

## SESTA LEZIONE – L'ULTIMO TIZIANO

### Introduzione

In questo ultimo appuntamento tratteremo dei temi di cui abbiamo già accennato nelle lezioni precedenti, vale a dire l'ultima parte della produzione artistica di Tiziano Vecellio, quella che arriva fino al 1576, anno della sua morte. Come abbiamo visto, Tiziano è un pittore che nel corso della sua lunga vita mantiene inalterata la propria fortuna artistica, la sua carriera non ha mai visto momenti di declino.

Anche oggi ho portato vari testi di cui vi leggerò dei passaggi. Uno di questi è *Storia di Venezia*, F. Lane, Einaudi 1978, un corposo testo prettamente storico, dove però alla fine troviamo un capitolo intitolato: *Il primato della Pittura*.

*Gli incendi di Palazzo Ducale ci hanno privato di molte opere della maggior parte dei maggiori pittori veneziani. Nessuna delle scene dipinte colà da Gentile e Giovanni Bellini, da Giorgione, da Carpaccio, è giunta fino a noi. Di Tiziano abbiamo soltanto un San Cristoforo, collocato sulla scala secondaria che portava all'appartamento privato del doge. Fortunatamente a Venezia il governo non era l'unico datore di lavoro: molte pitture eseguite per scuole e chiese ebbero sorte migliore. Quando l'Assunta fu scoperta nel 1518, essa stabilì subito la fama di Tiziano come capo di una scuola veneziana che poteva rivaleggiare con Roma.*

Tiziano quindi si conquista la fama di unico astro nascente capace di rivaleggiare con Roma. Abbiamo visto però che dal punto di vista artistico, Roma, Firenze, e Venezia sono molto diverse tra loro, e non è proprio il caso di proporre dei confronti tra questi tre grandi poli d'attrazione.

Tiziano non è un pittore che si preoccupa troppo di riprodurre in maniera maniacalmente perfetta la figura umana, perché lui ha altri obiettivi. Se Michelangelo e Raffaello a Roma studiano attentamente le sculture antiche e i pittori che a queste si sono ispirati, come il Perugino e Luca Signorelli, Tiziano non segue assolutamente questo percorso durante il suo apprendistato. Il pittore cadorino arriva a Roma appena nel 1545, quando ha già cinquant'anni. Tiziano è interessato inizialmente molto alle sue montagne, e quindi al colore e alla luce legati al paesaggio. L'anatomia umana quindi passa quasi in secondo piano, e ad ogni modo lui non si forma assolutamente su questi canoni. Questo però non gli impedisce di diventare in seguito il più grande ritrattista della Storia dell'Arte; anche se la nudità di Tiziano tradisce sempre una certa "deficienza" nel campo del disegno. Tiziano non diventa mai come Michelangelo, non perché non sappia disegnare, ma perché lui cerca esperienze diverse, vale a dire scoprire tutti gli effetti che la luce produce su quella visione panteistica legata alla sua origine. Tiziano è un pittore inizialmente autodidatta che si forma tra le montagne del Cadore, dove gli effetti della luce sono predominanti.

Se Tiziano è stato un perfetto interprete di questa visione lucida, pulita, didascalica, del mondo panteistico, e quindi dell'approccio alla natura e alla luce, con questi colori chiari squillanti, prepotenti, come nell'*Assunta* e in tutti i dipinti realizzati fino al 1530, sappiamo che dopo il 1540 le cose cambiano. Nei primi anni Quaranta del Cinquecento a Venezia inizia ad emergere la cosiddetta corrente Manierista: dopo il Sacco di Roma e le Guerre d'Italia, dall'Italia centrale arrivano molti artisti in quella che allora diventa una Svizzera *ante litteram*, vale a dire un luogo dove l'arte è valorizzata, e dove si vive senza il timore di invasioni violente. Ecco quindi che anche il Manierismo arriva a Venezia.

Vi leggo ora un passaggio da un altro libro che ho portato oggi, *Il Manierismo*, John Sherman, Firenze 1983. Le gesta dell'Arte italiana rivestono un ruolo molto importante negli studi degli storici dell'Arte anglosassoni.

*In Francia, uno stile manieristico locale poteva dirsi propriamente affermato negli anni Quaranta del secolo. Per tornare all'Italia, lo stile che fiorì a Roma intorno al 1520 – Salviati, Sebastiano del Piombo, e poi altri che arrivano a Firenze – si diffuse come si è visto nel centro della Penisola e nella Valle padana, ed era largamente affermato negli anni Trenta del secolo.*

*Un centro di resistenza a Parma cedette, con il ritiro del Correggio, nel 1530; ma un altro di maggiore importanza rimase vivo a Venezia.*

Se quindi nel 1530 il Manierismo è già diffuso in tutta Italia, a Venezia permane ancora una forte resistenza legata alla pittura tonale dell'ultimo Giorgione e del primo Tiziano.

*Ci fu una certa naturale antipatia tra il Manierismo e la Controriforma, ed in generale lo stile divenne sterile nelle opere religiose italiane, a cominciare dal 1570 circa.*

Quindi se questa affermazione è vera, il Manierismo si diffonde nel 1520, arriva a Venezia nel 1539, e già nel 1570 è uno stile che ha fatto il suo tempo. Questo anche perché questo stile si può considerare colto e raffinato quanto si vuole, però "lavorare alla maniera di..." presuppone una mancanza di grandi correnti innovative, e quindi la sua durata è inevitabilmente limitata nel tempo.

*Come si è visto, il Manierismo è un termine inventato per una categoria delle Arti visive. Recentemente, in seguito al continuo incrociarsi delle varie discipline storiche, il concetto è stato trasferito pure ad altri campi. Ad ogni modo il trasferimento non è infondato, poiché esistono realmente delle equivalenze.*

Ad un certo punto s'instaura un parallelismo tra le cosiddette Arti visive e quelle minori, quello che però a noi interessa è che l'ultimo avamposto conquistato dal Manierismo è appunto Venezia.

Questo nuovo "vento" artistico che arriva a Venezia, sommato al passare degli anni, inducono Tiziano a cambiare decisamente stile; e questo cambiamento nell'artista avviene in più riprese.

## Il percorso iconografico

### *Incoronazione di spine*

Vediamo un primo esempio. Tra il 1542 e il 1543, Tiziano dipinge un olio su tela, di 303x180 cm, intitolato ***Incoronazione di spine***, eseguito su commissione della Confraternita della Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, per adornare l'altare maggiore della Cappella della Santa Corona, e che oggi è conservato nella stanza 6 dei dipinti italiani, all'interno del *Musée du Louvre* di Parigi (foto pagina seguente a sinistra). Sullo stesso soggetto fra il 1572-76, l'autore dipinge un'altra tela, che è attualmente conservata all'*Alte Pinakothek* di Monaco di Baviera (pagina seguente a destra).

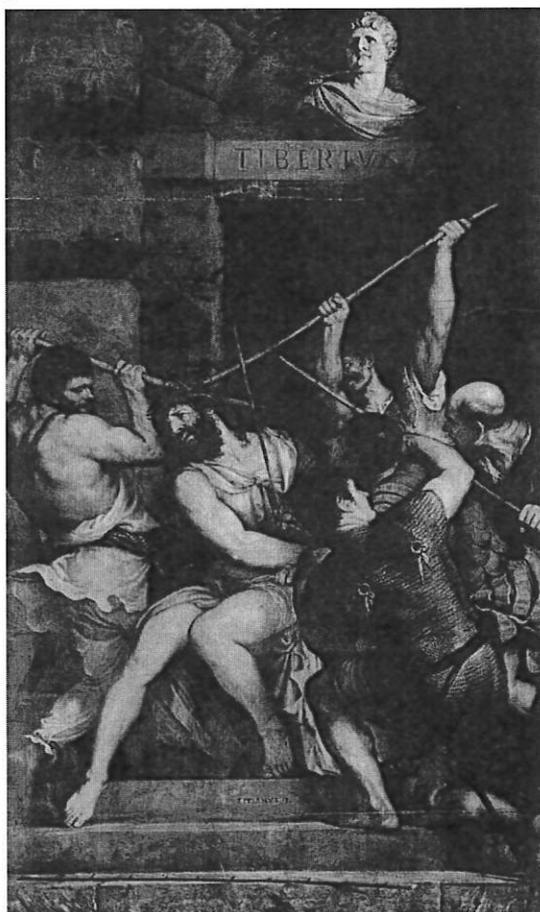
La scena fa riferimento ad un passaggio che si trova nel Vangelo di Matteo:

*Allora i soldati del governatore condussero Gesù nel pretorio e gli radunarono attorno tutta la coorte. Spogliatolo, gli misero addosso un manto scarlatto e, intrecciata una corona di spine, gliela posero sul capo, con una canna nella destra; poi mentre gli si inginocchiavano davanti, lo schernivano: «Salve, re dei Giudei!» E sputandogli addosso, gli tolsero di mano la canna e lo percuotevano sul capo. Dopo averlo così schernito, lo spogliarono del mantello, gli fecero indossare i suoi vestiti e lo portarono via per crocifiggerlo. (Mt 27,27-31)*

Nel primo caso, la tela del *Louvre*, vediamo che il Manierismo è arrivato a Venezia: Tiziano non è più squillante e solare come negli anni precedenti, ma è già diventato un artista tenebroso. Se poi confrontassimo questo dipinto con quello reinterpretato fra il 1572-76, risulta del tutto evidente che le cose cambiano ulteriormente. Il tema è quello sacro, che abbiamo esaminato nella prima lezione. Questo dipinto però non lo abbiamo visto perché in quell'occasione si è voluto analizzare il periodo artistico fino al 1540.

Con l'arrivo del Manierismo a Venezia, Tiziano inizia quindi a ragionare sulla rappresentazione del corpo umano, perché questa è la lezione di Michelangelo e di tutti gli altri, portata da questa nuova corrente artistica. Poi però, a distanza di trent'anni, lo stesso tema viene invece interpretato in chiave ancor più matura, dove Tiziano spegne ulteriormente la propria tavolozza, e dove soprattutto la pennellata diventa rapidissima, un rimando diretto all'Impressionismo, come abbiamo ricordato spesso durante le nostre lezioni.

Vediamo quindi il Salvatore al centro, e i bruti che si accaniscono attorno alla sua figura: nel primo caso osserviamo una tavolozza meravigliosa, con il verde, il blu, e poi il rosso classico di Tiziano. Quando poi passiamo ad osservare la tela di Monaco tutto questo non c'è più: i toni sono bruciati, ma soprattutto è cambiato ciò che appare in secondo piano. Nel primo caso osserviamo un'architettura classica sovrastata dall'erma di Tiberio, senza nessun tentativo di uscire dall'oscurità di uno spazio interno (l'imperatore romano Tiberio è quello sotto il cui regno muore Gesù). Nel secondo caso invece osserviamo uno sfondamento nel paesaggio: un arco trionfale lascia intravedere un panorama notturno retrostante. Nel dipinto di Monaco osserviamo poi che il dettaglio anatomico è curato meno rispetto la versione precedente, e tutto è più caotico e magmatico. Alcuni elementi sono stati sostituiti, per esempio il giovane scudiero in basso a destra, che non compare nel primo dipinto; poi la firma dell'artista che vediamo sull'alzata di un gradino nella tela del Louvre, non compare nell'altra versione.



È interessante notare che in questo 1542 Tiziano sente l'esigenza di confrontarsi con l'antico, una propensione che l'artista non ha manifestato se non nei sarcofagi che abbiamo visto in *Amor sacro, amor profano*. Questo aspetto è molto importante, perché Tiziano in quel periodo freme per visitare Roma: sia per confrontarsi con Michelangelo, ma anche per vedere le vestigie dell'antichità.

Le modalità di relazionarsi con l'antico da parte dei pittori di fine Quattrocento – ad esempio Luca Signorelli che viene chiamato a Roma da papa Sisto IV per continuare la decorazione della Cappella Sistina (intervento che poi sarà cancellato assieme a tanti altri con un colpo di spugna quando arriva Raffaello) – si attuano spesso inserendo nei propri dipinti citazioni dotte di statue classiche. Signorelli ad esempio, in sette dipinti diversi, dietro alle proprie Madonne con Bambino, inserisce lo *Spinario*, vale a dire una giovane figura maschile seduta, seminuda, intenta a levarsi una spina dal piede: un canone di bellezza classica. Allo stesso modo, nei dipinti di altri artisti - da Perugino, a Pinturicchio, a Michelangelo – si citano le statue che nelle varie Collezioni cardinalizie romane – Chigi, Della Rovere – si trovano nelle varie stanze.

Allo stesso modo anche Tiziano pensa di confrontarsi con l'antico, inserendo nei suoi dipinti qualcosa di molto romano, che poco allude a Venezia, e questo si ripete molte volte. Il messaggio che lui vuole trasmettere è di essere certamente un bravo colorista, *alter ego* dei grandi pittori romani e fiorentini, che però può diventare un valido concorrente anche nel loro campo.

Tutto questo trent'anni dopo svanisce completamente: Tiziano è oramai vecchio e non sente più il bisogno di ottenere queste conferme da parte dei suoi avversari. Tiziano ritorna a riflettere sulla luce, ma in modo diverso: non è più la luce meravigliosa, campestre, degli anni Venti e Trenta, ma è una luce soffusa, sofferta, che ricorda le fiamme dell'Inferno. Un esempio su tutti è il *Martirio di San Lorenzo*: le braci sotto al povero martire cristiano sembrano davvero reali.

Sul dipinto del 1572-76 leggo ora un passaggio da *Tiziano. L'arte più potente della natura*, Universale Electa 1993.

*Nella nuova versione dell'Incoronazione di spine, dipinta attorno agli anni Settanta, Tiziano raggiunge nell'allucinante notturno accenti di furia selvaggia. La composizione ricalca quella dipinta trent'anni prima, ma l'esecuzione e il fare è quella dell'ultima maniera del maestro, ...*

Ora quindi non è più il Manierismo ispirato ad altri artisti, ma è la "maniera" propria di Tiziano, e saranno altri che cercheranno di imitarlo, senza oltretutto riuscirci. Se le opere che Tiziano ha prodotto in passato possono in una certa misura essere imitate, queste ultime sono assolutamente irraggiungibili, perché sono il risultato di un travaglio interiore.

*...con le pennellate sciolte aperte, e una varietà cromatica che diviene la sostanza del dipinto. La grana della tela, l'andamento della stesura del colore, creano un pulsante tessuto che ha fremiti di vita: dalle ombre del fondo emergono non forme piene ma fasci di luce; e il contatto fisico sembra coincidere con una visione ove la materia si è disfatta nel colore.*

Ancora una volta colore ma un altro tipo di tavolozza. Ci sono tutti i colori, ma l'effetto non è più quello squillante, ora tutto scende di tono.

### *Ecce homo*

**Ecce Homo**, 1547 circa, olio su ardesia, 69x56 cm, Madrid, Museo del Prado (foto di fianco).

Tiziano è ritornato a Venezia dopo il suo soggiorno romano, ed alcune nuove riflessioni sul dettaglio anatomico sono state assorbite dall'artista. Ancora una volta però a prevalere è l'idea tizianesca e veneziana.

Questo modo di rappresentare il tema dell'*Ecce Homo* ha avuto un enorme successo. La natura devozionale di queste opere è stata enfatizzata in Letteratura, e spesso esse sono considerate un esempio di come Tiziano abbia abbracciato la Controriforma.



*L'opera esprime chiaramente un pathos emotivo suscitando l'empatia dello spettatore, la sofferenza di Cristo può essere percepita da chiunque guardi con compassione cristiana le sue braccia ferite dalla corda che lega le sue mani, e ciò induce sicuramente pentimento e umiltà a chiunque contempi il dolore causato dalla verga che tiene nella sua mano destra (Pietro Aretino).*

*Martirio di san Lorenzo*

Il **Martirio di san Lorenzo** è un'opera di Tiziano, un olio su tela di 493×227 cm, dipinto nel 1558 (foto in basso a sinistra). È conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta detta I Gesuiti di Venezia. Secondo la tradizionale iconografia, mostra il santo mentre viene bruciato sulla griglia, in una scena altamente drammatica: un boia lo punge con un tridente, mentre un altro porta più legna per il fuoco.



L'opera viene commissionata da Lorenzo Massolo per il suo altare. Nel 1730, in occasione del rifacimento della chiesa, passata nel 1657 dai crociferi ai gesuiti, la pala viene collocata nell'attuale ubicazione, sul primo altare a sinistra.

Dopo nove anni Tiziano realizza un'altra versione di questo tema per Filippo II, un olio su tela di 440 x 320 cm, completato nel 1567, che oggi si trova al Monastero dell'Escorial a Madrid (foto in alto a destra). Il monastero dell'Escorial, anche detto di *San Lorenzo del Escorial*, si trova in Spagna, nella Comunità autonoma di Madrid, nel comune di San Lorenzo de El Escorial. È fatto costruire da Filippo II come residenza e pantheon dei re di Spagna, è stato anche convento e chiesa dal 1563 al 1584. Nel 1984 è stato dichiarato Patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO.

Sappiamo che tra le committenze tizianesche quella dei reali di Spagna è stata una delle più appaganti e durature. Il 21 aprile dell'anno prima, il 1566, Filippo II pone la prima pietra del Monastero dell'Escorial, consacrato a san Lorenzo, non solo perché nel giorno della sua festività, il 10 agosto 1557, Filippo II consegue la vittoria di San Quintino sull'esercito francese, ma anche per esser stato Lorenzo "*clarissimus atleta fidei*", e tra i primi martiri spagnoli in difesa della fede cristiana. García Hernandez segnala al segretario del re, Gonzalo Perez, l'esistenza della grande pala del "glorioso Sant Laurencio" nella chiesa dei Crociferi a Venezia, e la possibilità di farne una copia. Filippo II incarica quindi Tiziano di eseguire la replica, e il Maestro si mette al lavoro.

Ancora una volta in questa seconda versione le tonalità sono molto scure, e inoltre il dipinto ancora una volta è ricco di rimandi all'antichità romana, raffigurati secondo la personale interpretazione dell'artista. Ci sono però delle varianti, rispetto alla tela precedente: la zona centrale buia squarciata in alto dalla luce che scende sul santo, ora è sostituita da due puttini svolazzanti. Ricordiamo che la monarchia spagnola impone certe scelte iconografiche legate al forte messaggio religioso che i regnanti vogliono

trasmettere. E anche in questo caso, come in quello dell'*Incoronazione di spine*, ad una massa scura si sostituisce un'apertura paesaggistica, dalla quale emergono delle diafane ombre abbastanza inquietanti.

Vi leggo ora un passaggio da *Tiziano Ultimo atto*, catalogo della mostra Palazzo Crepadona Belluno, 2008, tratto dal capitolo *Problemi dell'ultimo Tiziano, finito e non finito*, scritto da Augusto Gentili.

*È la qualità che si ritrova nelle parti originali della Pietà, del Marsia, del Tarquinio e Lucrezia, e nell'Incoronazione di spine di Monaco, una qualità che sul piano materiale, e poi sul piano percettivo dello spettatore, determina paradossalmente una tessitura omogenea, proprio attraverso la costante tensione del non-finito, in ogni momento, in ogni punto dell'opera, chiarendo definitivamente che almeno in questi casi il non-finito è il risultato di una scelta del linguaggio, e non di sperimentazioni accidentali o capricciose; una qualità che infine configura una dichiarazione di assoluta indipendenza e di coinvolgimento personale sul piano dell'interpretazione. E compare dunque esclusivamente in quadri senza committente, senza destinatario, come metafora a sostegno e a completamento dei temi del dolore, della violenza, e della morte.*

È vero che questo dipinto esula un po' dalla riflessione di Gentili, perché esso ha avuto dei committenti, però è altrettanto vero che questo concetto è abbastanza interessante, vale a dire che l'opera è il frutto di un'interpretazione talmente personale che le impedisce di essere replicata. Questo dipinto è il risultato di un'esperienza quasi trentennale nel campo della Pittura, la quale è stata contaminata dal Manierismo e dall'inquietudine personale dell'artista, e quindi è un'opera impossibile da replicare, se non dal pittore stesso.

Nella prima versione l'opera è firmata: TITIANUS VECELLIUS AEQUES F., vale a dire "opera realizzata dal cavalier Tiziano Vecellio". Leggo ancora un passaggio di uno scritto di Lionello Venturi, un grandissimo storico dell'Arte con una penna meravigliosa, capace di restituirci in poche frasi l'atmosfera di questo dipinto decisamente inquietante:

*Le ombre s'addensano nel Martirio di san Lorenzo, allucinante visione di bagliori nella notte, loggiati intercolumni irradiano fiamme di statue galleggianti in un fluido di tenebre, di umane forme che si agitano nell'ombra, per lasciare emergere all'improvviso chiaror di un rogo, il martire, gli aguzzini.*



### *Annunciazione di San Salvador*

L'**Annunciazione** è un olio su tela di 403×235 cm, di Tiziano Vecellio realizzato tra il 1559 – 1564, e conservato nella Chiesa di San Salvador a Venezia, per la quale è stato commissionato (foto in alto).

Qui si sviluppa un tema poco trattato, e anche la critica è stata poco generosa con questo dipinto. Quando l'opera è completata nel 1564, non viene molto apprezzata. Il dipinto raffigura la scena dell'Annunciazione alla Vergine Maria. Le figure in basso sono Maria Vergine e l'Arcangelo Gabriele. Maria è molto turbata, e Tiziano usa i suoi colori per far risaltare l'arcangelo; la luce celeste si riversa da un'apertura nel cielo nel luogo dell'Annunciazione. La pittura di Tiziano trasforma ciò che è immateriale nella materia, e questo è proprio il centro del tema dell'Incarnazione. Le figure stesse vogliono spiegare il tema principale dell'Incarnazione di Dio nella Vergine. Questo tema viene poi rappresentato dalla colomba che riversa la luce divina sulla terra.

Nel centro del gradino più basso troviamo un'iscrizione: TIZIANUS FECIT FECIT. A destra del secondo gradino troviamo invece una citazione: IGNIS ARDENS NON COMBURENS ("fuoco che arde senza bruciare"). I fiori nel vaso (quasi dei piccoli fuochi) e l'iscrizione alluderebbero al roveto di Mosè e al miracolo del concepimento virginale di Maria (Exodus 3:1-6): Maria concepisce il figlio rimanendo vergine, così come il cespuglio pur bruciando non si consuma.

Questo dipinto credo sia meno efficace rispetto a quelli visti prima. Ad ogni modo questo è un passaggio importante nella carriera di Tiziano, dove la figura più riuscita è l'angelo colossale con quelle bellissime ali, che rappresenta il *focus* dell'intera composizione.

### San Sebastiano

**San Sebastiano**, olio su tela 212x116 cm, 1575, San Pietroburgo, Ermitage (in basso a sinistra).

Qui possiamo sviluppare alcune riflessioni. Innanzitutto dietro al santo sembra davvero esserci un incendio. L'iconografia di San Sebastiano è quella classica, quindi il martire legato all'albero (non alla colonna), trafitto da un numero dispari di frecce (in questo caso cinque). Tiziano ha avuto modo di vedere moltissime versioni di questo tema, sul quale poi ha già avuto modo di rivaleggiare con i suoi concorrenti coevi. La figura di San Sebastiano rappresenta un banco di



prova per i pittori del Cinquecento veneziano, da Lorenzo Lotto, al Pordenone, a Tiziano, il quale nell'ultima fase della propria carriera presenta una sua personale lettura di questo tema. Tutti questi artisti hanno avuto modo di vedere moltissimi bei San Sebastiano dipinti a Venezia, ma soprattutto quello che rappresenta il capostipite in assoluto, vale a dire la versione di Mantegna, una tempera su tela (213x95 cm) databile al 1506 circa, e conservata nella Galleria Franchetti presso la Ca' d'Oro a Venezia (in alto a destra). È un dipinto eccezionale che si discosta in maniera clamorosa da questa versione di Tiziano: Mantegna è la

citazione dotta, quella archeologica, il rimando alla passione di Cristo, con le due file di perline di vetro e corallo appese sulla finta cornice marmorea, e molti altri messaggi che nel nostro caso non compaiono. In basso poi si trova una candela, un *memento mori* particolarmente significativo vista la tarda età di Mantegna. Il cartiglio che vi è appeso recita: NIHIL NISI DIVINVM STABILE EST / COETERA FVMVS, "Nulla è stabile tranne il divino: il resto è fumo".

Nelle lezioni precedenti abbiamo visto altre interpretazioni di questo tema, sia di Tiziano (*Polittico Averoldi* che si trova nella Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia – pag 21 prima lezione), sia di altri pittori veneziani, come ad esempio il *Polittico Ferrer* di Giovanni Bellini nella basilica di San Zanipolo a Venezia (pag.17 prima lezione), oppure il *San Cristoforo, San Rocco e San Sebastiano* di Lorenzo Lotto che si trova oggi nel Museo-Antico Tesoro della Santa Casa di Loreto (pag 19 prima lezione).

Se confrontiamo il nostro San Sebastiano dell'Ermitage con quello che Tiziano realizza nel 1522 appunto nel *Polittico Averoldi*, sembra si tratti di un altro pittore. Oltre alle variazioni sul tema del santo martirizzato, il cambiamento più importante si trova però nel fondale, nel dipinto del '22 vediamo un paesaggio tranquillo, sicuro: la piantina, l'*hortus conclusus*, l'angioletto, il paesaggio tipico cadorino/veneto/veneziano. È il Tiziano rassicurante degli anni Venti, il quale anche quando rappresenta un tema violento, lo fa in maniera delicata.

Se ora torniamo ad osservare il San Sebastiano dell'Ermitage, sembra quasi dipinto da un artista nordico. Non a caso nella lezione precedente abbiamo parlato di una scuola che si sviluppa nell'Europa settentrionale dove si ritrovano gli allievi ideali di Tiziano, come Johannes Stephan van Calcar (1510 – 1545), un pittore tedesco che si forma e vive per la gran parte della sua vita in Italia, dove lavora nella bottega di Tiziano, e poi a Napoli dove fonda una sua scuola di copisti del maestro. E questi epigoni fanno loro proprio l'ultima pittura scura di Tiziano, chiaramente perché si avvicina molto alle tonalità che si usano comunemente nei paesi tedeschi.



### *San Girolamo penitente*

Ancora un confronto tra due versioni di un'opera di Tiziano realizzate però entrambe negli ultimi anni di vita del pittore: *San Girolamo penitente*, olio su tela 177x184 cm, realizzato nel 1575 circa, e conservato nel Monastero dell'Escorial in Spagna (foto in alto a sinistra); e *San Girolamo penitente*, olio su

tela 137×97 cm, dipinto sempre nel 1575 circa, e conservato nel Museo Thyssen-Bornemisza a Madrid in Spagna (pagina precedente a destra).

Ancora una volta una commissione dei reali di Spagna. La versione della collezione Thyssen è incentrata maggiormente sulla tematica del non-finito, dove una tavolozza molto spenta lo fa sembrare quasi un monocromo, e dove compaiono i classici attributi del santo: il crocefisso, il sasso, il libro.

Esistono due iconografie principali di Girolamo (347 – 419/420), biblista, traduttore, teologo e monaco cristiano romano, Padre e dottore della Chiesa: una con l'abito cardinalizio e con il libro della Vulgata in mano, oppure intento nello studio della Scrittura. Un'altra nel deserto, o nella grotta di Betlemme, dove si è ritirato sia per vivere la sua vocazione da eremita sia per attendere alla traduzione della Bibbia, in questo secondo caso viene mostrato senza l'abito e con il galero (cappello) cardinalizio gettato in terra a simbolo della sua rinuncia agli onori. Spesso si vedono il leone cui ha tolto la spina dal piede, un crocifisso a cui rivolgere l'adorazione, un teschio come simbolo di penitenza o la pietra con cui è solito battersi il petto.

Nell'altra versione, quella dell'Escorial sembra quasi di assistere ad un pentimento, quello squarcio di luce ci induce a pensare che forse Tiziano ha percepito qualche sensazione positiva negli ultimi anni della propria esistenza. Forse però è solamente una scelta indotta dalla commissione. Anche in questo caso compaiono tutti gli attributi di prima, e anche il famoso leone di cui si è detto sopra.

### *Cristo deriso*

**Cristo deriso**, olio su tela 109×92 cm, 1570-1575, *Art Museum*, St Louis, United States. Questo è il dipinto che introduce il discorso più interessante di questa lezione (foto di fianco).

Nella figura del Cristo riconosciamo innanzitutto l'*Ecce Homo* del 1547 visto prima. Illuminato da una torcia, Ponzio Pilato, sovrano romano di Giudea, mostra Cristo alla folla perché decida il suo destino. Lo stravagante mantello foderato di pelliccia di Pilato e i gioielli sfarzosi contrastano con il Cristo battuto e denudato. Questo contrasto sottolinea l'umiliazione subita da Cristo, e ci apre la strada anche ad una riflessione un po' diversa. Tutte le tonalità sono anche in questo caso molto scure, e molta attenzione è posta nel dettaglio delle mani, che diventa quasi un'ossessione negli ultimi anni di Tiziano, soprattutto nei suoi autoritratti.



### *Opere tedesche e fiamminghe*

Ecco allora che questo dipinto del 1575 io l'ho voluto confrontare con alcune soluzioni tedesche e fiamminghe. Questo non significa che Tiziano abbia visto queste opere nordiche, ma ancora una volta voglio ricordare che il seme dei grandi artisti è portato in giro anche da un soffio di vento, e quindi costoro non

devono necessariamente incontrarsi fisicamente per trovare soluzioni geniali condivise. Vediamo degli esempi.



L'*Incoronazione di spine*, o *Cristo deriso*, è un dipinto a olio su tavola (73,7x58,7 cm) di Hieronymus Bosch, databile al 1485 circa e conservato nella National Gallery di Londra (in alto a sinistra).

Il *trasporto della croce* è un dipinto olio su legno di 76,7 × 83,5 cm, databile al 1515 e 1516, attribuito a Hieronymus Bosch e conservato al Museo delle Belle Arti di Gand (MSK) (in alto al centro).

Si tratta di un piccolo dipinto, dove però ritroviamo tutto l'universo umano. In mezzo ad una pletora di personaggi orribili, spiccano solamente due individui con gli occhi chiusi (il Cristo incoronato di spine e Santa Veronica) che rappresentano il Bene. Tra il cattivo ladro e i suoi seccatori, nella parte superiore della composizione un mago indossa un cappello a punta che presenta una strana sfumatura di colori.

Ad ogni modo ciò che è interessante notare in queste due opere è la riflessione sui volti, sul Cristo deriso e sul Cristo che porta la croce: dall'Impressionismo di Tiziano all'iperrealismo di Bosch.

*Cristo bendato*, Matthias Grünewald, olio su tavola di 109 x 73 cm, 1505, *Alte Pinakothek*, Monaco di Baviera. È un dipinto poco conosciuto, in questo caso le figure sono trattate in maniera molto singolare, anche perché l'ambientazione è quella del mondo tedesco dei primi Cinquecento. Lo stesso Cristo (bendato) sembra avere origini tedesche (in alto a destra).

Questo discorso è quindi abbastanza interessante per capire come l'influenza del mondo tedesco ha contaminato la pittura di Tiziano, pur con soluzioni molto diverse. È innegabile però che lui riprende un certo scambio di sguardi e soprattutto il gioco delle mani.

### *Deposizione nel sepolcro*

La *Deposizione nel sepolcro* è un dipinto di Tiziano realizzato nel 1559. Viene commissionata da Filippo II di Spagna. È un olio su tela, di 137x175 cm, conservato a Madrid presso il Museo del Prado (in basso a sinistra).



C'è poi una seconda versione del 1566, che si trova sempre al Prado di Madrid (pagina precedente in basso a destra).

Come impostazione i due dipinti sono sostanzialmente identici, cambia molto però a livello cromatico. Quello che colpisce subito nel secondo dipinto è la veste a *pois* di Nicodemo che aiuta Maria Maddalena e Gerolamo a deporre il Cristo nel sepolcro. Notiamo poi come cambia completamente l'espressione nel volto del Cristo. Osserviamo poi sullo sfondo un castello arroccato immerso nel tramonto. Nella versione precedente invece il paesaggio sullo sfondo è diverso, appare un cielo pieno di nubi minacciose, e i colori sono molto più netti, quelli classici di Tiziano, con quello straordinario blu della veste di Maria Maddalena, che anticipa Veronese, e il corpo bianco del Cristo che si confonde col colore del suo sudario. Qui tutto sembra attratto verso il basso, come a sottolineare la discesa nel sepolcro del Salvatore. Poi ancora una volta compare la citazione classica nel sarcofago.

Come anche in altre opere, secondo alcuni autori qui emerge l'adesione di Tiziano e dei suoi seguaci ad una forma di dissenso religioso che investe vasti strati del mondo culturale italiano. È un dissenso moderato, insofferente verso le norme formali, che prende linfa dal pacifismo di Erasmo, che anela ad una religione comprensibile, inquieta, individualista.

Anche in questo caso l'opera è firmata, e il cartiglio è costituito da una tavoletta appoggiata su uno spigolo del sarcofago. Vi leggo un passo dal catalogo *Tiziano Ultimo atto*, catalogo della mostra Palazzo Crepadona Belluno, 2008:

*Il 22 settembre 1559 nella lettera di accompagnamento del dipinto a Filippo II, Tiziano scrive: "Mando a vostra maestà le pitture che sono Atteone, Callisto, e il Salvator nostro nel sepolcro, in luogo di quello che già si smarri per viaggio ...*

Tiziano quindi ha già dipinto una *Deposizione nel sepolcro*, la quale però è andata perduta durante il viaggio verso la Spagna.

*... et m'allegro che oltra che questo secondo è di forma più grande che non era il primo, egli mi sia nel resto ancora riuscito meglio assai che non fece quell'altro. Il qual miglioramento, in buona parte attribuisco al dolore per la perdita del primo che m'è stato nel far questo. Et gli altri quadri medesimamente un gagliardo stimolo a sforzarmi di rifar quel danno con doppio vantaggio.*

Chiaramente Tiziano sta preparando il terreno per chiedere un risarcimento pecuniario per questa seconda opera.

### *Punizione di Marsia*

**Il supplizio di Marsia** è un dipinto - olio su tela di 212x207 cm - di Tiziano compiuto tra il 1570 ed il 1576, e oggi conservato al castello nel Museo Arcivescovile di Kroměříž, nella Repubblica Ceca (foto pagina seguente).

È una delle ultime opere di Tiziano, completata proprio nell'anno della sua morte. Sembra probabile che Tiziano sia morto a causa della peste che si diffonde anche a Venezia nel 1576, ma ciò non è dimostrato.

*La punizione di Marsia* è forse il suo testamento più spietato. Leggo da *L'arte più potente della natura*, Electa.

*Il senso della vita pervaso da un'ansia profonda, da cui sembra essere giunto Tiziano negli ultimi anni, tocca il culmine nella Punizione di Marsia, con un travolgente espressionismo del colore consunto nel fiammeggiare del cielo. La crudeltà della favola pagana è evocata in tutto il suo orrore.*

Abbiamo parlato del Mito di Apollo e Marsia nel Corso dell'altro anno, sulle *Metamorfosi* di Ovidio. Ricordiamo che il sileno Marsia osa sfidare il dio Apollo in una gara musicale. Fin dall'inizio appare chiaro che l'interpretazione del sileno è migliore di quella del dio, ma costui non accetta di perdere, e cambia le

carte in tavola, vincendo così la sfida. Il povero Marsia deve subire la pena imposta da Apollo per il perdente, vale a dire essere spellato vivo.

*Marsia è appeso a testa in giù mentre gli scorticatori eseguono con cura meticolosa l'operazione. Mida assiste pensieroso, Apollo celebra il suo trionfo inebriato dall'eccidio. L'opera enigmatica è una delle più terrificanti della Storia dell'Arte. È possibile che sia adombrata nella vicenda di Marsia, suonatore di flauto al servizio di Cibele, la*



*punizione dell'orgoglio umano e dell'uomo del Rinascimento, che con l'Arte aveva creduto di misurarsi con la Natura. Né da escludere l'eco della ferocia ottomana, che proprio in quegli anni conquistava Cipro, e con un tale tormento uccideva il comandante veneziano di Famagosta Marco Antonio Bragadin.*

Ecco questa sembra la spiegazione è più probabile. Qui abbiamo anche un collegamento storico, oltre che una riflessione ancora una volta sul caos cui tende allora il mondo che Tiziano conosce.

### *Pietà*

**La Pietà** è un dipinto a olio su tela (389x351 cm) realizzato tra il 1575 ed il 1576 da Tiziano Vecellio. È la sua ultima opera, e viene completata dopo la sua morte da Palma il Giovane. È conservato alle Gallerie dell'Accademia, a Venezia (foto pagina seguente).

In questo caso le citazioni classiche sono molte, ma non mancano anche quelle alle opere precedenti dell'artista: San Girolamo, la deposizione del Cristo. È interessante anche il gioco degli spazi. In Tiziano la riflessione su luce e colore comprende anche gli spazi: nelle lezioni precedenti abbiamo visto per esempio nel ritratto di Ariosto, quanto sia importante la dimensione del parapetto, della finta finestra, della posizione del soggetto, anche in una tela di dimensioni contenute. Nel nostro caso Tiziano dipinge una grande edicola absidata in cui non mette nulla; i personaggi sono tutti collocati nella parte bassa, e il centro del dipinto è completamente vuoto. Ancora una riflessione su quel vuoto che sta minacciando il mondo che Tiziano conosce.

In quest'opera troviamo elementi che anticipano in modo straordinario l'Arte dell'Ottocento, come ad esempio l'angioletto che tiene in mano la fiaccola accesa, e che probabilmente si riferisce a Cautes, che assieme a Cautopates assiste il dio Mitra nell'antico culto iraniano e poi romano del Mitraismo: Cautes con la fiaccola alzata, e Cautopates con la fiaccola abbassata. Nell'Ottocento questa iconografia viene ripresa nella scultura funeraria, dove Cautes diventa il simbolo della vita, mentre Cautopates diventa il Genio funebre. Sono simboli che anticipano tutta la concezione dei sepolcri del Canova per esempio.

Voglio concludere con l'autoritratto di Tiziano del 1566, che si trova al Prado di Madrid (pag.71 terza lezione). Osservando la sua espressione non sembra proprio un signore anziano arrendevole, è sicuramente segnato dagli anni, però l'occhio è ancora vivo. Sul fatto che Tiziano non sappia disegnare si può discutere, ma sull'efficacia della ritrattistica è un artista imbattibile. Questo del Prado è uno dei tre autoritratti di Tiziano giunti fino a noi, ed ha fatto parte della collezione di Rubens, che l'acquista dopo la morte di Isabella Morante nel giugno del '26. In seguito il dipinto viene acquistato da Filippo IV, e viene collocato nel Real Alcázar di Madrid, e infine nel Museo del Prado, dove si trova attualmente.

*Il secondo e ultimo autoritratto sicuramente autografo che ci è noto rappresenta un'altra pagina mirabile della ritrattistica di Tiziano. In esso il pittore porta alle estreme conseguenze quell'allontanamento del volto dallo spettatore, con cui aveva scelto almeno dal 1550 di affidare la sua immagine alla posterità attraverso un colpo geniale: il recupero della tradizione medagliistica nella raffigurazione di sé stesso quasi completamente di profilo.*

Abbiamo già discusso sul fatto che il ritratto in Scultura nel Quattrocento è realizzato di profilo, secondo una tradizione medagliistica appunto. E questa scelta di Tiziano è indubbiamente intesa come una glorificazione di sé stesso.

Vi leggo ancora un passo del giornalista e critico d'arte Cesare Brandi tratto da un articolo apparso sul Corriere della Sera del 3 marzo 1976, e intitolato "Ricordando Tiziano":

*Vive la vita del suo tempo, è accanto ai grandi, ama il denaro, il lusso, le belle donne carnose, avvolte di sete fruscianti o su lenzuoli di candido lino. Ama le montagne, il suo Cadore, la laguna piena di alghe e di sogni. I putti grassocci che svolazzano come libellule nel cielo, che sa di lapislazzuli e di ametista, d'oro zecchino e di sangue. Questa estate senza piogge, questo meriggio senza tramonto, anche quando il tramonto insanguina con poche stille di lamponi il suo placido orizzonte: ecco la stagione fuori dal tempo di Tiziano, ecco il suo empireo fatto di cose vere e sempre verdi, come le piante che non perdono foglia. Io non conosco niente di paragonabile alle sale di Tiziano al Prado, dove si entra e si sta come al concerto, ascoltando. Nessun altro pittore, neanche il divino Raffaello, è da tanto; meno di tutti l'altro divino: Michelangiolo, che scatena su di te tutti gli elementi, le forze avverse. Ma con Tiziano i Campi Elisi sono una realtà, la fine di un viaggio: basta sedersi e mirare.*

