

TERZA LEZIONE – IL RITRATTO

Introduzione

Oggi affrontiamo un soggetto completamente diverso rispetto alle lezioni precedenti: i ritratti. Nessun altro pittore è stato così puntuale e così richiesto dalla committenza come Tiziano, in ogni campo in cui si è cimentato; forse solamente Giambattista Tiepolo può essere paragonato al grande pittore cadorino, anche se in alcuni dipinti di soggetto devozionale ci sono stati, se non proprio delle cadute di stile, dei rallentamenti che in Tiziano non si sono mai osservati.

Tiziano quindi è anche un ritrattista eccezionale, soprattutto un artista che ha avuto rapporti con tutti i grandissimi personaggi dell'epoca: Filippo II, Carlo V, Alfonso d'Este, Federico II Gonzaga, Alfonso III d'Avalos, il doge Antonio Grimani, e molti altri. Tiziano però ritrae anche persone poco note, che noi oggi ci sforziamo di capire chi siano, come per esempio il famoso *Uomo col guanto*, oppure altri giovani personaggi.

La lezione odierna non si concentrerà solamente sulle opere di Tiziano, ma sarà un *excursus* trasversale sul Ritratto in quell'epoca; vedremo come affrontano questa materia alcuni famosi artisti, e quali sono i rimandi cui s'ispirano.

Percorso iconografico

La Schiavona

Siamo nel 1510, Tiziano è ancora molto giovane, e non ha ancora dipinto l'*Assunta*, e realizza questo straordinario ritratto intitolato: ***La Schiavona*** (foto di fianco). È un dipinto a olio su tela di 117x97 cm, oggi conservato nella *National Gallery* di Londra. Già in quest'opera emerge una serie di problematiche.

Prima di analizzare questo dipinto, voglio definire meglio alcune questioni che riguardano il ritratto in generale. Vi leggo un passo di questo libro intitolato: ***Il Ritratto, capolavori tra la storia e l'eternità***, di Matilde Battistini, Lucia Impelluso, Stefano Zuffi, edito da Mondadori Electa, 2000. Qui troviamo una trattazione del Ritratto in generale, dal



Trecento all'Ottocento. Leggendo queste pagine si riescono a capire alcuni passaggi molto importanti. Leggo un brano dal primo capitolo, intitolato: *Par vivo, par che senta e voglia parlar*:

La parola "ritratto" deriva dal latino "retraho", ed ha un percorso etimologico molto simile a quello dell'analogo termine "portait", derivato da pro-traho, ed utilizzato con le dovute varianti locali nella maggior parte delle lingue. In entrambi i casi l'esatta traduzione dal latino indica l'azione di tirar fuori, recuperare l'immagine dalla realtà. L'Arte si confronta direttamente con la Natura, e il pittore cattura un'espressione fuggevole, un momento dell'età, uno scatto dei sentimenti, un moto dell'anima, e li fissa indelebilmente sulla tela.

Questo concetto è importante perché rivela la prima grande differenza. I grandi maestri del Ritratto quattrocentesco sono i fiamminghi, i quali per primi rompono con la tradizione del ritratto di profilo, ed iniziano a riprodurre i personaggi di fronte. Se da un lato sono straordinari nella riproduzione dei dettagli, i pittori fiamminghi rivelano però la loro assoluta incapacità nel riprodurre lo stato emotivo del soggetto raffigurato. Proseguendo nella lettura di questo libro, passo al capitolo dedicato al Quattrocento italiano:

Nella storia del Ritratto, il Quattrocento in Italia è il secolo della netta contrapposizione tra il ritratto dipinto e il busto scolpito.

Se ritorniamo a quanto ricordato nelle due lezioni precedenti, vale a dire che la pala d'altare prima di essere tale è stata però qualcos'altro, e precisamente un crocefisso romanico, quindi una scultura, possiamo allora collegare questo discorso anche al ritratto. Il Ritratto pittorico deriva da una concezione precedente, vale a dire il Ritratto scultoreo. E nella storia del ritratto, il Quattrocento in Italia rappresenta appunto il secolo di quella contrapposizione di cui parla il libro.

In Pittura la preferenza viene sistematicamente accordata al profilo, legato ai nobili prototipi franco – provenzali, nonostante l'esempio dell'Arte fiamminga, ben conosciuta in alcuni centri artistici italiani.

In Italia, nonostante i fiamminghi che hanno usato lo schema frontale ma privo di espressione, i pittori italiani continuano a mantenere lo schema del ritratto di profilo, ma aggiungono dei sentimenti.

Il ritratto di profilo in Italia deriva dalla tradizione scultorea. I grandi maestri di questo genere sono Antonio e Piero del Pollaiuolo, Piero della Francesca, Pisanello. Ad un certo punto, nel capitolo sul Rinascimento veneto, troviamo scritto:

Nel vivo dell'Arte rinascimentale e al centro dell'intera storia del Ritratto, esplose irresistibile Tiziano. Grazie a Tiziano il corso della Pittura universale cambia radicalmente. Pochissimi artisti, nel dipanarsi dei millenni, hanno avuto un ruolo così vasto e profondo nell'evoluzione dell'Arte. Tiziano ha avviato un nuovo modo di maneggiare i colori, di mettersi in relazione con le figure che stanno dentro l'opera, di stendere la materia pittorica sulla tela, in una parola di "guardare" i propri quadri.

Ed arriviamo finalmente al nostro discorso odierno. Questa prima immagine che vi propongo ci suggerisce in realtà come Tiziano trovi una nuova *Bestimmung*, una nuova espressione. Non uso a caso il termine tedesco perché uno dei grandi ritrattisti dell'epoca è il pittore e incisore Albrecht Dürer, che ha visitato Venezia nel 1494. Questa rivolta di Tiziano contro la tradizione consolidata quindi è qualcosa di epocale, perché lui usa la tradizione concentrando tutto in un ritratto: quindi la tradizione scultorea, quella pittorica che deriva dal ritratto scolpito di profilo, il tutto condensato in un nuovo ritratto, che non è quello fiammingo, né quello italiano, e neppure quello di Antonello da Messina, il più grande ritrattista in assoluto. Tiziano concepisce un ritratto di tre quarti, in cui però una parte è delimitata da un basso parapetto, e nell'altra ne compare un altro più rialzato, dove la "schiavona" appoggia la mano. L'idea del parapetto sul quale il soggetto appoggia la mano o il braccio è un espediente che viene ripreso molte volte, non solo da

Tiziano. In questo caso però questa parte di parapetto rialzato ha un altro scopo, su di esso compare un altro ritratto della stessa donna, questa volta però scolpito a bassorilievo e di profilo, un chiaro riferimento alla maniera veneta di Jacopo Sansovino, architetto e scultore coevo di Tiziano. E non a caso queste figure sono chiamate proprio "sansovine". E poi c'è lei, la "schiavona", quella vera dipinta, che ci guarda soddisfatta del suo ritratto scolpito che esibisce davanti a noi. In realtà anche la vera "schiavona" è un ritratto, realizzato questa volta su uno sfondo completamente nero, sul quale emergono prepotentemente le tonalità classiche usate da Tiziano: il potentissimo rosso, e il bianco sfolgorante. La schiavona non è particolarmente bella, non è come le altre donne di Tiziano, però esprime in modo straordinario il suo vanto per il bel ritratto scolpito sul quale poggia la mano: è il ritratto che si compiace del proprio ritratto.

Il titolo del dipinto è puramente tradizionale, e si riferisce a una donna dalmata (della Schiavonia, che all'epoca indica Istria e Dalmazia), che qualcuno ha riconosciuto dalla foggia dell'abito e dalla fisionomia. In realtà la dama ritratta fa parte della nobiltà dell'epoca, con costumi compatibili con quelli delle donne abbienti dei territori controllati dalla Serenissima.

Donna allo specchio / Flora

Vediamo ora un doppio ritratto: *Donna allo specchio* (foto in basso a destra), un olio su tela (96x76 cm) del 1512-1515 circa, conservato nel Louvre di Parigi; e *Flora* (foto in basso a sinistra), un olio su tela (79x63 cm) del 1515, conservato agli Uffizi di Firenze.



In *Donna allo specchio* una donna dalla bellezza ideale si affaccia da un parapetto toccando un oggetto su di esso appoggiato (una boccetta, magari contenente profumi o unguenti), mentre con la destra si accarezza i capelli. Un uomo dietro di lei regge uno specchio in modo da mostrare il lato posteriore della donna e la finestra che illumina la stanza: si tratta di un motivo legato al dibattito sul paragone delle Arti, secondo cui anche la Pittura, al pari della Scultura, può offrire vedute molteplici di un soggetto. L'uomo tiene inoltre un secondo specchio, visibile di profilo, in cui la donna si guarda mentre si acconcia. Lo stile della *Donna allo specchio* mostra quell'armonia di colori e di composizione tipica della produzione giovanile di Tiziano, esaltante la bellezza del soggetto, anche con una forte valenza sensuale: le donne dell'epoca portano i capelli sciolti soltanto nell'intimità domestica, e ciò conferisce al dipinto un carattere erotico che prevale sugli altri riferimenti al tema della vanità (la boccetta di unguento, il gioco degli specchi).

Nell'altra immagine **Flora**, una donna dalla bellezza ideale ritratta a mezza figura, vestita di un'ampia camicia pieghettata che le ricade dalla spalla sinistra, scoprendole quasi un seno. Si tratta di un genere di largo successo in area veneziana, derivato dal prototipo della *Laura* di Giorgione. Con una mano tiene il mantello rosato, che evidenzia l'incarnato nudo soprastante, con l'altra una manciata di foglie e fiori. Fisicamente si tratta della stessa donna dai capelli biondi e crespi, il soggetto di una serie di dipinti databili negli stessi anni: la *Donna allo specchio* al Louvre, la *Vanità* a Monaco, la *Salomè* della Galleria Doria Pamphilj, la *Violante*, la *Giovane donna con veste nera* di Vienna e la *Venere Anadiomene* di Edimburgo. La stessa donna appare inoltre simile nel personaggio vestito dell'*Amor Sacro e Amor Profano*, e in alcune Sacre conversazioni. Tali figure sono entrate a far parte di un immaginario collettivo frequente nell'arte veneta dell'epoca, di una femminilità prosperosa e remissiva. La manciata di fiori primaverili nella mano destra l'ha fatta di volta in volta interpretare come Flora, come dea della Primavera, o della Vegetazione. Le dita aperte a forbice sarebbero un segnale della promessa sposa, che presto perderà la verginità e prenderà l'anello del matrimonio; un anello di fidanzamento si vede invece nell'altra mano.

Oggi vi leggero diversi passi da questo testo: **Tiziano - catalogo della mostra Scuderie del Quirinale Roma, 2013.**

- Un bianco candido panno vicino ad una figura ignuda ne accendea tanto la tinta che dei più vivi cinabri pareva impastata. Quando niente più aveavi più adoperato Tiziano che la semplice terra rossa, con un poco di lacca verso i contorni e nelle estremità. – Così Anton Maria Zanetti nel 1771 narrava la sapiente arte di quel Tiziano che superata la soglia dei vent'anni era ormai pronto d'ereditare da Giovanni Bellini il ruolo di Pittore della Repubblica.

Abbiamo già ricordato nell'altra lezione cosa comporta per Tiziano diventare Pittore ufficiale della Serenissima; ad ogni modo la sua fortuna più grande in quel periodo gli arriva dall'ennesima pestilenza che si abbatte su Venezia, e che si porta via anche il grande Giorgione, liberando così Tiziano dal suo principale concorrente. Abbiamo già ricordato che gli altri concorrenti sono eliminati da Tiziano in vari modi; Lorenzo Lotto ad esempio non riesce a reggere emotivamente la pressione del pittore cadorino e preferisce andarsene da Venezia.

La cosiddetta Flora degli Uffizi s'inserisce quasi fisiologicamente in un filone di ricerca ancora giorgionesco, concentrato sulla bellezza femminile, languida dolcezza della figurazione plasmata sulla sinfonia dei ritmi curvi, e l'armoniosa giustapposizione di piani cromatici esaltati dalla magistrale capacità di far emergere la fanciulla sull'indefinito sfondo.

Così come ne *la Schiavona*, anche nel caso di *Flora* lo sfondo nero fa risaltare le carni estremamente delicate e morbide, con quei capelli che coprono parte della nudità come abbiamo già visto nella *Maddalena*. C'è poi l'elemento dell'abito, le splendide vesti dipinte da Tiziano, che anche se soltanto accennate producono grande profondità e impatto al dipinto.

Per quanto riguarda invece *Donna allo specchio*, ritorna il tema del dialogo nel doppio ritratto che abbiamo già visto nel *Cristo della moneta* e nel *Bravo*.

Rimaniamo sul ritratto femminile, sappiamo però che per quanto riguarda i ritratti più in generale, la produzione di Tiziano è davvero sterminata, e quindi dobbiamo necessariamente limitare il percorso.

Donna in pelliccia / La Fornarina

Donna in pelliccia (foto pagina seguente a sinistra) è un dipinto che Tiziano realizza tra il 1535 e il 1537, e che oggi si trova al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna. **La Fornarina** (foto pagina seguente a destra) invece è un dipinto a olio su tavola (85x60 cm) di Raffaello Sanzio, databile al 1518–1519 circa, e conservato nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma. È firmato sul bracciale della donna: RAPHAEL VRBINAS.

Raffaello è più giovane di Tiziano, e chiaramente parla di un altro Rinascimento, quello dell'Italia centrale, quello romano, ben diverso da quello fiorentino e da quello veneziano. Tutte queste correnti hanno però qualcosa in comune.



Già Giovanni Pico della Mirandola (1463 –1494), grande umanista e filosofo, sostiene che è l'uomo a «forgiare il proprio destino» secondo la propria volontà. Nella sua *Oratio de hominis dignitate* troviamo che Dio afferma:

«[...] Non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché di te stesso quasi libero e sovrano artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che avresti prescelto. Tu potrai degenerare nelle cose inferiori che sono i bruti; tu potrai, secondo il tuo volere, rigenerarti nelle cose superiori che sono divine.- [...] Nell'uomo nascente il Padre ripose semi d'ogni specie e germi d'ogni vita. E a seconda di come ciascuno li avrà coltivati, quelli cresceranno e daranno in lui i loro frutti. [...] se sensibili, sarà bruto, se razionali, diventerà anima celeste, se intellettuali, sarà angelo, e si raccoglierà nel centro della sua unità, fatto uno spirito solo con Dio, [...].»

È quindi l'uomo stesso a decidere come rappresentare sé stesso, e come rappresentare il contesto attorno ad un ritratto. Ritornando ai nostri due dipinti, è chiaro che ci sono delle differenze tra Tiziano e Raffaello, e sono le stesse che noi continuiamo ad evidenziare nella Storia dell'arte: molto più impastato, più morbido, incentrato sulla luce e sul colore, il ritratto di Tiziano; e invece molto più segnato, più grafico, più didascalico, quello di Raffaello. È innegabile quindi che si tratta di due dipinti diversi, i quali però si guardano, e dialogano tra loro; sia per quanto riguarda la posa, sia per l'impostazione dei capelli, anche se il fondale risulta sensibilmente diverso. Tiziano continua ad usare un fondale scuro, che poi sarà abusato dai suoi seguaci, da Rubens a Van Dick, nei ritratti dei fiamminghi del Seicento. Nel caso di Raffaello la soluzione del fondale è meravigliosa, dove troviamo tutta l'Arte del Novecento: il ritratto davanti ad un paesaggio notturno, un folto cespuglio di mirto, pianta dedicata a Venere. E poi è interessante l'idea che un pittore coltissimo come Raffaello decida di porre la propria firma sul bracciale che la donna porta al braccio (RAPHAEL VRBINAS), mentre il nostro Tiziano preferisce apporre la sua firma in maniera classica, canonica,

nella zona in basso a destra del dipinto. Ad ogni modo è innegabile che i due dipinti si parlano tra loro, anche se con esiti diversi: la Fornarina quasi completamente nuda; la Donna in pelliccia invece falsamente più inibita, con al collo un bel giro di perle che fanno *pendant* con gli orecchini e con la decorazione tra i capelli. Dipinti diversi quindi, *la Fornarina* non può che essere un dipinto del Rinascimento dell'Italia centrale (Raffaello nasce ad Urbino ma si trasferisce a Roma all'età di venticinque anni, e dove muore a trentasette); mentre Tiziano rimane sempre un artista veneziano, anche quando si trasferisce a Roma.

Ritratto di Isabella d'Este

Il **Ritratto di Isabella d'Este** (o *Isabella in nero*) è un dipinto a olio su tela (102x64 cm) di Tiziano, databile al 1534-1536, e conservato nel *Kunsthistorisches Museum* di Vienna (foto in basso).

Come in altri ritratti eseguiti per procura, l'artista si concentra sugli elementi che certifichino lo *status* sociale dell'effigiata, attingendo a un repertorio di generici valori psicologici da trasmettere.

Ecco quindi che Tiziano ci mostra non solo figure femminili poco note, non solo allegorie della Primavera sotto le mentite spoglie della sua musa Flora, ma anche donne di grande spessore, anche se non necessariamente teste coronate. Isabella d'Este (Ferrara, 17 maggio 1474 – Mantova, 13 febbraio 1539) è stata una delle donne più autorevoli del Rinascimento e del mondo culturale italiano del suo tempo.

Lei è stata la protettrice di letterati e artisti, promuovendo le opere e gli studi di tutti coloro che hanno dimostrato di possedere



degno talento o buona volontà, non risparmiando aiuti e incoraggiamenti anche ad artisti mediocri. Alla

corte della Marchesana, così come viene chiamata la marchesa di Mantova, trovano ospitalità intellettuali e letterati da tutte le aree geografiche d'Italia, oltre che artisti come Mantegna, Leonardo, Correggio. L'affetto di Ariosto per Isabella d'Este è ben documentato dalle lettere che in più episodi scandiscono il rapporto di reciproca stima tra il Poeta e la marchesa. Isabella d'Este è poi famosa come collezionista e come donna alla moda, tanto che le nobildonne chiedono di potersi abbigliare come lei, e la regina di Francia stessa le richiede di predisporre un manichino abbigliato esattamente come lei stessa.

Siamo quindi nel 1535, gli stessi anni della *Donna in pelliccia*, e l'idea di un certo sfumato lo ritroviamo in entrambi i dipinti. Nel caso di Isabella tutto è ovviamente più pomposo, la posa è più semplice, il vestito però è straordinario, così come il copricapo. Lo sguardo poi rivela una grande determinazione, ricordiamo solamente che Isabella svolge un ruolo importante a Mantova durante i tempi difficili della città. Quando il marito viene catturato nel 1509 e poi tenuto in ostaggio a Venezia, è lei a prendere il controllo delle forze militari di Mantova. Francesco poi viene liberato nel 1510 grazie proprio al comportamento di Isabella, che accetta perfino di dare in ostaggio il figlio Federico a papa Giulio II, a garanzia della condotta politica del marito.

Ritratto di giovane donna

Il **Ritratto di giovane donna** è un disegno a gessetto su carta bruna (41,9x26,5 cm) di Tiziano, databile al 1515 circa, e conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Firenze (foto in basso).

Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe è un dipartimento degli Uffizi dedicato alle arti grafiche: si tratta di una delle raccolte più importanti al mondo in questo settore, con circa 150 mila opere, datate dalla fine del Trecento al Novecento. La parte più consistente della collezione è legata alla Scuola toscana, e il solo Cinquecento è rappresentato da ben diecimila fogli.

Questo disegno del 1515 ci aiuta a scoprire il percorso creativo del nostro Tiziano. Ricordo che Tiziano realizza moltissimi disegni, ma non possiamo affrontare questo tema perché è molto vasto. Accenno quindi solamente al modo in cui Tiziano inizia i suoi lavori, quella fase creativa che precede il dipinto. Come possiamo osservare nel disegno di Tiziano, il segno è abbastanza indefinito e spesso si perde nel nulla, nel volto però la definizione è più puntuale. C'è qualcosa in questo disegno che ad ogni modo lo accomuna ai famosi disegni di Leonardo da Vinci, perché il livello dei due artisti lo possiamo porre sicuramente sullo stesso piano. Si parla quindi degli artisti più grandi, quelli che abbiamo già citato: Albrecht Dürer, Pisanello, Piero della Francesca, Antonello da Messina – forse a un gradino superiore, Tiziano e Leonardo. E ancora una volta si ripropone il dubbio: è questo *Ritratto di giovane donna* che ispira Leonardo per la sua *Leda con in cigno* (1505-1510), oppure è il contrario? Io ripeto che i grandi artisti arrivano allo stesso risultato quasi come vasi comunicanti legati da una identica sensibilità e intelligenza. Detto questo, è innegabile che qualcuno di loro sfrutta le esperienze precedenti di qualche collega.



Uomo dal guanto

Passiamo ora al ritratto maschile. *L'Uomo dal guanto* è un dipinto a olio su tela (100x89 cm) di Tiziano, databile al 1523 circa, e conservato nel Louvre a Parigi (foto in basso). Vi leggo un brano dal catalogo della mostra "TIZIANO", allestita presso le Scuderie del Quirinale nel 2013 e curata da Giovanni Carlo Federico Villa:

Con la sua posa, il modello ostenta una rilassata nonchalance, appoggiandosi contro la lastra di pietra sulla sinistra...

Ora non abbiamo più il parapetto frontale che presenta due livelli, ma un probabile blocco di pietra alla sinistra del personaggio.

...Questo oggetto è stato talvolta interpretato come una roccia grezza, il che ha persino indotto gli studiosi a suggerire che l'uomo potesse chiamarsi "Rocco".

Ecco a quali allucinanti altezze possono arrivare spesso le interpretazioni degli "esperti"!!

A parte il fatto che questo nome è più tipico del volgo che dell'aristocrazia, la pietra sembra mostrare le venature del marmo. E la leggera curvatura sulla firma del pittore sulla superficie, rimanda alla rotondità di una colonna. L'abito è sfarzoso ma non eccessivo, per quanto monocromatico ha la lucentezza della seta, e in ogni caso i tessuti neri di alta qualità erano segno di uno status sociale elevato. Eppure nonostante l'idea d'incostanza che si ricava dalla postura, il volto esprime una qualità introspettiva che conferisce all'opera la profondità psicologica che manca ad alcuni dei successivi ritratti di corte di Tiziano. Sebbene Gentili si spinga a nostro parere un po' troppo oltre nell'affermare che l'uomo soffre per amore, lo studioso ha certamente ragione nell'intravedere una nota d'inquietudine e malinconia sotto quest'elegante esteriorità.

C'è quindi sicuramente qualcosa che attrae questo personaggio, e che gli impedisce di guardarci negli occhi, come per esempio la schiavona: è qualcosa che lo distoglie ma che anche lo sorprende.

Ad ogni modo in questo caso il contrasto tra l'abito e il fondale è ben evidente, rispetto a Isabella d'Este, un ritratto che Tiziano dipinge tredici anni dopo questo; qui utilizza ancora una tecnica molto "segnata", mentre dopo gli anni Trenta tutto diventa più "spugnato". Ciò che però rappresenta la parte più interessante



del dipinto è il dettaglio della mano sinistra, il guanto di pelle appunto, accessorio dei più raffinati gentiluomini dell'epoca, e poi anche la lunga scollatura a V sull'ampia casacca nera, che lascia intravedere la camicia bianca, con la foggia tipica di quegli anni. Un anello dorato e la catena con lo zaffiro e la perla ricordano che il nostro personaggio è sicuramente un benestante.

Uomo con camicia blu - Ritratto di Ariosto

Il cosiddetto **Ritratto di Ariosto** è un dipinto a olio su tela (81,2x66,3 cm) di Tiziano, databile al 1510 circa, e conservato nella *National Gallery* di Londra (foto in basso).

Tiziano realizza questo dipinto nello stesso anno della *Schiavona*, il quale rappresenta uno dei suoi

grandi capolavori: di nuovo una manica cesellata mirabilmente, che ricorda quella del Bravo che sta per uccidere la sua giovane vittima. La posa del personaggio poi è davvero eccezionale, e in questo caso quella balaustra in primo piano, su cui Tiziano appone la firma, sembra quasi una cornice nella cornice del quadro. Lo sfondo è assolutamente monocromatico e privo di ombre, e in questo modo la parte in ombra del personaggio è ben definita. Anche in questo caso, come nella *Schiavona*, il personaggio ci guarda dritto negli occhi, anche se non proprio in maniera frontale ma di



tre quarti. Ad ogni modo il ritratto riesce ad esprimere un'introspezione psicologica davvero notevole.

Quanto abbiamo visto finora ci fa capire che i ritratti di Tiziano fanno emergere in modo prepotente la soggettività del pittore. Ecco allora che la *Bestimmung*, la nuova espressione di cui si è parlato prima, è composta da una grande attenzione per il ritratto di matrice fiamminga, poi c'è un rimando evidente ai profili delle sansovine, però compare un'introspezione psicologica assolutamente nuova, e poi ancora Tiziano cerca il dialogo tra il soggetto dipinto e chi lo sta guardando, e in ultimo l'idea di costruire una cornice nella cornice rende il dipinto uno spazio davvero unico. Abbiamo già ricordato che Tiziano non è un filosofo, un letterato, però è un pittore che sa confezionare benissimo le proprie opere, perché la complessità delle strutture le rende dei capolavori inarrivabili.

Ritratto di Federico II Gonzaga

Il **Ritratto di Federico II Gonzaga** è un dipinto a olio su tela (125x99 cm) di Tiziano, databile al 1529 circa, e conservato nel Museo del Prado a Madrid (foto in basso).

Anche qui compaiono elementi nuovi, innanzitutto la fonte luminosa che si trova chiaramente alla destra del personaggio. Qui la situazione però è diversa rispetto a prima: questo è un ritratto ufficiale che impone delle regole. Il soggetto deve quindi essere ritratto senza nessuna distrazione, deve concentrare il suo sguardo verso di noi, con un'espressione che mostri il suo lignaggio, l'abito poi dev'essere congruo con la sua levatura. E a questo punto si possono aggiungere alcuni elementi, come ad esempio il cagnolino, chiaro simbolo di fedeltà, nel senso che lui vuole dimostrare di essere un condottiero



sul quale fare affidamento, e che tutti i suoi sudditi gli devono essere molto fedeli proprio per questo motivo. E a sottolineare questo messaggio c'è anche l'altra mano che poggia sulla spada, come a sottolineare la sua doppia natura: amichevole con chi gli è fedele, pronto allo scontro con i nemici.

Sappiamo che in quell'anno il duca decide finalmente di sposarsi, e il ritratto potrebbe essere nato con quello scopo. Il matrimonio con Margherita Paleologa si celebra nel 1531, e anche questo fa parte di una strategia del sovrano per far dimenticare ai suoi sudditi il suo passato dissoluto: morirà di sifilide nove anni dopo.

Ritratto di Carlo V con il cane / Ritratto di Carlo V a cavallo

Il **Ritratto di Carlo V con il cane** è un dipinto a olio su tela (125x99 cm) di Tiziano, databile al 1533 circa, e conservato nel Museo del Prado a Madrid (foto pagina seguente a sinistra). Il **Ritratto di Carlo V a cavallo** è invece un olio su tela di 332x279 cm, che Tiziano realizza nel 1548, e oggi è conservato al Museo del Prado, Madrid (foto pagina seguente a destra). È un quadro di straordinario valore storico che ha esercitato una grande influenza sulla pittura barocca del secolo successivo.

Qui il discorso è molto complesso, sappiamo che Carlo V non è un uomo particolarmente avvenente, e di questo ne è ben conscio. Tiziano inventa allora per questo sovrano un nuovo schema: la figura intera. In quel periodo va di moda il ritratto a tre quarti, ma Carlo V non è particolarmente alto e d'aspetto gradevole, inoltre in quel periodo non si usa divinizzare molto il *leader*: al tempo di Canova per esempio si usa trasformare il condottiero in una divinità greca. Tiziano allora dipinge Carlo V a figura intera, questo perché una volta appeso al muro, dia l'impressione a chi lo osserva di guardarlo dall'alto in basso.

A questo punto voglio parlare brevemente di un tema chiamato **Iconografia del potere**. Fin dall'antichità, i detentori del potere hanno fatto largo uso dei mezzi visivi a disposizione per mostrare la propria forza ai popoli sottomessi: i bassorilievi greci e romani raccontano le gesta di condottieri e imperatori, mentre gli affreschi medievali hanno il compito di spiegare la religione a fedeli in gran parte analfabeti, e al contempo di celebrare la potenza della Chiesa e dei principi regnanti.



Quindi anche questi dipinti di Tiziano s'inseriscono in questa logica, vale a dire che devono essere dei chiari messaggi lanciati ai suoi pari: a Francesco I re di Francia per esempio, che dopo la morte di Massimiliano I d'Asburgo nel 1519, vorrebbe impossessarsi del trono dell'Imperatore del Sacro romano Impero, ma c'è un altro pretendente, il nipote del defunto sovrano, vale a dire Carlo V appunto.

I rapporti tra Carlo V e Francesco I contrassegnano gran parte della storia delle guerre d'Italia del Cinquecento. Francesco I di Valois-Angoulême sale al trono di Francia nel 1515, succedendo a Luigi XII di Valois-Orléans, del quale è cugino e genero. Infatti ne sposa la figlia Claudia. Nei primissimi anni del suo regno Francesco riafferma l'influenza francese sull'Italia del Nord e stringe accordi con papa Leone X, legando il clero alla corona. Eletto Imperatore Carlo V d'Asburgo nel 1519, è inevitabile che i due sovrani prima o poi sarebbero entrati in conflitto.

Carlo infatti intende ripristinare gli antichi confini della Borgogna; operazione che può attuarsi soltanto a spese di una sottrazione di territori dalla Francia. Non solo. Ma possiede anche il concetto di "impero universale". Tutto ciò si scontra con gli interessi di Francesco, che a sua volta possiede mire espansionistiche verso i Paesi Bassi, e che non ha alcuna intenzione di perdere i propri territori borgognoni.

Francesco inoltre mira al possesso del Ducato di Milano, e più in generale dell'Italia settentrionale, soprattutto al fine di poter ostacolare i collegamenti tra le due parti dell'Impero, Austria e Spagna, nell'Europa meridionale.

Possedendo la corona di Spagna, quella d'Austria, e quella di S.R.I., nonché quella di Napoli, di Sicilia e di Sardegna, e possedendo anche le Fiandre e buona parte dei Paesi Bassi, Carlo ha praticamente accerchiato la Francia, per cui ben si comprende come il conflitto tra i due sovrani è destinato a scoppiare molto presto. Tra il 1521 e il 1544, sono ben quattro i conflitti che vedono opposti Carlo V e Francesco I, tutti o quasi conclusi a favore del primo. Il Trattato di Crépy-en-Laonnois del 18 settembre 1544 sancisce l'armistizio in queste guerre italiane combattute tra Francesco I e Carlo V dal 1521 per il dominio sulla penisola. Il trattato riconosce alla Francia il dominio sul Piemonte dei Savoia, e a Carlo V quello sulla Lombardia.

Il *Ritratto di Carlo V con il cane* viene dipinto da Tiziano nel 1533, quindi nel pieno di questo conflitto col re di Francia, mentre il *Ritratto di Carlo V a cavallo* è del 1548, quando quel conflitto è concluso e ci si trova già in un'altra guerra, questa volta contro la Lega di Smalcalda. Il propagarsi della Riforma protestante in Germania dopo il 1517 rappresenta un forte ostacolo per i sogni universalistici dell'Imperatore Carlo V d'Asburgo. I tentativi di conciliazione fra luterani e cattolici si sono infatti risolti tutti in un fallimento, acuendo l'opposizione reciproca fra gli opposti schieramenti.

Il dipinto celebra appunto la vittoria della Battaglia di Mühlberg, in Sassonia, del 24 aprile 1547, che sancisce la vittoria dei cattolici di Carlo V sui protestanti del principe elettore di Sassonia Giovanni Federico.

Qui ci troviamo di fronte ad un ritratto equestre, con uno straordinario paesaggio sullo sfondo, molto tenebroso e tempestoso, quasi romantico, che rimanda per esempio al *Ratto d'Europa*, che abbiamo visto nella lezione precedente. Il quadro di Tiziano è una composizione assai complessa, ricca di riferimenti alla cultura classica e classicista, alla tradizione familiare di Carlo V, all'iconografia dei santi guerrieri propria dell'agiografia cristiana, e non ultima alla cronaca della battaglia di Mühlberg (è il caso dell'armatura che indossa l'imperatore). Allo stesso tempo è un'opera nella quale non si esita a dare una serie di indicazioni rispetto al rapporto tra l'arte e il potere.

L'Impero moderno del Cinquecento non è più quello cavalleresco-medievale, e necessita di un'immagine pubblica nuova ed efficace. Inoltre deve coniugare insieme classicità (rappresentata dall'esempio costante dell'Impero romano) e modernità, in modo che le diverse etnie e culture che compongono l'enorme Impero possano tutte riconoscersi nella figura unificante dell'imperatore. Tiziano – profondo conoscitore della comunicazione – riesce in quest'opera delicatissima, armonizzando gli ideali cavallereschi della Borgogna con i riferimenti al mondo classico.

L'opera viene commissionata da Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, per celebrare la vittoria dell'esercito del fratello sui protestanti della Lega di Smalcalda a Mühlberg, come abbiamo già ricordato. L'imperatore a cavallo viene raffigurato come un vero e proprio soldato di Cristo, in difesa della cristianità minacciata dal crescente diffondersi del Protestantesimo. Egli sostiene con la mano destra una lancia: un riferimento sia alla possenza degli antichi imperatori romani (di cui come detto Carlo si considera l'erede), sia un riferimento alla lancia di Longino (conficcata nel costato di Gesù Cristo durante la Passione), o a quella di San Giorgio (con la quale il santo trafigge il drago, bestia comunemente associata all'eresia).

Il volto di Carlo è serio ed impassibile, anche se non totalmente realistico; Tiziano infatti nel dipingerlo ne addolcisce il prognatismo mandibolare, tipico degli appartenenti alla casata degli Asburgo. Oltre a ciò, ha cura di tralasciare i segni della gotta di cui l'imperatore soffre al tempo della battaglia, che lo ha costretto a seguirne lo svolgimento a grande distanza, disteso su una lettiga. L'Imperatore indossa una prestigiosa armatura ricoperta d'oro e d'argento, che tuttora è conservata nell'Armeria del Palazzo Reale di Madrid, insieme alla raffinata bardatura del cavallo. Il paesaggio di fondo è placido, occupato dal fiume Elba, e non vengono rappresentati i nemici sconfitti (dietro alla figura equestre c'è solo un bosco). La luce

e i colori sono molto caldi, con predominanza dei rossi e degli ocra. Il dipinto ha parlato ai sudditi e ai nemici dell'imperatore in modo inequivocabile, mostrando nello stesso tempo la forza del guerriero, la saggezza del sovrano, la fatica dell'uomo.

Il **Ritratto equestre** è un "sottogenere" autonomo all'interno del genere del ritratto, che domina tutta la Storia dell'Arte. Questa categoria celebrativa del potere militare, ereditata dall'antichità e ben esemplificata per tutto il Medioevo dal *Caballus Constantini* (il Ritratto equestre di Marco Aurelio in Campidoglio a Roma), rimane una costante della retorica e della propaganda politica dal Trecento, fino alle statue celebrative del Risorgimento italiano. In sostanza il ritratto equestre che nasce in epoca romana, nel corso dei secoli si evolve notevolmente. Per esempio, mentre il Carlo V di Tiziano, anche se abbigliato come un condottiero, non può usare la sua preminenza fisica per comunicare il proprio potere, nel caso invece, per esempio di quel dipinto del 1800, intitolato *Bonaparte valica il Gran San Bernardo*, di Jacques-Louis David, il primo console Napoleone Bonaparte viene notevolmente idealizzato. Si assiste quindi ad una progressiva elaborazione mentale nel proporre il segno del potere attraverso questo genere del ritratto.

Filippo IV a cavallo

Diego Velázquez, *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna*, 1635 circa, olio su tela di 337x 263 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Firenze (foto in basso).



Questo dipinto ci mostra come ancora nel Seicento Velázquez guarda in modo indubitabile a Tiziano. Anche se il paesaggio è più sereno, la posa è inequivocabile.

All'alba della sua morte nel 1665, l'Impero spagnolo raggiunge il suo massimo sviluppo territoriale, ma già allora inizia il declino, processo che l'incostanza di Filippo e le mancate riforme della politica interna e di quella militare hanno contribuito a peggiorare.

Filippo possiede una profonda cultura e conosce bene il latino, il francese, il portoghese e l'italiano. Come molti suoi contemporanei egli è un appassionato di astrologia. Si è dedicato anche alla poesia, traducendo dei testi di storia politica di Francesco Guicciardini che ancora oggi sono conservati in forma di manoscritto. Ad ogni modo nonostante questi numerosi aspetti positivi, ancora oggi egli viene visto da molti come debole, e la sua debolezza viene ritenuta una delle cause innegabili del crollo della floridezza dell'impero spagnolo. Filippo viene ricordato da molti come un entusiasta collezionista d'arte, e amante del teatro. Filippo è stato anche un applaudito commediografo. Artisticamente Filippo diventa famoso per essere stato il principale patrono del suo pittore di corte, Diego Velázquez, il quale viene convocato dal re a Madrid nel 1624, e qui rimane per il resto della sua vita. Filippo inizia la costruzione del *Palacio del Buen Retiro* a Madrid, parte del quale ospita oggi il Museo del Prado. Il progetto inizia con forme modeste nel 1631, per poi concludersi con picchi di autentica magnificenza come la "Sala dei Troni", completata nel 1635. Il palazzo include al proprio interno un teatro, molte sale da ballo, gallerie, giardini e laghi artificiali nell'area del parco, divenendo ben presto un centro importante per artisti e letterati da tutta l'Europa. La dimora viene costruita in uno dei momenti più critici del governo di Filippo IV, e proprio a causa del suo eccessivo costo che ricade sull'erario, essa è particolarmente odiata.

Ritratto del Doge Andrea Gritti

Olio su tela di 133x103,2 cm, del 1540 circa, *National Gallery of Art Washington* (foto in basso).

Questo dipinto è considerato uno dei migliori ritratti di Tiziano. L'espressione feroce del doge Andrea Gritti e la figura imponente trasmettono un'autorità maestosa. L'uso del colore è molto energico dappertutto. L'architettura del volto di Gritti è accentuata da un ricco impasto (denso accumulo di vernice), e la stravaganza delle sue vesti viene comunicata attraverso la lucentezza e le luci.

Andrea Gritti (1455–1538) arriva al centro dell'attenzione pubblica veneziana per la prima volta nel 1502, quando dopo diversi anni di residenza a Costantinopoli, dove si è distinto sia come commerciante di grano sia come spia, è stato determinante nel negoziato di pace con i turchi. È stato nominato Commissario dell'esercito veneziano, ed infine eletto doge nel 1523. Gritti possiede una personalità molto ambiziosa, persino autocratica. Nonostante la sua insofferenza per le complessità della Costituzione



veneziana, riesce comunque a diventare uno dei più efficaci e influenti dogi post-medievali, e ricopre un ruolo importante come mecenate dell'Arte e dell'Architettura.

Grazie all'intercessione di Gritti, la Repubblica salva il suo dominio sulla terraferma, quando tutto sembra perduto nello scontro con gli eserciti della Lega di Cambrai. Per un decennio lui sarà protagonista delle fortune militari di Venezia. Dopo aver coperto prestigiose cariche, nel marzo del 1523 viene eletto doge. Sotto la guida del "bergamasco" Gritti la Repubblica mantiene intatto il suo prestigio, e tocca il vertice dello splendore. Andrea Gritti ama il fasto come espressione della maestà di Venezia, di cui appare come l'incarnazione vivente nel grandioso ritratto di Tiziano. Con la sua morte, avvenuta nel 1538, non solo scompare uno dei personaggi più affascinanti e degni di merito della millenaria storia di questa grande città, ma si chiude anche un'epoca irripetibile per la Serenissima.

La composizione e il carattere del ritratto suggeriscono che non è stato concepito come un'immagine ufficiale di un edificio pubblico, ma piuttosto come una commissione privata, e in seguito è rimasto in possesso della famiglia Gritti. L'opera dà una forte espressione sia alla maestosità dell'ufficio del doge sia alla vitalità fisica e intellettuale di Gritti.

In questo periodo s'inasprisce il rapporto di Tiziano con il Pordenone, reduce dei successi di Piacenza e Cortemaggiore, il quale ottiene in quel periodo molto credito a Venezia. Gli avversari del doge Gritti lo contrappongono a Tiziano per motivi politici, e riescono a far sospendere lo stipendio che la Serenissima elargisce al pittore cadorino per un'intera stagione, con la scusa che costui è sempre impegnato nelle corti italiane ed europee, e ritarda sempre la consegna delle opere commissionategli dalla Repubblica veneta.

Attorno al 1538 - '40 avviene una svolta cruciale nella storia artistica di Tiziano, in seguito alle prime forme del Manierismo che penetrano a Venezia come riflesso della pittura romana, toscana ed emiliana (Sebastiano del Piombo, Lorenzo Lotto, il Pordenone). Questo ritratto del doge Andrea Gritti è una delle opere che rivelano chiaramente questa svolta.

Il viaggio a Roma che Tiziano compie nel 1545 - '46 è decisivo per l'abbandono definitivo della concezione spaziale e del senso fastoso del colore, tipico del pieno Rinascimento, a favore della più vivace e dinamica espressione del Manierismo, giocato però con molta libertà nel campo del colore.

Ritratto di Paolo III

Il *Ritratto di Paolo III* è un dipinto olio su tela (113,7 × 88,8 cm) di Tiziano Vecellio eseguito nel 1543 e conservato presso il Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli (foto di fianco).

Ad un certo punto della sua lunga carriera, Tiziano inizia a riprodurre uomini barbuti. Dopo il Doge Andrea Gritti, nel 1543 Tiziano dipinge il papa *Paolo III Farnese*, e quest'opera si trova oggi presso il



Museo nazionale di Capodimonte a Napoli.

A tal proposito vi leggo un brano tratto ancora dal catalogo su TIZIANO del 2013:

Alessandro Farnese, assunto al soglio pontificio nel 1534 col nome di Paolo III, mandato ad imparare Lettere in Firenze, dov'erano allora eccellenti maestri di Lettere greche e latine, rivelò assai presto un ingegno acre, vivace, sublime, avido di gloria nell'imparare.

L'anziano personaggio accomodato sulla sedia pontificale rivestita di tessuto cremisi, e decorata da borchie e passamanerie dorate, indossa sul rocchetto bianco la mozzetta di velluto rosso amaranto, bordata di ermellino. La mano lunga disseccata macera, che esce dall'ampiezza maestosa della manica, poggia sulla "bursa", simbolo di magnanimità.

“La mano lunga disseccata macera, che esce dall'ampiezza maestosa della manica...” è una locuzione coniata da **Lionello Venturi** (1885 - 1961), un critico d'arte e storico dell'arte italiano, che durante il Ventennio si è distinto per essere stato uno dei pochi docenti universitari che si sono rifiutati di prestare il giuramento di fedeltà al Fascismo. Lionello Venturi è soprattutto un grande esperto di Arte contemporanea, dotato di una penna straordinaria, che gli permette di parlar bene anche del passato.

Durante la sua carriera ecclesiastica Paolo III non è stato mai «un pastore d'anime», ma è sempre stato «un indaffarato cacciatore e percettore di rendite». Bollato da Lutero come «vescovo degli ermafroditi», come «papa dei sodomiti», in realtà Paolo III è stato fedele a una sola donna, Silvia Ruffini, con la quale ha avuto una lunga storia d'amore, protetta dal più rigoroso riserbo, soprattutto dopo l'elevazione pontificale. Ciò nonostante Paolo III è stato il fondatore del Tribunale del Sant'Uffizio, il promotore del Concilio di Trento, il fautore dei nuovi Ordini religiosi, e il riformatore di quelli antichi. Come capo spirituale della Cristianità si è adoperato contro la minaccia dei musulmani, che allora premono sull'Europa orientale



meridionale, dalla Turchia e dall'Africa. La sua più grande ambizione è stata di «fare della famiglia una dinastia» e ci è riuscito. È riuscito a piegare figli, nipoti e parenti alla ragion di Stato, e a “fornire” partiti di altissimo rango ai tanti suoi «mammoli», imparentandoli con le dinastie di Spagna e di Francia.

Ritratto di papa Innocenzo X

Diego Velázquez realizza questo olio su tela di 141 x 119 cm, nel 1650 (foto pagina precedente). Conservato nella Galleria Doria Pamphilj di Roma, raffigura il papa Innocenzo X, al secolo Giovanni Battista Pamphili (1574-1655).

Per rimanere sempre nel ritratto dei papi, circa un secolo dopo, nel 1650, Diego Velázquez dipinge papa Innocenzo X. È sempre lo stesso schema consolidato: il personaggio è un po' più giovane, l'espressione è decisamente poco ieratica, il papa sembra a stento trattenersi dal muoversi, quasi non sopporti più di dovere stare fermo, lo sguardo è fiero, poco accomodante, e ancora una volta la nostra attenzione cade sulle mani.

Ritratto di Filippo II

Olio su tela di 183,5 x 100,5 cm, di Tiziano Vecellio & scuola - Data dell'opera: 1554 - Collocazione: Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina (foto di fianco).

Nella lezione precedente abbiamo visto un altro "Ritratto di Filippo II" realizzato nel 1550 e custodito nel Museo Nacional del Prado a Madrid, dove il sovrano è raffigurato in paramenti militari.

Ancora una volta ci troviamo davanti ad un uomo che ha avuto una straordinaria importanza strategica durante il suo regno, e che ha dovuto affrontare innumerevoli conflitti, militari, economici e sociali. E ancora una volta Tiziano propone un ritratto a figura intera, questa volta a grandezza naturale (la prima tela è alta 1,25 ml, mentre questa arriva a 1,83), per intimorire maggiormente l'osservatore.

A proposito dell'abbigliamento sfoggiato in questo dipinto da Filippo II, nel Cinquecento la linea maschile cambia: il femore viene coperto da brache sempre più rigonfie e percorse da tagli verticali, o accoltellature, la cui forma si vuole inventata dai lanzichenecchi. Per questo indumento sono necessari quattro o cinque metri di tessuto solo per l'esterno, e più di venti metri per la preziosa fodera arricciata che sbuca dalle aperture, cosa che ne fa un simbolo di *status* sociale. Giocoforza le brache, aderenti alla gamba e rotondeggianti sulla coscia, devono essere divise sopra al ginocchio. Verso la fine del secolo il rigonfio si accorcia ancora, fino a trasformarsi in calzoncini corti chiamati "brachesse alla spagnola".

Nel Seicento il nostro indumento subisce ulteriori e importanti evoluzioni collegate anche alla situazione politica europea. Dopo un secolo di influenza spagnola, la Francia si sta avviando ad essere lo stato più importante del continente ed importante riferimento per ogni cambiamento di costume. Attorno agli anni Trenta, una compagnia di attori italiani si esibisce a corte, presentandosi in scena colle vesti della

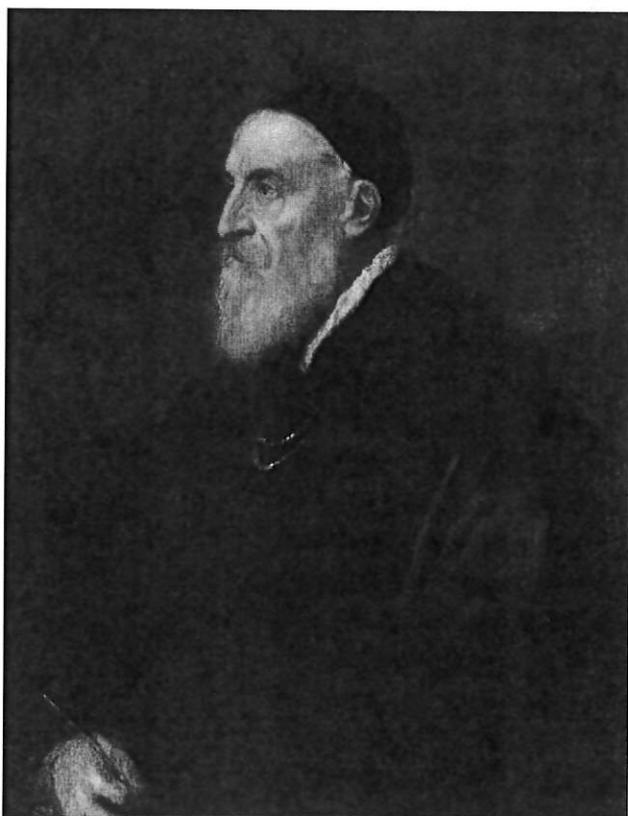


Commedia dell'arte; tra loro non manca Pantalone dei Bisognosi che indossa una casacca e un paio di braghe di origine popolare, prive di legature sotto al ginocchio, e lunghe fino al polpaccio. Il duca di Brunswick se ne innamora e ne vuole una versione corretta da nastri e che mostri le calze in seta, copiata perfino dal cardinale Richelieu; il nuovo capo d'abbigliamento ha un enorme successo, e viene ribattezzato **Pantalone** in onore della maschera italiana.

Ritratto di un comandante militare

Tiziano Vecellio dipinge tra il 1550 e il 1555 questo olio su tela di 229×156 cm, che oggi è conservato al *Kassel Staatliche Museen*, in Assia - Stato della Repubblica federale di Germania (foto di fianco).

È un'opera molto importante, anche se non è finita in un museo prestigioso. Sembra un ritratto scultoreo, e ancora una volta ci sono tanti attributi: il cane per la fedeltà, il cupido per l'amore, e il drago per il coraggio. Sono quindi rappresentate tutte le qualità del bravo guerriero. Ancora una volta poi il paesaggio che ci ricorda quel periodo tizianesco dove tutto si fa più confuso e "impressionista".



Autoritratto

Tiziano Vecellio, **Autoritratto**, 1566, olio su tela, cm 86 × 65. Madrid, Museo del Prado (foto di fianco).

Nella lezione precedente abbiamo già visto il suo autoritratto del 1562, conservato allo *Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin*. Entrambi i dipinti rivelano un certo vigore nello sguardo di Tiziano.

Il volto di Tiziano ci descrive il maestro ultrasettantenne. La barba folta e bianca arriva fino a quasi al petto. Il grande artista si raffigura quasi di profilo. Mentre lo sguardo è rivolto all'esterno del dipinto, la sua espressione pare stanca e pensierosa. La fronte ampia è scoperta e tagliata da una cuffietta nera aderente dalla quale non fuoriesce alcun capello. Un colletto bianco sottile separa il volto dal resto del corpo abbigliato con un abito nero elegante e sobrio. La figura emerge chiaramente dal fondo privo di

oggetto o arredi. Solo la mano, in basso a sinistra, identifica questa immagine come un autoritratto. Nulla distrae il nostro sguardo dalla immagine del famoso artista che così vuole essere ricordato. Tiziano sembra assorto nei suoi pensieri, inconsapevole della nostra presenza. Questo non risulta quindi un autoritratto celebrativo, ma quasi un ricordo intimo lasciato ai posteri. Lo sguardo è rivolto a sinistra, che nella cultura occidentale rappresenta il passato. Tiziano sta guardando indietro, lungo la sua lunga vita. Tiziano dipinge il suo primo autoritratto prima di partire per Roma nel 1545. Tuttavia è dopo la sua permanenza romana che mostra maggior interesse nel diffondere la sua immagine, al fine di stabilire pienamente la sua posizione in un contesto di intensa rivalità con Michelangelo.

Come nell'autoritratto di Berlino, anche qui Tiziano sottolinea la sua nobiltà attraverso l'inclusione della catena d'oro che lo identifica come un Cavaliere dello Sperone d'oro, e il suo abbigliamento nero, ma il fatto che ha in mano un pennello suggerisce che desidera anche ricordare che la sua elevazione sociale è dovuta alle sue capacità di pittore. Rappresentandosi con una lunga barba senza frange e con un berretto, l'artista associa la sua immagine a quella degli intellettuali suoi contemporanei, che si conformano al modello iconografico di Aristotele, particolarmente popolare in Italia dalla fine del Quattrocento.

Ritratto di Jacopo Strada

Tiziano Vecellio: "*Ritratto di Jacopo Strada*", 1567-68, olio su tela di 125 x 95 cm - *Kunsthistorisches Museum*, Vienna (foto di fianco).

Jacopo Strada (Mantova, 1507 – Praga, 1588) è stato un pittore, architetto, numismatico, orafo e scrittore. Dal 1557 Strada è artista di corte e architetto ufficiale al servizio dei tre imperatori della casa d'Asburgo: Ferdinando I, Massimiliano II e Rodolfo II. Egli presta la sua opera pure per il duca Alberto V di Baviera, per il quale concepisce un *Antiquarium* (una galleria di antichità) presso la residenza ducale a Monaco di Baviera, la cui collezione di statue antiche è ancor oggi fruibile. Erudito, famoso, ricco, ambiguo e ambizioso antiquario, editore e numismatico,



tra l'altro egli disegna e colleziona più di trecento disegni di vari tipi di mulini a vento, ad acqua, a cavallo,

a mano, e ad altri tipi di pompe e varie invenzioni. Lo scopo finale è di evidenziare il nuovo significato che le macchine e la tecnologia stanno assumendo nel Rinascimento, uno strumento affascinante per comprendere l'intreccio di Scienza, Arte, Retorica, Filosofia e Religione caratteristico di quell'epoca.

Siamo nell'ultimo periodo artistico di Tiziano, e la pennellata oramai molto sommaria lo rivela. Questo dipinto appartiene alla categoria dei "ritratti da studio". La particolarità del ritratto si rivela nell'introduzione di una postura in cui il soggetto distoglie lo sguardo sia dallo spettatore sia dalla statua che tiene in mano. Sembra quasi che il soggetto sia in movimento, questo per indicare che Jacopo Strada è un personaggio costantemente alla ricerca di nuovi reperti archeologici per la sua collezione. Il suo elevato *status* sociale è indicato dalla catena che indossa, e dalle monete con le effigi dei sovrani che ricoprono il suo tavolo. Inoltre il suo studio contiene altre statue, il che suggerisce che il personaggio è interessato a collezionare statue come vestigia di antiche culture. Dietro al soggetto ci sono poi dei libri, perché la pubblicazione di cataloghi su monete e sculture antiche è una pratica comune per gli antiquari di quel tempo.

Allocuzione di Alfonso d'Avalos

"Allocuzione di Alfonso d'Avalos" è un dipinto autografo di Tiziano Vecellio, realizzato con tecnica a olio su tela nel 1540-41, misura 223 x 165 cm., ed è custodito nel Museo del Prado a Madrid (foto di fianco).

Il dipinto viene commissionato a Tiziano nel 1539 da Alfonso III d'Avalos, uno dei più importanti generali di Carlo V, e viene consegnato al committente nell'agosto del 1541. Nel luglio del 1535 il marchese conduce alla vittoria gli spagnoli contro i turchi di Solimano II a Tunisi, e viene nominato Governatore dall'imperatore a Milano. In quegli anni in Italia egli incontra più volte Tiziano, il quale lo ritrae con l'armatura.

Nel dipinto emerge il tema classico dell'*adlocutio*, che probabilmente scandisce l'evento in cui il generale pone fine a una spedizione onerosa nella Lombardia spagnola. Il protagonista è raffigurato nell'atto di offrire suo figlio Ferrante all'esercito per garantire le promesse fatte alle truppe. Analizzando l'opera, l'Aretino coglie bene il rimando all'antico, in particolare alla consuetudine di erigere gli archi trionfali romani.



Ritratto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese

Paolo III e i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese è un dipinto a olio su tela di 210x176 cm, realizzato nel 1546 dal pittore italiano Tiziano Vecellio durante il suo soggiorno a Roma. Oggi si trova al Museo nazionale di Capodimonte a Napoli (foto in basso).

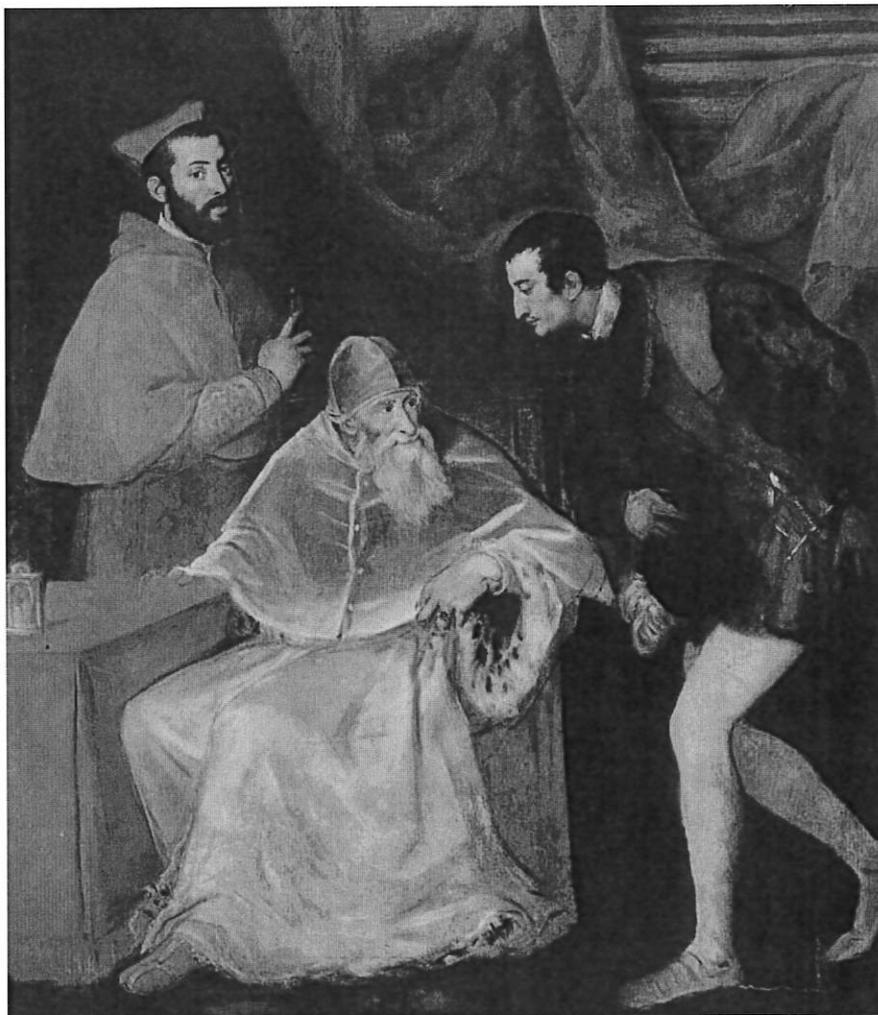
Ritrae il vecchio papa Paolo III seduto su di una sedia, con il nipote Ottavio, genuflesso. Dietro c'è l'altro nipote Alessandro, in posa ufficiale con l'abito cardinalizio; il suo sguardo è rivolto verso l'osservatore e non sembra partecipare al colloquio tra gli altri due personaggi. Il ritratto mette in evidenza anche i caratteri dei due soggetti, che con le loro figure comunicanti sembrano quasi descrivere un arco: il papa curvo, debole e malaticcio (ma non privo d'energia, come mostrano sia l'ossuta mano che stringe il bracciolo della sedia, sia gli occhi vivi e attenti) sembra rimproverare con lo sguardo Ottavio, che si inchina per dovere formale (effettivamente in seguito tenterà di uccidere il proprio padre).

Ispirato chiaramente al quadro di Raffaello Sanzio, *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*,

l'opera è una fotografia impietosa da parte di Tiziano della controversa politica nepotistica dei pontefici di quel tempo. Lo sfondo e la tovaglia sono infatti scuri, e l'uso di colori pastosi e di pennellate poco definite, perché rapide ed abbozzate, lascia un senso di oppressione e di tetraggine.

Nella figura del nipote Ottavio è evidente il richiamo alla posa del discobolo, caratteristica del manierismo nota come figura serpentinata.

Nel suo celebre testo *Le vite*, Giorgio Vasari sostiene che il ritratto del papa Paolo



III viene allora così apprezzato che molte persone nel passargli davanti si prostrano, credendolo il papa in persona: «Abbiamo visto ingannare molti occhi a' di nostri, come nel ritratto di Papa Paolo III messo per inverniciarsi su un terrazzo al sole, il quale da molti che passavano veduto, credendolo vivo, gli facevano di capo.»

Il quadro è stato conservato alcuni anni nella corte del Ducato di Parma. Estinta la dinastia maschile dei Duchi Farnese, viene trasferito assieme a tutta la collezione Farnese a Napoli, ove si trova tuttora.

Paolo III è stato un papa grande amante dell'arte, per il quale hanno lavorato molti importanti artisti del tempo, tra i quali anche Raffaello a Michelangelo. In questo quadro, dov'è raffigurato un piccolo

gruppo di famiglia, il papa, al secolo Alessandro Farnese, viene ritratto insieme ai due nipoti. Un ritratto di gruppo, in un ambiente soffuso e intimo, un'immagine diventata la più celebre del potere papale di quegli anni. Un potere fatto di legami familiari, tesi a costruire interessi che non sono solo "universali", e in cui si respira un'evidente aria di complicità e di intrigo.

L'allegoria del Tempo governato dalla Prudenza.

Allegoria della Prudenza è il titolo dato ad un quadro di Tiziano raffigurante tre teste umane, un vecchio, un uomo maturo ed un giovane, che sovrastano tre teste animali, rispettivamente un lupo, un leone ed un cane (foto in basso). Eseguito a olio su tela tra il 1565 e il 1570, il quadro misura 76.2x68.6 cm. È conservato nella *National Gallery* di Londra. *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza* si inserisce in mezzo ai due autoritratti che abbiamo visto in precedenza.



Nelle tre teste maschili riconosciamo facilmente l'allegoria delle *Tre età dell'uomo* (giovinezza, maturità, vecchiaia) espressa in forma di triplice ritratto. Presente nel celebre enigma posto a Edipo dalla Sfinge, la scomposizione dell'arco della vita umana in tre fasi è stata adottata da Aristotele. Il tema delle tre

età dell'uomo è molto popolare nella pittura del Cinquecento, espresso con una grande varietà di invenzioni iconografiche.

La luce del quadro serve a dar forza alla allegoria, in un attenuarsi di gradazioni che va da destra verso sinistra: colpisce in pieno il volto imberbe del giovane, poi inizia a sfumare su una parte del volto dell'uomo adulto che esibisce con una calma fierezza la sua ben curata barba scura, fino a lasciar il posto all'ombra in cui si scorge un volto di vecchio dallo sguardo arcigno, con una berretta rossa in capo e con una lunga barba canuta.

Sopra il triplice ritratto, Tiziano ha inserito un motto (o titulus) diviso in tre parti che spiega il senso dell'allegoria: EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRA(M) ACTIONE(M) DETVRPET (Sulla base del passato / il presente prudentemente agisce / per non guastare l'azione futura).

Il passato, il presente ed il futuro sono dunque da porsi in relazione ai tre volti raffigurati, e compongono un ammonimento che invita alla Prudenza, intesa come saggio agire. Il termine prudenza viene usato da noi moderni quando si affrontano le cose con calma, con ponderatezza; nel passato invece, quello umanistico, la prudenza è sinonimo di saggezza, di "buon consiglio", e viene abbinata al tempo trascorso. Secondo la tradizione classica, ripresa poi dalla Scolastica, la Prudenza è intesa come capacità di memoria, intelligenza e previsione. Dante afferma nel Convivio (IV, 27):

Conviensi adunque essere prudente, cioè savio: e a ciò essere si richiede buona memoria delle vedute cose, e buona conoscenza delle presenti, e buona provvidenza delle future.

Le tre facoltà intellettuali necessarie alla Prudenza sono messe in correlazione con la vecchiaia, la maturità e la giovinezza.

Ma chi sono i personaggi che rappresentano nel quadro le tre età dell'uomo? Un raffronto con l'Autoritratto del Prado, porta subito a scorgere nella figura del vecchio le fattezze di Tiziano stesso. Per capire chi siano le altre due persone conviene ancora rifarsi ad Erwin Panofsky, che ha ipotizzato in modo convincente che debba trattarsi del figlio Orazio (divenuto valido aiuto di Tiziano nell'amministrazione degli affari di famiglia), e di un lontano parente, Marco Vecelli, che il vecchio maestro ha accolto nella sua casa avviandolo all'arte della Pittura. La funzione del quadro, destinato a stare nella casa dell'ormai anziano pittore, è dunque di rappresentare un emblema della sua famiglia e della saggia prudenza con la quale egli ha provveduto al suo futuro.

Leggo a pagina 239 del catalogo TIZIANO (2013):

La frase "praesens prvdenter agit" (il presente prudentemente agisce) costituisce la chiave interpretativa di tutta la composizione. Il quadro glorifica la Prudenza, come saggia utilizzatrice delle tre forme del Tempo: il Presente apprende dal Passato, e agisce col dovuto riguardo verso il Futuro.

Sotto le teste di uomo sono poste le teste di tre animali: un lupo con la testa volta indietro, un leone ripreso di fronte ed un cane che guarda in avanti. Il fascino provato per il misterioso linguaggio iconografico, proveniente dall'oriente ellenistico, è uno dei tratti culturali che accompagna la nascita e lo sviluppo dell'Umanesimo. Il lupo si nutre dei ricordi del passato; il leone è la forza con la quale occorre condurre le attività presenti; mentre il cane, capace di adulare, sembra guardare spensierato al futuro.

Il dipinto è dunque la rappresentazione della Prudenza e delle sue tre qualità: la Memoria che ricorda il passato e da esso impara, l'Intelligenza che giudica il presente, e la Previsione che anticipa il futuro. Edgard Wind (un altro iconografo che segue la scuola di Panofsky e di cui vi ho parlato nella lezione precedente) sottolinea che la definizione delle parti della Prudenza risale a Cicerone nel suo De Inventione, e che la formula diventerà patrimonio comune nella Scolastica di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino.

Quindi in un artista non eccessivamente raffinato come Tiziano, è molto probabile che la risoluzione di questo tema sia stata suggerita da un dotto committente, di cui ignoriamo il nome.

Ritratto di Pietro Aretino

Olio su tela di 96,7 x 77,6 cm, realizzato da Tiziano nel 1545, che oggi si trova nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze (foto in basso).

Il ritratto di Pietro Aretino viene eseguito da Tiziano agli inizi del 1545, e viene successivamente donato dal poeta toscano, committente del dipinto, al duca Cosimo I de' Medici, nell'ottobre dello stesso anno. Noto scrittore e cortigiano del Cinquecento italiano, l'Aretino vive prima a Roma alla corte papale, negli anni Venti, e successivamente a Venezia, dove diventa celebre per i suoi scritti ricchi di ingegno ed acume, e al contempo temuto a causa del carattere violento e satirico, e della penna schietta e polemica con cui recensisce anche personaggi illustri e potenti, e per cui viene definito da Ludovico Ariosto "il flagello de' principi". Tiziano riesce qui a coglierne i tratti precipui del suo carattere, ritraendolo in una posa dal piglio orgoglioso e risoluto, con la lunga barba che ne accentua l'aspetto virile, una pesante catena d'oro al collo e l'ampio soprabito color rosso, il "robone", che ne avvolge la mole imponente. È una pittura potente, di timbro michelangiolesco, che a buon diritto rientra tra i capolavori della ritrattistica di Tiziano, esempio della sua ultima produzione, quando il pittore sperimenta una resa "abbozzata" della materia pittorica come qui rivelano le



incompiutezze del manto, splendido sì nelle pieghe e nei riflessi del tessuto, ma scarsamente rifinito. Questa licenza esecutiva, nota dunque come il 'non finito' dell'ultimo Tiziano, non sembra esser tuttavia compresa dall'Aretino, che seppur amico ed estimatore del pittore, lo accusa di aver lavorato in fretta. In una lettera a Cosimo de' Medici così commenta il quadro: "*Certo [questa mia sembianza] respira, batte i polsi e muove lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita; et si più fossero stati gli scudi, che glie ne ho dati invero [a Tiziano], e drappi sarieno più lucidi, morbidi e rigidi*", insinuando scherzosamente-col suo abituale tono graffiante-che Tiziano dipinga in proporzione ai soldi ricevuti!

Scrive Pietro Aretino:

Tra i valenti pittori non vi pongo Michelangelo né Tiziano, perché questi due li tengo come Dei, e come capi de pittori. E questo lo dico veramente senza passione alcuna; e se Tiziano e Michelangelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michel Angelo aggiòtovi il colore di Titiano, se li potrebbe dir lo Dio della Pittura, siccome parimenti sono anco dei propri, e chi tiene altra opinione è heretico fetidissimo.

Vi leggo ancora uno scritto ottocentesco di un altro artista che parla di Tiziano, Eugène Delacroix, pittore francese che è stato anche grande trattatista:

Se si vivesse 120 anni (scrive questo nel 1857) si preferirebbe Tiziano a tutti. Egli non è fatto per i giovani, è il meno manierato e di conseguenza è il più vario di tutti i pittori. Gl'ingegni manierati hanno solamente una tendenza, una maniera, seguono l'impulso della mano più che non la dirigano. L'ingegno meno manierato dev'essere il più vario, obbedisce sempre ad un'emozione vera. Bisogna che renda questa emozione: l'ornamento e la vana ostentazione della sua facilità o della sua abilità non gl'interessano, disprezza tutto ciò che non lo porta ad un'espressione viva della sua idea. Quelli che dissimula maggiormente l'esecuzione o che sembra se ne curi meno. Con Tiziano comincia, con la larghezza di fattura, che contrasta con la secchezza dei suoi predecessori, e costituisce la perfezione della Pittura.