questo studiolo (il Camerino d'alabastro) sembra essersi sviluppato intorno al Festino degli Dei, completato con l'aiuto di Tiziano (in origine il dipinto viene realizzato da Fra Bartolomeo) nel 1514, e successivamente da lui corretto

per accordarlo ai propri autonomi contributi dell'insieme. Alfonso D'Este tenta di contattare Raffaello, ma di Raffaello non se ne fece nulla, e Fra Bartolomeo morì nel 1517. E quindi il primo risultato dell'incarico a Tiziano fu la cosiddetta Festa di Venere, conservata al Prado, e finita già nell'ottobre del 1519. I suggerimenti di Alfonso non si limitarono agli Erotes di Filostrato (ecco di nuovo la Letteratura che entra nella pittura di Tiziano). Contemporaneamente il duca commissionò a Tiziano altri due quadri per il proprio studio: Il Bacchanale degli Andri, basato ancora una volta su Filostrato, terminato insieme alla Festa di Venere, ed ora di nuovo accanto a quest'ultima al Prado; e il Bacco e Arianna, ispirato ad Ovidio e a Catullo, attualmente conservato alla National Gallery. Come descritto negli Andri di Filostrato, l'isola di Andros è tanto completamente dominata da Bacco, che nel suo fiume scorre vino anziché acqua.

Bacchanale degli Andri

Il Bacchanale degli Andri è un dipinto a olio su tela (175x193 cm) di Tiziano, databile al 1523-1526 e conservato nel Museo del Prado di Madrid. È firmato "TICIANUS F.[aciebat]" (foto in alto a sinistra).

Come abbiamo letto nel passaggio precedente, sull'isola di Andros sono tutti completamente ebbri, anche quel vecchio in alto a destra disteso a terra, e che rimanda a quello che prima ne *Le tre età dell'uomo* guarda invece sconsolato i due teschi. C'è poi la figura femminile in basso a destra, che Tiziano poi riprende nelle varie Veneri, sempre



molto morbida e sensuale. Al centro del dipinto, dove tutti gozzovigliano, troviamo una figura copiata completamente da Fra Bartolomeo, il primo a ricevere la commissione da Alfonso D'Este; e poi quel puttino in basso, che candidamente si solleva la veste e fa la pipì.

Continuo la lettura dal libro di Panofsky:

Gli abitanti, di cui fa parte una moltitudine d'infanti, sono perennemente in stato d'ebbrezza e d'estasi bachica, e amano intrattenere le mogli e i figli con canzoni in lode del fiume divino. Bacco stesso, onora l'isola di una visita, arrivando per nave in compagnia dei Tritoni. Tiziano trattò questo testo perfino più liberamente di quanto aveva fatto con gli Eroles di Filostrato. Bacco e i suoi attendenti sono assenti, per la semplice ragione che l'apparizione teofanica doveva essere serbata per il Bacco e Arianna, e la moltitudine si riduce ad un solo infante, per l'analoga ragione che essa era già presente nella Festa di Venere.

Prima abbiamo visto la moltitudine di bimbi ne *La Festa degli amorini*, qui invece è riservato solamente un piccolo angolo per il puttino, che alla fine è però il *punctum* (di barthesiana memoria) della scena, perché tutti guardano come prima cosa ciò che sta facendo questo infante. E poi sempre la dimensione arborea.

Bacco e Arianna

Bacco e Arianna è un dipinto a olio su tela (176,5x191 cm) di Tiziano, databile al 1520-1523 e conservato nella *National Gallery* di Londra (foto pagina precedente in basso a destra).

Ritratto di Filippo II

È un dipinto autografo di Tiziano Vecellio, realizzato con tecnica a olio su tela nel 1551, misura 193 x 111 cm. ed è custodito nel *Museo Nacional del Prado* a Madrid (foto di fianco).

Uno dei grandi committenti di Tiziano è stato Filippo II di Spagna, nato



termine al conflitto che da oltre due anni viene combattuto con atti di pirateria da entrambe le parti. È un episodio che s'inserisce nella guerra anglo-spagnola, avvenuta tra il 1585 e il 1604, che fa parte della guerra degli ottant'anni, e che inizia con l'invio di truppe inglesi in aiuto delle protestanti Province Unite la cui indipendenza non è riconosciuta dalla Spagna cattolica.

Questo sovrano è famoso anche per aver partecipato alla Lega Santa e alla vittoria contro i Turchi nella Battaglia di Lepanto nel 1571. Ad ogni modo sono innumerevoli gli eventi rimasti nella Storia cui ha partecipato questo sovrano. Storicamente parlando, questo sovrano è stato uno dei personaggi più importanti della Storia moderna e non solo del Cinquecento; quello che però interessa a noi è il fatto che Filippo II è stato uno dei più fedeli committenti di Tiziano. Di lui Tiziano realizza almeno tre o quattro ritratti veramente eccellenti, qui raffigurato vediamo quello del Prado in cui vediamo Filippo II stante con la sua armatura, ancora in giovane età.

Tiziano dedica a Filippo II una serie di opere genericamente denominate "le Poesie". Questo perché, secondo il concetto del *Ut pictura poesis* vale a dire che Pittura e Poesia sono capaci allo stesso modo di descrivere delle emozioni, tali dipinti devono porsi sullo stesso piano dei componimenti poetici da cui sono tratti, in sostanza le **Metamorfosi di Ovidio**. Le Metamorfosi rappresentano il capolavoro di Publio Ovidio Nasone. Attraverso quest'opera composta da quindici libri, Ovidio ci mostra la sua idea riguardo l'essere umano: la psiche è labile, non c'è certezza, non c'è identità; bisogna essere aperti al mutamento, all'accoglienza all'altro.

Il poema è un ricco compendio di tutti i miti greci, legati attraverso un rapporto di continuità nel tempo e nello spazio. Le Metamorfosi sono il manifesto del perenne movimento che caratterizza il mondo sensibile. Nel corso dei secoli innumerevoli artisti si sono ispirati al poema di Ovidio, nella nostra cultura il suo Pensiero si è diffuso nelle forme più diverse e anche più sottili, a volte imprevedibili.



Venere e Adone

Tiziano trova in quest'opera di Ovidio molte ispirazioni per realizzare una serie di dipinti veramente interessanti. Eccone uno: **Venere e Adone**, un dipinto a olio su tela (186x207 cm) realizzato nel 1553, e conservato oggi nel Museo del Prado di Madrid (foto in alto). Di questo soggetto Tiziano nel tempo dipinge varie versioni. Questa viene eseguita per Filippo II di Spagna nel 1553, ed è la prima.

Vi leggo un passo da un catalogo che ho trovato a Pieve, nella casa/museo di Tiziano, e che s'intitola **Venere e Adone di Tiziano. Arte, cultura e società fra Venezia e l'Europa**.

Venere e Adone, il tipo Prado. Seduta su di un masso, dandoci le spalle, Venere si allunga verso destra, sbilanciandosi nel tentativo di trattenere Adone, pronto a partire per la caccia. La dea è

quasi completamente nuda, solo un velo semitrasparente le cinge parte del braccio, scende lungo il fianco coprendole parzialmente la coscia destra, infilandosi poi fra le natiche e il cappotto color cremisi di foggia rinascimentale, che presumiamo abbia precedentemente indossato e che ora rende meno freddo il sasso su cui è in bilico. Nello scomposto e disperato tentativo di fermare l'amato, Venere urta un vaso dorato che sta ai suoi piedi rovesciandolo.



Ora osserviamo la scena. Cupido in questo momento sta dormendo, dunque non può fare nulla. Lei tenta di trattenerlo perché sa che il suo amato sta andando a morte certa: verrà ucciso da un cinghiale inferocito. La conclusione inevitabile non interessa l'artista, che invece vuole rappresentare la negatività della caccia, metafora della vita, soggetta ai capricci della fortuna e all'ingiustizia divina. Sappiamo che il Veronese vede questo dipinto e ne trae ispirazione, però realizza una versione ben diversa. Anche Veronese raffigura un momento precedente alla

partenza di Adone per la caccia, però lui è ritratto addormentato, con il capo posato sulle ginocchia di Venere che gli accarezza i capelli; ai piedi dei due personaggi vi sono due cani da caccia, uno dei quali viene trattenuto da Amore, che in questo modo cerca di evitare il tragico epilogo.

La posa nel dipinto di Tiziano è alquanto innaturale, però mostra la bravura dell'artista a riprodurre il dettaglio anatomico e le morbidezze dei toni nella figura femminile.

Sappiamo che quest'opera è stata vista anche da **Pietre Paul Rubens** (1577-1640), probabilmente durante il suo soggiorno a Madrid del 1628-1629, il quale ne realizza una versione seicentesca nel 1635 - '38, e che oggi si trova al *Metropolitan Museum of Art* di New York (foto in alto). Sappiamo che nel 1706 il

Se osserviamo l'abito indossato dalla serva mora di Diana, vediamo che i toni assomigliano a quelli che abbiamo visto la lezione precedente ne *Il Miracolo del marito geloso*, un affresco che si trova a Padova alla Scuola del Santo. Ancora una volta vediamo alcuni personaggi appoggiarsi ad una fontana di foggia classica. Ancora una volta Tiziano dimostra quindi di conoscere molto bene le fonti classiche importanti, anche se non è un letterato.



Il quadro rimane nella collezione reale spagnola fino al 1704, quando viene regalato

da Filippo V all'ambasciatore francese. In seguito i duchi d'Orléans lo acquistano per la loro prestigiosa collezione, che tengono fino al 1791, quando la cedono a un mercante di Bruxelles durante la Rivoluzione francese. Dopo alcuni altri rapidi passaggi di proprietà, parte dei dipinti viene esposta a Londra. Gran parte della collezione, comprendente anche *Diana e Atteone*, viene comperata nel 1798 da lord Francis Egerton, terzo duca di Bridgewater, dal quale passa in eredità ai duchi di Sutherland. Ad essi rimane in proprietà fino al 2009; dal 1946 però viene dato in prestito alla *National Gallery of Scotland*. Nel 2009 il settimo duca di Sutherland vende il dipinto a circa un terzo del prezzo di mercato, alla *National Gallery of Scotland* e alla *National Gallery* di Londra, presso le quali è ora esposto, alternativamente ogni cinque anni.

Diana e Callisto



Diana e Callisto è un Olio su tela di 187×204,5 cm, che Tiziano realizza nel 1556-'59, e che si trova alla *National Gallery* di Londra e alla *National Gallery of Scotland* di Edimburgo (foto di fianco).

Callisto è una delle ninfe del seguito di Diana. Vedendola riposare in un bosco, Giove se ne invaghisce, e decide di sedurla assumendo le sembianze della dea Diana (la giovane infatti rifugge gli uomini). Dopo qualche mese Diana, stanca per la caccia, decide di fermarsi con le sue compagne per farsi il bagno

presso una fonte. Callisto, che fino a quel momento è riuscita a nascondere l'accaduto, esita a spogliarsi: le compagne allora le sfilano la veste scoprendo così la verità; adirata Diana la caccia via. Una volta nato il bambino, Arcade e anche Giunone decidono di vendicarsi trasformandola in un'orsa. In seguito Arcade, ormai quindicenne, durante una battuta di caccia s'imbatté nell'orsa, e proprio quando sta per ucciderla interviene Giove, che trasforma entrambi in due costellazioni, l'Orsa Maggiore e l'Orsa Minore. Giunone, adirata perché la sua rivale è diventata una dea, chiede al dio Oceano che le nuove costellazioni non tramontino mai.

Al centro del dipinto appare una fontana, alla sommità della quale c'è un amorino che sostiene un'anfora da cui cade acqua che si riversa nel ruscello: simbolo di purificazione d'amore.

Ratto di Europa

Il **Ratto di Europa** è un olio su tela di 178x205 cm, dipinto da Tiziano tra il 1560 e il 1562, su commissione di Filippo II di Spagna, e oggi si trova all'*Isabella Stewart-Gardner Museum* di Boston (foto di fianco).

Anche in questo caso il dipinto raffigura un episodio della mitologia greca tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio: Giove conquista e rapisce la principessa Europa tramutandosi in toro. Il mito racconta una delle numerose avventure extraconiugali di Giove. Il re degli Dei si



La scena mostra la tragica conclusione della storia, che segue approssimativamente il racconto di Ovidio nelle *Metamorfosi*. Qui al finale della storia è riservata la fase intermedia delle *Metamorfosi*: Atteone ancora umano, tranne la testa, è in piedi e lotta per difendersi dai cani. Tiziano sembra avere in mente le parole di Ovidio: *"Egli voleva gridare "sono Atteone, riconoscete il vostro padrone"; ma le parole disobbedivano alla volontà"* (*Met.*, III, 229 ss.). Questa scena spaventosa è relegata in secondo piano,



mentre in primo piano troviamo la dea nell'atto dello scoccare la freccia; anche qui Tiziano sembra assecondare le parole di Ovidio: *"e solamente quando esalò l'ultimo respiro per le molte ferite, si calmò l'ira di Diana portatrice di faretra"* (*Met.*, III, 251-52). In questa versione il paesaggio è più funesto, cupo, quasi nordico: la tavolozza ha perso quei bei viola, lillà, rossi cremisi. Il momento tragico della narrazione è quindi sottolineato anche dal paesaggio che circonda la scena centrale. Il tema della foresta viene ripreso molte volte da Tiziano, per esempio nel *Martirio di san Pietro*, realizzato a cavallo degli anni Venti e Trenta del Cinquecento, e che abbiamo visto nell'altra lezione.

Perseo e Andromeda

Perseo e Andromeda è un olio su tela di 175 x 189,5 cm, che Tiziano realizza nel 1554-'56, e che ora si trova nella *Collezione Wallace* a Londra (foto in basso). Anche questo dipinto fa parte delle *Poesie* destinate al re Filippo II di Spagna, e s'ispira ai versetti 663-752 del libro IV, delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Il dipinto mostra l'eroe Perseo in volo che sta per uccidere il mostro marino, venuto per uccidere Andromeda incatenata a una scogliera sulla riva del mare. Perseo ha già attaccato e ferito il mostro sulla spalla. Nella mitologia greca, il regno di Etiopia è governato dalla bella ma vanitosa regina Cassiope, la quale sostiene che la sua bellezza e quella di sua figlia Andromeda sono superiori a



quella delle ninfe del mare, vale a dire le figlie di Poseidone dio del mare. Quando le ninfe sentono le sue affermazioni, si lamentano col padre, il quale si vendica chiamando un Cetus, un mostro marino per devastare la costa dell'Etiopia, che appartiene al regno di Cassiope. Su consiglio di Giove Ammon, la regina assieme a suo marito Cefeo decide di sacrificare sua figlia Andromeda al mostro. Perseo, che sta ritornando in volo dopo aver ucciso la gorgone Medusa, vede la scena, uccide il mostro e salva Andromeda, che poi sposa.

Quando il dipinto viene consegnato a Filippo II, ne viene fatta una copia per la collezione reale spagnola, che nel 1882 è inviata al museo di Gerona in Spagna. Il Museo dell'Ermitage ha una copia che probabilmente è appartenuta al principe Eugenio di Savoia. Il *Musée Ingres di Montauban* in Francia ne conserva una copia del Seicento nel Palazzo di Versailles, dove viene registrato nel 1683.

Tarquinio e Lucrezia

La leggenda che narra la vicenda di Lucrezia figlia di Spurio Lucrezio Tricipitino si intreccia con la nascita della Repubblica di Roma. Lucrezia è sposata con Collatino e il sacrificio della donna innesca una ribellione che caccia Tarquinio il superbo l'ultimo re di Roma e la sua famiglia. Secondo la narrazione dello storico Livio, durante l'assedio della città di Ardea alcuni nobili romani decidono di spiare le proprie mogli rimaste in città. Per testimoniare la virtù di Lucrezia, Collatino conduce presso la sua casa un gruppo di colleghi tra i quali Sesto Tarquinio, il figlio del re.

Il giovane principe viene subito colpito dalla donna, e durante una cena a casa di Collatino si invaghisce di lei. Sesto



Tiziano Vecellio, 1576, olio su tela, - *Musée del Beaux-Arts (Bordeaux, France)* (foto al centro pagina precedente).

Tiziano Vecellio, Tarquinio e Lucrezia, 1570, olio su tela, 140 x 110 cm. Vienna, *Akademie der Bildenden Kunst.* (foto in basso pagina precedente)

Notiamo che da un'impostazione più grafica e didascalica, Tiziano passa ad una versione dove i contorni e i colori si sfrangiano. Le pose sostanzialmente si assomigliano, però quello che invece cambia sono le tonalità che diventano molto più scure, accentuate anche da un pesantissimo tendaggio che rende tutto più drammatico.

Sisifo

Olio su tela di 237 x 216 cm, realizzato da Tiziano Vecellio nel 1548 ca., per la regina Maria d'Ungheria, e oggi conservato al Museo del Prado di Madrid (foto in basso a destra).

Il dipinto fa parte della serie di tele che Tiziano realizza tra il 1548 e il 1549 per la regina Maria d'Ungheria. La serie rappresenta i dannati nell'Ade, e si compone all'inizio di quattro opere delle quali soltanto due sono sopravvissute.

Nell'oscurità degli inferi, un uomo sale lentamente verso la cima di un monte. Arranca curvo, con i muscoli tesi, i piedi ad ogni passo si puntano sulla roccia, le braccia muscolose sono piegate e spingono un enorme macigno. Tra orrendi spasmi, è riuscito a issare il masso sulla cima della montagna, ma come attratto da una forza misteriosa, esso torna indietro rotolando velocemente giù per il pendio, fino ai piedi dell'altura. E allora l'uomo si raddrizza sulle gambe e ridiscende. Protende le braccia sul macigno e ricomincia a spingerlo piano, tra spasmi e sudori su per il monte. E ogni volta la storia si ripete uguale, senza fine. Questo è il castigo eterno di Sisifo, così come descritto da Omero, perché egli ha osato ribellarsi agli dei.

Sisifo incarna un gesto di ribellione particolare. Figlio del dio Eolo, egli è saggio e prudente per alcuni, scaltro e un po' brigante per altri. Fonda e governa la città di Corinto, e per dare alla sua città una fonte d'acqua perenne, rivela ad Asopo dio dei fiumi che la figlia Egina è stata rapita da Zeus. Per punirlo dello sgarbo il padre degli dei gli invia *Thanatos*, la morte, per condurlo nell'oscura voragine del Tartaro. Ma Sisifo è forte ed astuto. Prima riesce a farlo ubriacare e poi lo lega con delle catene. Ha sconfitto la morte con la forza dei suoi muscoli e con la sua scaltrezza, e sulla terra non perisce più nessuno. Ares il dio della guerra è furioso: sui campi di battaglia non muore neanche un soldato. Così interviene per liberare *Thanatos*, che riesce a trascinare Sisifo nel Tartaro. Ma l'astuzia dell'eroe non ha limiti. Prima di andare Sisifo comanda alla moglie di non dargli gli onori della sepoltura, cosa inaccettabile anche per gli dei degli Inferi. Così Sisifo ottiene il permesso di ritornare sulla terra per tre giorni per imporre alla moglie di eseguire i riti funebri, ma



una volta riemerso nel mondo dei vivi, non tiene fede ai patti. Quando la morte ritornerà a prenderlo alla fine dei suoi giorni, Sisifo ritornerà nel Tartaro dove sarà sottoposto alla terribile punizione di Zeus: spingere fino alla cima di un monte un grosso macigno, il quale raggiunta la vetta rotola immancabilmente giù. E Sisifo deve cominciare la sua fatica da capo.



Tizio

Olio su tela di 253 × 217 cm, realizzato da Tiziano tra il 1560 e il 1570 per la regina Maria d'Ungheria, che oggi si trova al Museo del Prado di Madrid (foto di fianco).

Il dipinto racconta un episodio mitologico che ha come protagonista uno dei figli di Zeus, il gigante Tizio. Tizio è stato mandato dalla dea Hera, terza moglie di Zeus, dopo Leto (Latona), il suo amante, per violentarla. I bambini di Leto, Apollo e Artemide (Diana) uccidono Tizio, e Zeus punisce suo figlio condannandolo all'inferno, dove avrebbe subito l'eterna punizione raffigurata nel dipinto. Poiché Tizio è immortale la sentenza è eterna. Nel dipinto Tiziano dipinge il gigante incatenato ai tronchi di un albero, che si torce dal dolore, mentre un

avvoltoio divora il suo fegato, il quale però si rigenera immediatamente dopo, propagando la sua sofferenza all'infinito. Nella parte inferiore un serpente rappresenta il male, un riflesso del peccato commesso da Tizio.

Nel dipinto si percepisce l'influenza manierista di Tiziano in questo suo periodo artistico. Una delle

Bravo

Nella lezione precedente abbiamo visto *Il Cristo della moneta*, un dipinto del 1516, conservato nella *Gemäldegalerie* di Dresda. Si tratta di uno scambio di sguardi in un soggetto sacro. Nello stesso anno Tiziano realizza un altro "scambio di sguardi" però a soggetto profano. Il dipinto s'intitola *Il Bravo*, ed è un olio su tela di 75x67 cm, databile al 1520 circa, e conservato nel *Kunsthistorisches Museum* di Vienna (foto in basso).

Nella lingua attuale *bravo* è chi è abile, bravo a fare qualcosa. Brava persona. Fare il bravo. Bravo! sono tutti significati positivi! Dal primo Trecento al primo Quattrocento, l'aggettivo bravo ha invece un significato in cui si confondono crudeltà e ferocia, coraggio spinto fino alla spavalderia e indole selvaggia. Nell'Italia tra la fine del Quattrocento e la metà del Cinquecento, essere bravi diventa però una virtù necessaria (nel senso machiavelliano del termine). Nel Cinquecento quello dei bravi è un brutto mestiere, nato quando le Compagnie di ventura italiane si dissolvono, travolte dalla superiorità degli eserciti europei. I congedati e gli sbandati, incapaci di



adattarsi a una professione civile prendono altre strade, alcuni diventano sgherri al servizio di privati potenti, altri iniziano a vivere di espedienti e truffe. C'erano i bravi veri, quelli pericolosi che menano le mani e commettono soprusi, categoria ben rappresentata nel dipinto di Tiziano Vecellio. È solamente nel corso del Seicento che "bravo" viene sempre più utilizzato in senso positivo, e tra Seicento e Settecento inizia ad assumere il significato di buono e onesto. E questo anche grazie a Carlo Goldoni che costella di bravo e brava le sue opere.

Da uno sfondo scuro emergono due personaggi maschili. Quello di destra è di spalle e poggia una mano sul collo di quello a sinistra facendolo voltare bruscamente. Nell'altra mano nasconde un pugnale o una spada di cui si vede solo l'impugnatura, facendo pensare a un agguato. Nella zona d'ombra, al di sotto della manica blu dell'agguato, si vede la sua mano destra che impugna l'arma che ha di fianco. Il ragazzo attaccato è un giovane dalla fluente capigliatura bionda, con una ghirlanda di foglie di vite in testa e il viso in piena luce, ritratto con intensa individuazione fisiognomica. Il "bravo" invece è ritratto quasi a *profil perdu* e in una fitta ombra, dalla quale risaltano però la manica di velluto rosso con i tagli tipici dell'epoca e i riflessi brillanti dell'armatura.

Allegoria della Saggezza

Olio su tela di 177x177 cm, dipinto da Tiziano nel 1560, per la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, dove si trova tutt'ora (foto in basso).

Tiziano dipinge l'allegoria della Saggezza portata in trionfo su una nuvola. Cupido regge il libro e la figura femminile col cartiglio che rappresenta l'attributo della Saggezza. Nel *Dizionario Simboli* di J. Hall, 1983, troviamo sia le ragioni per cui la Saggezza viene raffigurata in questo modo, sia il valore del cartiglio, rimando al sapere antico e ai rotoli della legge.

Durante il periodo in cui è al servizio di Filippo II, Tiziano continua ad essere considerato il principale pittore della Repubblica Veneta. Occasionalmente esegue capolavori per edifici pubblici veneziani, come la rappresentazione ottagonale della Sapienza per il soffitto dell'anticamera nella Sala di lettura nella Biblioteca appena completata di Sansovino. Casualmente distesa su una nuvola e contemplando sé stessa in uno specchio sorretto da un putto, la figura è dipinta con una fluidità sovrana e suggestione atmosferica.

La Biblioteca Nazionale Marciana è una biblioteca pubblica a Venezia. Fondata nel 1468 come biblioteca della Serenissima, è una delle prime biblioteche e depositi pubblici sopravvissuti per manoscritti in Italia, e detiene una delle più grandi raccolte di testi classici al mondo. Prende il nome da San Marco, il santo patrono della città. Oggi l'edificio storico è comunemente indicato come Libreria sansoviniana, ed è in gran parte un museo. Gli uffici della biblioteca, le sale di lettura, e la maggior parte della collezione sono ospitati nell'adiacente Zecca, l'ex zecca della Repubblica di Venezia.

