

L'Italia settentrionale: l'ambiente veneziano. Giorgione (1478 – 1510): un innovatore radicale

La personalità storica di **Giorgione** è avvolta nel mistero: nato a **Castelfranco Veneto** nel **1478**, egli sembra aver compiuto il **proprio apprendistato**, presso **Giovanni Bellini**, ma le sue opere rivelano una **cultura molto complessa**, che va al di là di un semplice tirocinio di bottega.

La sua **attività pittorica** conosciuta, raccolta in un **breve arco cronologico**, dall'inizio del secolo alla **morte** avvenuta nel **1510**, è straordinariamente intensa e ricca di **aspetti innovatori**, che condizioneranno lo sviluppo della **successiva pittura veneziana**.

Fra le sue prime opere, figura la **Pala** del Duomo di Castelfranco, raffigurante la **Madonna in trono col Bambino fra due santi (Pala di Castelfranco)** eseguita verso il **1504-1505**.



Giorgione, *Madonna in trono col Bambino fra due santi (Pala di Castelfranco)*, tempera su tavola di pioppo (200x144.5 cm), 1504-1505 circa, Duomo di Castelfranco Veneto.



Giorgione, *Madonna in trono col Bambino fra due santi (Pala di Castelfranco)*, tempera su tavola di pioppo (200x144.5 cm), 1504-1505 circa, Duomo di Castelfranco Veneto.

Si tratta dell'unica pala d'altare realizzata dall'artista.

Fu commissionata dal condottiero della Repubblica Veneta, **Tuzio Costanzo**, per la **cappella di famiglia**, nel **Duomo** di Santa Maria Assunta e Liberale, a **Castelfranco**, in occasione della **morte del figlio** Matteo, avvenuta tra la primavera del **1504** e l'estate del **1505** nel corso di una campagna militare.

Come tutte le altre opere di Giorgione, anche questa è stata **realizzata per una famiglia dalla classe sociale elevata**: non si tratta di una committenza ecclesiastica.



Giorgione, *Madonna in trono col Bambino fra due santi* (*Pala di Castelfranco*), tempera su tavola di pioppo (200x144.5 cm), circa 1504-1505, Duomo di Castelfranco Veneto.

Il dipinto raffigura la **Madonna col Bambino**, su un **alto trono**, a sua volta **sopra un basamento**, che **poggia** su un **sarcofago** di porfido, con lo **stemma** della **famiglia Costanzo**.

Probabilmente, la **volontà** di far rivolgere uno **sguardo triste e assorto**, al **reale sarcofago**, che idealmente racchiudeva il **figlio morto del committente**, condizionò l'organizzazione iconografica della scena, creando quella che potrebbe essere definita come **un'altissima piramide**, con, al **vertice**, la **testa della Vergine** e alla **base**, i **due santi**, che si trovano in basso **davanti** ad un **parapetto**.

A destra, **Francesco** (ripreso dalla *Pala di San Giobbe* di Giovanni Bellini) e a sinistra, **Nicasio** (identificabile dall'insegna dei **Cavalieri di Malta**).

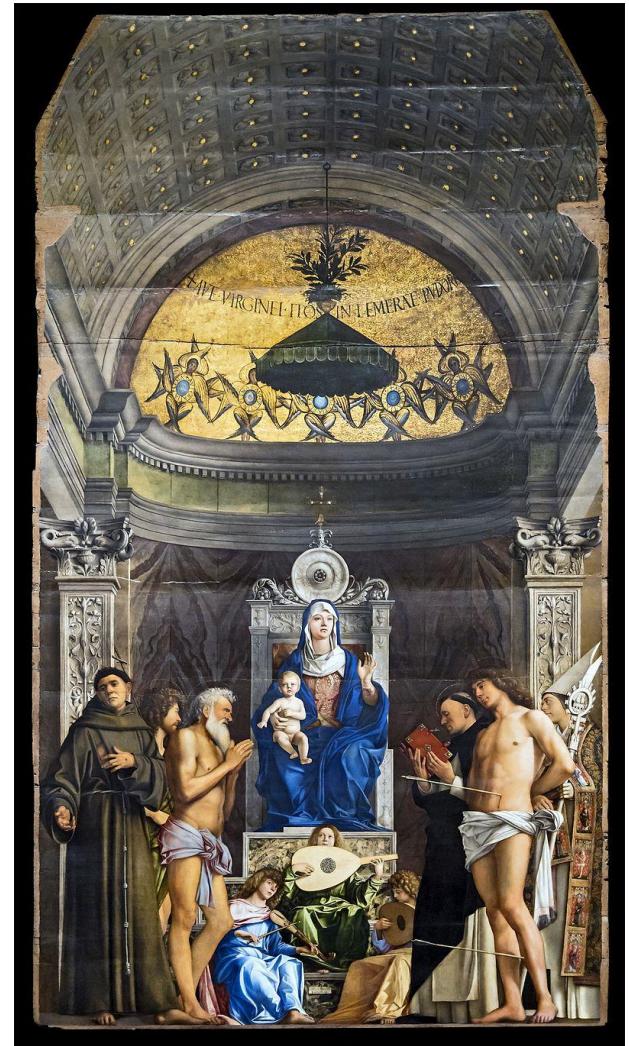


Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Giorgione, *Madonna in trono col Bambino fra due santi (Pala di Castelfranco)*, tempera su tavola di pioppo (200x144.5 cm), 1504-1505 circa, Duomo di Castelfranco Veneto.

Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola (471x258 cm), 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.





Giorgione, *Madonna in trono col Bambino fra due santi (Pala di Castelfranco)*, tempera su tavola di pioppo (200x144.5 cm), 1504-1505 circa, Duomo di Castelfranco Veneto.

L'artista **abbandonò**, rispetto ai modelli lagunari, il **tradizionale sfondo architettonico**, impostando un'**originale partizione**: una **metà terrena inferiore**, con il **pavimento a scacchi**, in prospettiva, e un **parapetto liscio**, di colore **rosso**, come **fondale** (in realtà sembrerebbe un **telone srotolato**, attorno alla **struttura di sostegno cilindrica**) e una **metà celeste superiore**, con un **paesaggio** ampio e profondo, formato da **campagne e colline**, e popolato, a **destra**, da due **minuscole figure** armate (allusione al tema della guerra e della pace) e, a **sinistra**, da un **villaggio turrito**, in **rovina**.



Giorgione, *Madonna in trono col Bambino fra due santi (Pala di Castelfranco)*, particolare, tempera su tavola di pioppo (200x144.5 cm), 1504-1505 circa, Duomo di Castelfranco Veneto.



Giorgione, *Madonna in trono col Bambino fra due santi (Pala di Castelfranco)*, tempera su tavola di pioppo (200x144.5 cm), 1504-1505 circa, Duomo di Castelfranco Veneto.

La continuità è, però, garantita dall'uso perfetto della luce atmosferica, che unifica, con toni morbidi e avvolgenti, i vari piani e le figure, pur nelle differenze dei vari materiali: dalla lucentezza dell'armatura di San Nicasio, alla morbidezza dei panni della Vergine.

Stilisticamente, la pala è costruita attraverso un **tonalismo**, dato dalla progressiva sovrapposizione, di **velature a strati colorati**, che rendono il **chiaroscuro morbido e avvolgente**.

La **forma piramidale**, qui portata a un'estrema purezza compositiva, deriva da opere come la *Pala di San Cassiano* (1475- 1476), di **Antonello da Messina**, oggi a Vienna, o la *Pala dei Santi Giovanni e Paolo* di **Giovanni Bellini**, perduta in un incendio, già nella Basilica di San Zanipolo.





L'opera si può dividere in due parti: a destra, la grotta scura della natività, dove si trova la Sacra Famiglia raccolta e verso la quale si affacciano i due pastori;

a sinistra si trova un **ampio paesaggio**, con qualche piccolo episodio di quotidianità. Qualche cherubino appare in alto, vicino al soffitto della grotta.

La **luce** diventa ora **incidente**, sulle vesti luccicanti, in special modo quella di Giuseppe, ora **tenue e soffusa**.

Tipicamente **giorgionesca** è la **predominanza del colore**, che determina il volume delle figure, steso in strati sovrapposti senza il **confine netto dato dal contorno** e che tende così a **fondere soggetti e paesaggio**:

si tratta degli effetti atmosferici del Tonalismo che ebbe proprio nel maestro di Castelfranco uno dei fondamentali interpreti.

Giorgione, Adorazione dei pastori, dettaglio, 1500-1505 circa, olio su tavola, 90,8x110,5 cm. National Gallery of Art, Washington

Il **Tonalismo**, detto anche 'pittura tonale', è una **tecnica artistica, tipica della tradizione veneta, del XVI secolo**, legata a una particolare **sensibilità del colore**.

Con la **graduale stesura**, tono su tono, in **velature sovrapposte**, si ottiene, essenzialmente, un morbido **effetto plastico**, e di **fusione**, tra **soggetti e ambiente circostante**.

Il **colore**, inoltre, diventa l'**elemento costituente del volume e dello spazio prospettico**.

La **pittura veneta** integra, in modo armonico, **uomo e natura**: è il **colore**, che definisce le **forme** e la **profondità spaziale**.

In questo modo, si possono ottenere effetti di **luce, ombra e profondità**, senza l'uso del chiaroscuro, ma solo con **variazioni di colore**.





Giorgione, La Tempesta, tempera a uovo e olio di noce (83x73 cm), 1502/1503 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Celebre capolavoro, si tratta di un appassionato **omaggio**, alla magia della natura, oggetto di innumerevoli, e ancora non definitive, **ipotesi interpretative e letture**.

L'opera è stata definita come il **primo paesaggio della storia dell'arte occidentale**, anche se tale affermazione non tiene conto di **disegni** (come il *Paesaggio con fiume* di Leonardo, 1473) o **acquerelli** (come quelli di Dürer, databili fin dagli anni Novanta del Quattrocento).

Il **paesaggio** è dominante, ma non è detto che sia realmente il soggetto del dipinto, poiché vi compaiono tre **figure**, in **primo piano**: probabilmente alludono ad un **significato allegorico o filosofico**, che potrebbe essere il reale soggetto della tela, ma che **non è ancora stato convincentemente spiegato dagli studiosi**.

Il **dipinto** potrebbe racchiudere, delle immagini **"senza soggetto"**, nate dalla fantasia dell'autore, senza suggerimenti esterni, quali **espressioni dello stato d'animo**.



Giorgione, *La Tempesta*, tempera a uovo e olio di noce (83x73 cm), 1502/1503 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

In primo piano, sulla destra, una donna seminuda, che allatta un bambino (la "cigana" o "zigagna" cioè la zingara), mentre a sinistra, un uomo in piedi, li guarda, appoggiato a un'asta (il "soldato"); tra le due figure, sono rappresentate alcune rovine.

I personaggi sono assorti, non c'è dialogo fra loro, sono divisi da un ruscello.

Sullo sfondo, invece, si nota un fiume, che costeggia una città, passando sotto un ponte, che sta per essere investito da un temporale: un fulmine, infatti, balena da una delle dense nubi, che occupano il cielo.

Dettaglio





Giorgione, *La Tempesta*, tempera a uovo e olio di noce (83x73 cm), 1502/1503 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Da un punto di vista stilistico, in quest'opera, Giorgione **rinunciò** alla **minuzia descrittiva**, dei primi dipinti, per arrivare a un **impasto cromatico più ricco e sfumato**, memore della **prospettiva aerea** di Leonardo (verosimilmente mutuata dalle opere dei leonardeschi a Venezia).

La straordinaria tessitura luminosa è leggibile, ad esempio, nella raffinata tessitura del fogliame degli alberi e del loro **contrasto**, con lo **sfondo scuro** delle nubi.

La 'prospettiva aerea', come ogni forma di prospettiva, è un tentativo di **rappresentare**, sulla superficie piana, di un'opera pittorica, la **terza dimensione**, data da un'illusoria profondità di campo.

Si tratta della **misura, delle distanze, in profondità**, secondo la **densità** e il **colore** dell'**atmosfera** interposta.

Dettaglio



Vittorio Sgarbi fa un confronto fra Raffaello e Giorgione: " Nel 1505 circa, Raffaello si dedica a temi legati al mito, come "San Giorgio e il drago", dove l'apertura di paesaggio è dominante sul san Giorgio araldico e sulla principessa in fuga.

Negli stessi anni Giorgione, grande pittore veneziano, dipinge "La tempesta", dove il paesaggio per la prima volta è dominante e dove le figure sono nel paesaggio, non contro il paesaggio.

Forse Raffaello è stato a Venezia, comunque, certamente, dialoga con Giorgione.



Raffaello, *San Giorgio e il drago*, 1505 ca., olio su tavola,
31x27 cm. Museo del Louvre, Parigi



Giorgione, *La Tempesta*, tempera a uovo e olio di noce (83x73 cm),
1502/1503 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Due pittori lontani, nati più o meno, nello stesso momento, i primi anni Ottanta del Quattrocento, ma uno, Giorgione, si esprime in questo libero rapporto con la natura nella "Tempesta", mentre l'altro, Raffaello, si sintonizza con questa sensibilità nel "Sogno del cavaliere", e ancora in altri soggetti mitologici, come "Le tre Grazie".

Nel "Sogno del cavaliere" il soggetto è addormentato e sogna la gloria della guerra e della poesia; la donna di destra porta i fiori, inducendo ad una meditazione lirica del mondo, l'altra porta invece la spada, ma anche il libro.

Meraviglioso è il paesaggio, aperto come mai si era visto prima, nello spirito della "Tempesta" di Giorgione.



Raffaello, *Sogno del cavaliere*, 1503 – 1504, olio su tavola, 17x17 cm., National Gallery, Londra.



Giorgione, *La Tempesta*, tempera a uovo e olio di noce (83x73 cm), 1502/1503 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Raffaello e Giorgione sembrano sintonizzare le loro sensibilità, come se potessero comunicare via Internet.

Il grande pittore dell'Italia centrale, Raffaello, e il grande pittore del Veneto, Giorgione, nella stessa condizione psicologica, sentono la primazia della natura”.



Raffaello, *Sogno del cavaliere*, 1503 – 1504, olio su tavola, 17×17 cm., National Gallery, Londra.



Giorgione, *La Tempesta*, tempera a uovo e olio di noce (83x73 cm), 1502/1503 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Giorgione, *Tre filosofi*,
olio su tela,
(123,5x144,5 cm), 1506-
1508. Kunsthistorisches
Museum, Vienna

La composizione del dipinto è relativamente semplice, con **tre personaggi**, due in piedi e uno seduto, raggruppati nella **metà destra** del dipinto, mentre a **sinistra**, prevale un'oscura rupe, di atmosfera leonardesca.

Al **centro**, invece, tra la quinta rocciosa e quella vegetale, **dietro ai "filosofi"**, si apre un **lontano paesaggio**, con un **villaggio** immerso nel **verde**, dove il **sole** è appena **tramontato**, tra le **colline**, che si perdono in **lontananza**, dai **toni azzurrini**, per effetto della foschia.



Giorgione, *Tre filosofi*,
olio su tela,
(123,5x144,5 cm), 1506-
1508. Kunsthistorisches
Museum, Vienna

Il **contrasto**, tra zone di luci e zona d'ombra, amplifica la **profondità spaziale** e facilita la lettura, tramite l'individuazione di **linee di forza**, che attraversano la **composizione**: ne è un esempio la **diagonale**, che parte **dall'ombra della rupe**, e risale lungo la **figura del giovane**.

I colori sono molto vivaci, ma sapientemente armonizzati, nella luce atmosferica, una delle caratteristiche del **Tonalismo veneto**, di cui Giorgione fu l'iniziatore e uno dei più importanti rappresentanti.

Dettaglio



Il personaggio giovane regge in mano un **foglio**, un **compasso**, nella mano destra, e una **squadra**, in quella sinistra, per il calcolo geometrico, fissando la caverna vuota davanti a lui.

Questi elementi avvalorano l'ipotesi, secondo cui il soggetto sarebbe quello, di **tre antichi sapienti**, le cui conoscenze erano riunite, nella figura ideale del committente.

Giorgione, Tre filosofi,
olio su tela,
(123,5x144,5 cm), 1506-
1508. Kunsthistorisches
Museum, Vienna

I tre personaggi sono stati identificati, nelle fonti antiche, come astronomi o matematici, e in seguito, nella critica moderna, come possibile rappresentazione dei re Magi, o piuttosto di figure allegoriche.

Essi rappresentano le **tre età dell'uomo** (giovinezza, maturità e vecchiaia), hanno **vesti dai colori differenti**, forse **simbolici** (**bianco/verde** per il giovane seduto, **viola/rosso** per quello col turbante e **giallo/marrone** per il vecchio barbuto) e inoltre sono effigiati in **tre pose diverse**: di profilo, frontale e di tre quarti.





Giorgione, *Tre filosofi*, olio su tela, (123,5x144,5 cm), 1506- 1508.
Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Nei *Tre filosofi*, Giorgione unisce il nuovo **modulo monumentale**, della **figura umana**, con lo **spazio atmosferico** della **natura**.

La solenne presenza dei tre personaggi, issati su una sorta di **piedistallo naturale**, si impone per i **vividi colori** e la nuova ampiezza dei volumi panneggiati; ma ciò che **prevale**, è, ancora una volta, il **paesaggio**, che con le sue forme, determina la **struttura stessa del dipinto**.

L'immagine, riportata ai **valori pittorici e tonali del colore**, esprime ancora una volta la **visione giorgionesca**, dell'accordo tra uomo e natura.



Giorgione, Ritratto di Vecchia, olio su tela (68x59 cm), 1506-1508 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Nei **ritratti**, Giorgione, con la consueta indipendenza da convenzioni consolidate, dà espressione a inediti motivi psicologici.

Esemplare è, da questo punto di vista, il **Ritratto di vecchia**, che presenta difficoltà interpretative e nel quale, alcuni vollero vedere raffigurata, la **madre** stessa, di Giorgione.

Su uno **sfondo scuro**, dietro un **parapetto**, si vede una **donna anziana**, ritratta a mezza figura, di **tre quarti**, voltata a sinistra.

Essa guarda lo spettatore e con un'intensa **espressione di dolore**, dischiude la bocca e sembra rivolgergli delle parole, quelle che sono scritte sul **cartiglio** che tiene in mano: "**Col tempo**".

Si tratterebbe quindi, di un'amara **riflessione sulla vecchiaia**, come portatrice di devastazione fisica, ma alcuni vi hanno letto anche un **significato positivo**, legato alla crescita della saggezza.



Giorgione, Ritratto di *Vecchia*, olio su tela (68×59 cm), 1506 -1508 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

La donna indossa una **berretta bianca floscia**, che lascia scoperto un **ciuffo di capelli grigi**, e una **veste rosata**, oltre a un **panno bianco**, con **frange sull'orlo**, appoggiato sulla **spalla**.

Interessante, è la **doppia rotazione**, del **busto** verso **sinistra**, e della **testa**, verso **destra**, che dà una particolare **intensità** alla raffigurazione, e il **gesto** della **mano destra**, appoggiata al petto come durante il *mea culpa*.

Alcuni hanno messo in relazione l'opera, con la *Vecchia coi denari* o "Vanitas" di Dürer (1507, Kunsthistorisches Museum), che ne avrebbe potuto essere il **prototipo**, portata dal pittore tedesco, con sé, durante il suo secondo **viaggio a Venezia**. Se ciò fosse vero, allora la *Vecchia* di Giorgione sarebbe da datarsi al **1508** circa.





Albrecht Dürer, *Vecchia coi denari* o "Vanitas", 1507,
Kunsthistorisches Museum

Giorgione, Ritratto di Vecchia, olio su tela (68×59 cm), 1506-1508 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.





Giorgione, Ritratto di Vecchia, olio su tela (68×59 cm), 1506 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Spicca la **tecnica pittorica** di Giorgione, che creò l'immagine, per campiture cromatiche, dense e materiche, senza contorni netti, e senza un disegno sottostante, direttamente sulla tela, con estrema libertà.

Ciò porta una **voluta mancanza di uniformità**, nella stesura, ben visibile a una distanza ravvicinata, che crea **un'opera di straordinaria modernità**.

Si tratta del **Tonalismo**, uno dei contributi fondamentali di Giorgione all'evoluzione della pittura.

L'attività giovanile di Tiziano

L'attività artistica di **Tiziano Vecellio** (1490-1576), durata quasi 80 anni, domina gli sviluppi della **pittura veneziana del Cinquecento** ed estende la **propria influenza** anche all'**arte europea** dei **secoli successivi**.

L'immenso percorso compiuto dal pittore, che seppe sempre **rinnovarsi**, durante tutta la sua lunga e fortunata **carriera**, incomincia a **Venezia**, all'**inizio** del **XVI secolo**: allontanatosi dal paese natale (Pieve di Cadore), Tiziano compie la propria formazione a Venezia, andando a bottega, prima da **Gentile Bellini** e quindi da **Giovanni Bellini**.

Egli qui, viene a **contatto** con l'artista più innovatore del momento, **Giorgione**, dal quale apprende la **rivoluzionaria tecnica pittorica**, basata sull'**autonomia del colore**, e l'apparato di forme cinquecentesche.

La veloce **assimilazione** dello **stile** di **Giorgione**, frutta a **Vecellio**, la partecipazione agli **Affreschi del Fondaco dei Tedeschi**, a fianco dell'ormai già affermato maestro (1508-1509).

Il linguaggio "giorgionesco" non impedì, però, al **govanissimo Tiziano**, di affermare una **propria personalità artistica**, riconoscibile persino nei **pochi brani di affresco superstiti** della decorazione del **Fondaco**.

Mutuato da **Giorgione**, il **nuovo registro monumentale**, delle **figure**, Tiziano lascia l'astratta solennità delle forme del maestro, per caricare le proprie immagini di una **nuova energia e sicurezza di moti**: ne è un esempio il confronto tra la **Nuda** di **Giorgione** e la **Giuditta** di **Tiziano**.



Giorgione, Nuda, affresco staccato (250x140 cm), 1508 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Giorgione, *Nuda*, affresco staccato (250x140 cm), 1508 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Proviene dalla facciata del **Fondaco dei Tedeschi**: nella notte, tra il 27 e il 28 gennaio 1505, **andò a fuoco** il duecentesco edificio del **Fondaco dei Tedeschi**, la sede commerciale della nazione tedesca a Venezia.

Il **Senato veneziano** approvò, in meno di cinque mesi, un **nuovo progetto**, per un edificio più grande e monumentale, che venne **edificato** entro il **1508**.

In quell'anno, una contesa su un pagamento, dimostra che, a quell'epoca, dovevano essere conclusi gli affreschi sulle pareti esterne, eseguiti da **Giorgione** e dal suo giovane allievo **Tiziano**.

Sotto una finta nicchia, si trovava una **figura femminile nuda**, coi capelli raccolti, sicuramente un **soggetto simbolico**, di cui però, oggi, non si conosce il significato, anche per la **perdita delle parti dipinte**, con gli eventuali attributi.

Nonostante il **pessimo stato conservativo**, si può ancora apprezzare, nella figura, lo **studio sulla proporzione ideale**, un tema allora molto in voga, ispirato alla **statuaria classica** e trattato in **pittura**, in quegli stessi anni, anche da **Dürer**.

Inoltre, è ancora percepibile la **vivacità cromatica**, che dava alla figura, quel risalto delle **carni**, come se fossero **vive**, caratteristica dello **stile di Giorgione**.



Tiziano Vecellio,
Giuditta, 1508 ca.,
affresco, Venezia,
Galleria Giorgio
Franchetti alla Ca' d'Oro.

Contro l'ideale
compostezza della *Nuda*
di Giorgione, la
cosiddetta *Giuditta* di
Tiziano articola la sua
salda struttura, secondo
un ritmo dinamico, in cui
le scattanti
contrapposizioni plastiche
degli arti dominano lo
spazio, con una nuova
forza tridimensionale.

Dopo l'incendio del 1505, il **Fondaco dei Tedeschi** venne ricostruito e decorato da **Tiziano** e **Giorgione**, con monumentali affreschi, oggi **staccati** e molto **rovinati**, che divennero un riferimento essenziale per la pittura veneziana.

Tiziano realizzò la facciata verso il Canal Grande di cui resta questa *Giuditta*, allegoria di Venezia pronta a difendere la città.



Tiziano, *La Schiavona*, olio su tela (117x97 cm), 1510 circa, National Gallery, Londra.

Il diverso temperamento dell'allievo Tiziano, rispetto al maestro Giorgione, si rivela anche nei primi ritratti, eseguiti subito dopo gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi.

Il titolo del dipinto si riferisce a una donna dalmata (della Schiavonia, che all'epoca indicava 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.

Già assegnato a Giorgione, è oggi comunemente accettato come capolavoro giovanile di Tiziano, anche per l'assenza di quella modulata dolcezza del pittore di Castelfranco, sostituita, piuttosto, da una pulsante vitalità.



Tiziano, *La Schiavona*, olio su tela (117x97 cm), 1510 circa, National Gallery, Londra.

Come nel coevo *Ritratto di Ariosto*, quest'opera presenta un **ritratto a mezza figura**, su sfondo scuro, uniforme, e **dietro a un parapetto marmoreo**, dove si leggono le lettere "T. V.", per lo più interpretate come iniziali dell'artista.

Le **forme procaci** della donna, ritratta con **eccezionale verismo e accuratezza**, sono accentuate dagli **ampi panneggi** dell'abito color rosso bruno.

Il **busto** è leggermente **ruotato** di **tre quarti**, verso **sinistra**, mentre la **testa** guarda frontalmente lo **spettatore**, all'insegna di una **notevole naturalità e scioltezza**.

Nella parte rialzata del parapetto si vede un **bassorilievo** di **profilo**, ispirato dagli antichi cammei, che **ritrae la donna stessa**.

Si tratta di un'**aggiunta successiva**, a una prima stesura, ancora visibile, in trasparenza, con i **contorni dell'abito**, che proseguono lungo il marmo.

Tiziano: la narrazione drammatica e gli affreschi della Scuola del Santo a Padova (La Scuola del Santo o Scoletta è la sede storica dell'Arciconfraternita di sant'Antonio da Padova, che **aggetta sul sagrato della Basilica di Sant'Antonio a Padova**, proprio di fianco all'oratorio di San Giorgio.

L'indipendenza e l'originalità di Tiziano giungono, a piena maturazione, nel 1511, quando negli affreschi della Scuola del Santo a Padova, il pittore affronta il registro, a lui congeniale, della narrazione drammatica.

Nulla accomuna i soggetti, ispirati ai miracoli, del popolare santo, all'edificazione dei devoti, ai temi ermetici dei dipinti giorgioneschi.

Ai colti travestimenti allegorici, di questi ultimi, e al loro tono misterioso e sospeso, Tiziano contrappone il chiaro e incisivo impianto narrativo delle immagini, in cui manifesta il proprio dominio, della **naturalezza espressiva** e della **forma monumentale**, del Rinascimento maturo, secondo i suggerimenti, che **dall'arte centro-italiana, arrivano a Venezia**, sotto forma di copie, incisioni o disegni.

L'**azione** è messa a fuoco, nei suoi momenti cruciali, con una **immediatezza e una vivacità**, che nel **Miracolo della donna ferita dal marito geloso**, raggiungono la **forza del dramma**.



Tiziano, *Miracolo della donna ferita dal marito geloso*, affresco (340x207 cm), 1511, dal ciclo dei *Miracoli di Sant'Antonio da Padova*, Scuola del Santo, Padova.



Tiziano, *Miracolo della donna ferita dal marito geloso*, affresco (340x207 cm), 1511, dal ciclo dei *Miracoli di Sant'Antonio da Padova*, Scuola del Santo, Padova.

In fuga dalla **peste**, che imperversava a Venezia, in cui **morì** anche **Giorgione**, Tiziano si rifugiò a **Padova**, nel **1511**, dove ricevette l'incarico di compiere **tre grandi affreschi**, nella **sala principale**, della **Scuola del Santo**, un luogo di riunione, nelle immediate vicinanze della Basilica del Santo.

L'artista, **poco più che ventenne**, fu uno dei primi a lavorare al ciclo, che vide l'impegno di **numerosi artisti veneti**.

Il dipinto mostra la **vicenda** di una **donna**, ingiustamente accusata di adulterio, che viene **accoltellata** dal **marito geloso**; quando l'uomo scopre la verità, chiede perdono a **Sant'Antonio**, il quale **resuscita la donna**

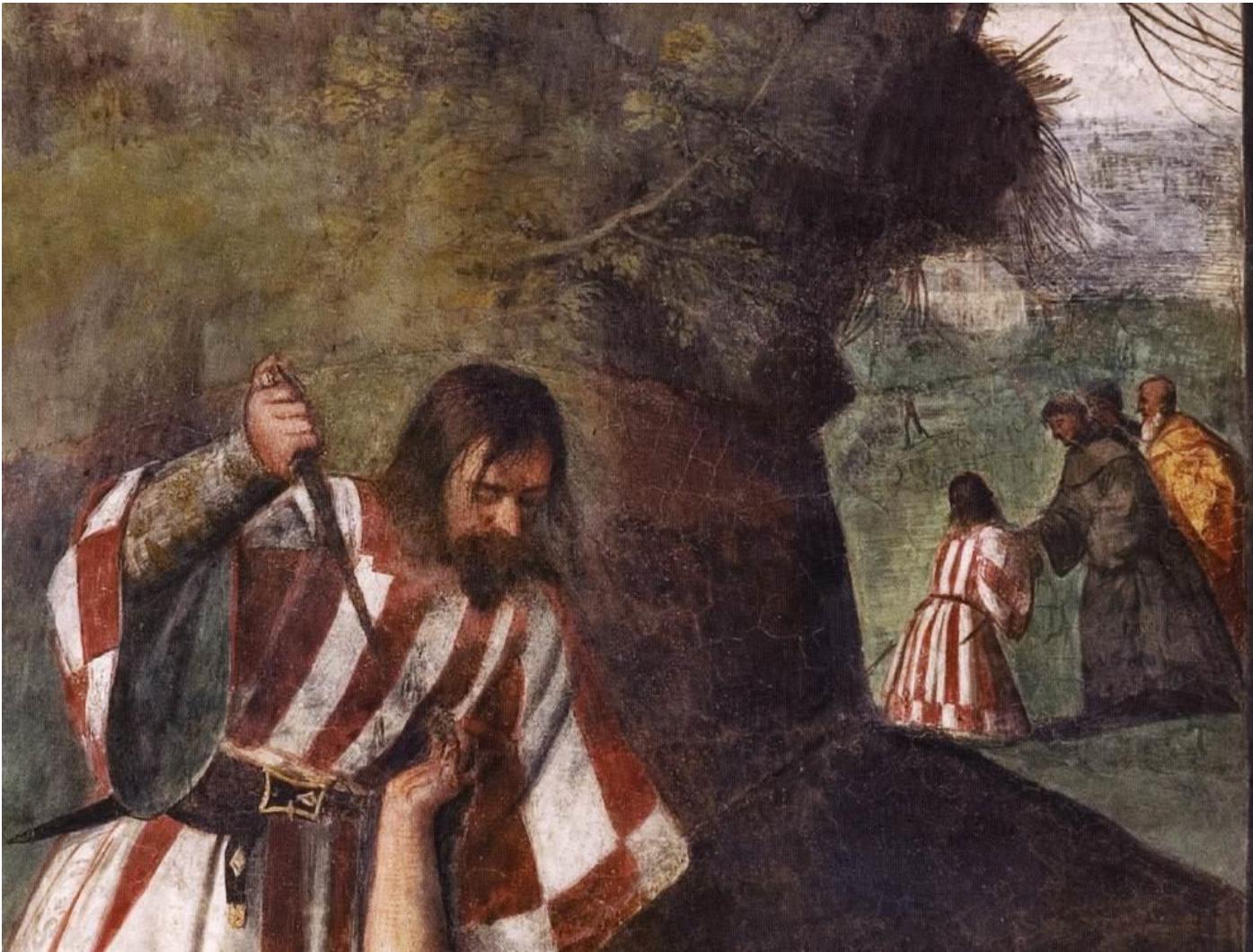


Tiziano, *Miracolo della donna ferita dal marito geloso*, affresco (340x207 cm), 1511, dal ciclo dei *Miracoli di sant'Antonio da Padova*, Scuola del Santo, Padova.

L'opera mostra nel **paesaggio**, un **tono idilliaco**, vicino a quello espresso nei dipinti di Giorgione, che però, **contrasta**, con il **fulcro della scena**: l'atto dell'**omicidio**, dove, in una **visione drammatica**, un uomo pugnala a morte una donna acciuffata a terra, già ferita.

La **posa della donna pugnalata** è di estrema complessità, ma riesce ad esprimere, in maniera travolgente, la **drammaticità dell'avvenimento**.

Nell'ampia **veste** della donna, si ha una **saldezza plastica** nuova, evidenziata, anche, dalla **tinta brillante della sottana**, mentre nelle **gambe**, che **scalciano**, perfettamente **scorciate**, si coglie tutta la **concitazione della scena**.



Tiziano, *Miracolo della donna ferita dal marito geloso*, particolare, affresco (340x207 cm), 1511, dal ciclo dei *Miracoli di sant'Antonio da Padova*, Scuola del Santo, Padova.

Dietro lo sperone di roccia, si svolge la **seconda parte dell'episodio**, posta volutamente in **secondo piano**; il marito implora perdono al santo, in un momento, che assume appunto, **un'importanza minore nel dipinto**.

La **vistosa veste dell'uomo** rende estremamente **esplicito** lo svolgersi della scena, con la **doppia rappresentazione**.

L'effetto è altamente realistico e credibile, **privò di riferimenti artificiosi** all'**evento miracoloso**, come apparizioni divine o soprannaturali, in accordo con il **programma**, che doveva essere stato **concordato** con l'**arciconfraternita**.

Temi ermetici per una committenza raffinata

Agli affreschi di Padova, segue una serie di **opere**, che segnano un **rinnovato accostamento** all'arte di **Giorgione**, da cui Tiziano ora assimila anche il **colto ermetismo** dei soggetti.

Accettata la svalutazione, dei contenuti narrativi religiosi e storici, nel **Concerto campestre**, che però parte della critica attribuisce a **Giorgione**, sembra ormai accettata la convinzione, che l'**arte** debba **rivolgersi** a una **cerchia** estremamente **elitaria** di fruitori, utilizzando, a questo fine, il **travestimento metaforico o allegorico** dei concetti.

Lo **stile giorgionesco** del **Concerto campestre** ha sempre posto alla critica delle serie difficoltà di attribuzione. Ma se il significato intellettuale del tema e il fascino della **visione naturalistica** derivano da **Giorgione**, restano di **Tiziano** la **vivace esecuzione pittorica** e il **ritmo più sicuro e più mobile**.



Giorgione o Tiziano, *Concerto campestre*, olio su tela (118x138 cm), 1510 circa, Museo del Louvre, Parigi.



Giorgione o Tiziano, Concerto campestre, olio su tela (118x138 cm), 1510 circa, Museo del Louvre, Parigi.

L'opera è stata tradizionalmente attribuita a Giorgione, ma oggi la critica propende piuttosto per Tiziano, a causa di una certa robustezza nelle figure, che è più tipica del secondo.

Non è escluso, che il lavoro fosse stato avviato da Giorgione, al quale rimandano i temi della musica, dell'ozio pastorale e della rappresentazione simultanea, del visibile e dell'invisibile, e poi completato, dopo la sua morte nel 1510, dal talentuoso allievo Tiziano.

Nel 1863 Édouard Manet, affascinato dalle sue visite al Louvre, si dichiarò ammaliato, dal *Concerto campestre*, che omaggiò nella celeberrima tela del *Déjeuner sur l'erbe (Colazione sull'erba)*, capolavoro programmatico della pittura *en plein air*.

L'opera si può considerare un "manifesto" dello sviluppo stilistico della pittura veneta, all'aprirsi del Cinquecento, con la sensibilissima sovrapposizione, di velature di colore, un contenuto ricorso al disegno e una linea di contorno sfumata, elementi chiave del Tonalismo.

Édouard Manet,
Colazione sull'erba (Le déjeuner sur l'herbe),
olio su tela, 1863,
Museo d'Orsay, Parigi.





Giorgione o Tiziano,
Concerto campestre, olio su
tela (118x138 cm), 1510
circa, Museo del Louvre,
Parigi.

Vi sono raffigurati **tre giovani seduti**, su un **prato**, che **suonano**, mentre vicino a loro, una **donna**, in piedi, versa dell'**acqua**, in una vasca marmorea.

Le **due donne** presenti sono entrambe **nude**, coperte appena da **mantelli**, che scivolano via, mentre i **due uomini**, che parlano tra di loro, sono **vestiti** in costumi dell'epoca.

Nell'ampio **sfondo** si vede un **pastore** e un **paesaggio** che, tra quinte vegetali, si **distende a perdita d'occhio**.

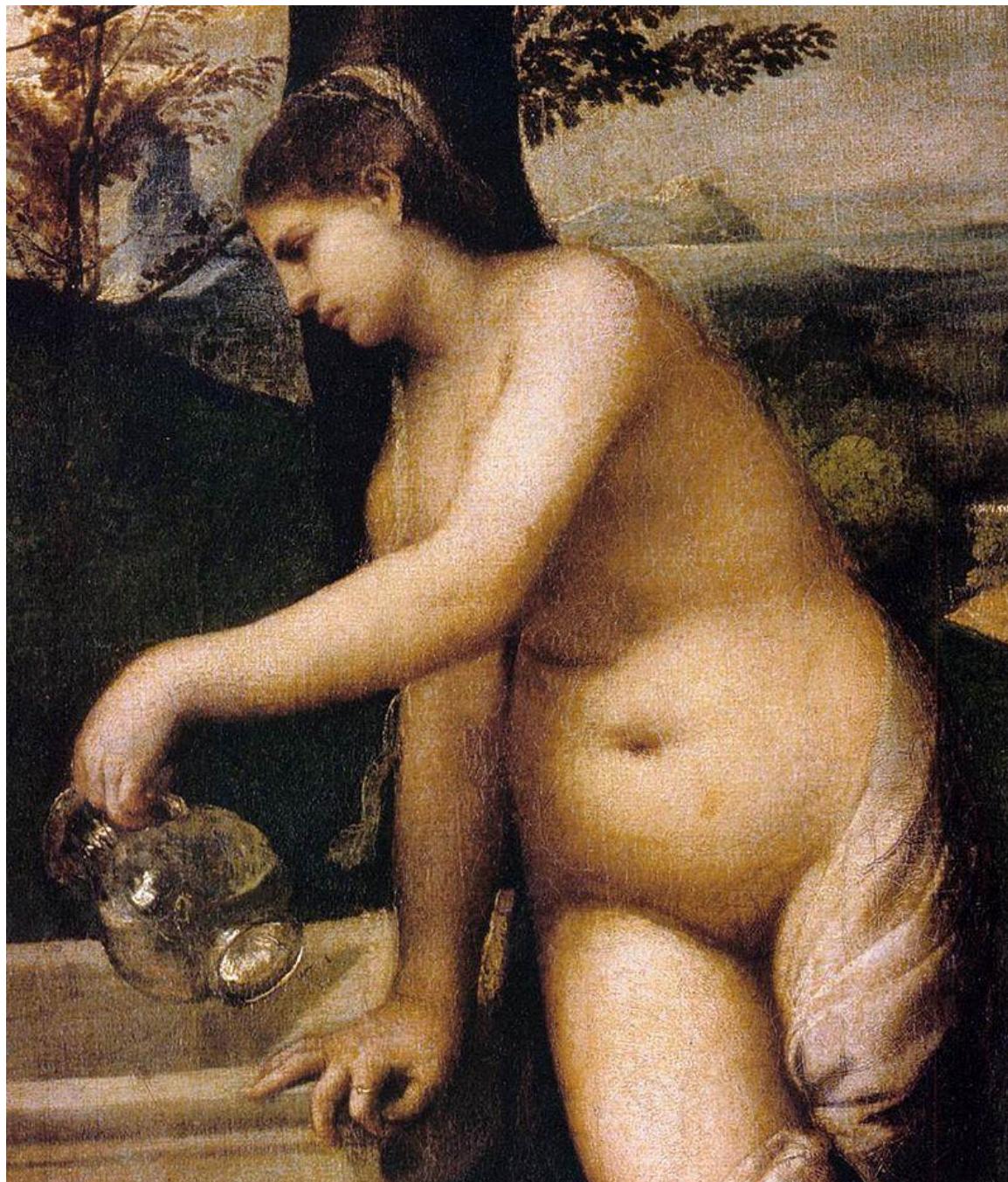
Il **soggetto** dovrebbe essere un'**allegoria** della **poesia** e della **musica**, con le **due donne**, dalla **bellezza ideale**, che sono come due **apparizioni irreali**, generate dalla **fantasia** e dall'**ispirazione** dei **due giovani**.

La **nudità**, dopotutto, è legata all'**essenza divina** e la **donna**, col **vaso** di vetro, sarebbe la **musa**, della **poesia tragica superiore**, mentre quella col **flauto**, la **musa** della **poesia pastorale**.

Dettaglio



Dettaglio





Giorgione o Tiziano,
Concerto campestre, olio su
tela (118x138 cm), 1510
circa, Museo del Louvre,
Parigi.

Tra i due giovani, quello ben vestito che suona il liuto, sarebbe il poeta del lirismo esaltato, mentre quello col capo scoperto, sarebbe un paroliere ordinario, secondo la distinzione, operata da Aristotele, nella *Poetica*.

Alcuni hanno identificato la rappresentazione, anche come un'evocazione, dei quattro elementi, che compongono il mondo naturale (acqua, fuoco, terra, aria) e del loro relazionarsi armonioso.

L'arrivo del pastore da destra, inferiore per classe e per cultura, avrebbe dunque, interrotto il concerto delle muse e dei due nobili, che si scambierebbero un'occhiata di perplessa circostanza

Dettaglio





Giorgione o
Tiziano, *Concerto
campestre*, olio
su tela (118x138
cm), 1510 circa,
Museo del
Louvre, Parigi.

La tonalità calda
e dorata della
luce, del
tramonto,
contribuisce a
creare
un'atmosfera da
sogno.

L'attenzione al
dato vegetale, in
primo piano,
ancora una volta,
rimanda alla mai
dimenticata
lezione di
Leonardo da
Vinci.



Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, olio su tela (118 × 279 cm), 1515 circa, Galleria Borghese, Roma.

Nell' *Amor sacro e Amor profano* – un altro dipinto di **complesso contenuto allegorico** – Tiziano realizza l'**ideale del Rinascimento maturo**, di una **composizione perfettamente bilanciata**, in cui i ritmi contrapposti e le cadenze ampie e solenni, delle forme, sono ispirati a un **ideale**, di **ordine armonico**.

Il **soggetto** del dipinto, nella sua **ricchezza di elementi criptici**, è **tra i più studiati** dell'intera storia dell'arte, e presuppone **molteplici livelli di lettura**.



Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, olio su tela (118 × 279 cm), 1515 circa, Galleria Borghese, Roma.

In un paesaggio bucolico, due donne, una vestita e una seminuda, stanno nei pressi di un sarcofago adibito a fontana, nel quale un amorino alato (Eros), rimesta le acque qui contenute.

Le due donne presentano una **fisionomia identica** e questo significa, secondo la psicologia di Tiziano, che **ogni persona possiede entrambe le caratteristiche, di natura opposta**, che in questo caso sono, appunto, l'amore sacro/divino e l'amore profano/passionale.

Sullo sfondo, si vedono una città all'alba (a sinistra), contrapposta da un villaggio al tramonto, (a destra), dei cavalieri e dei pastori.







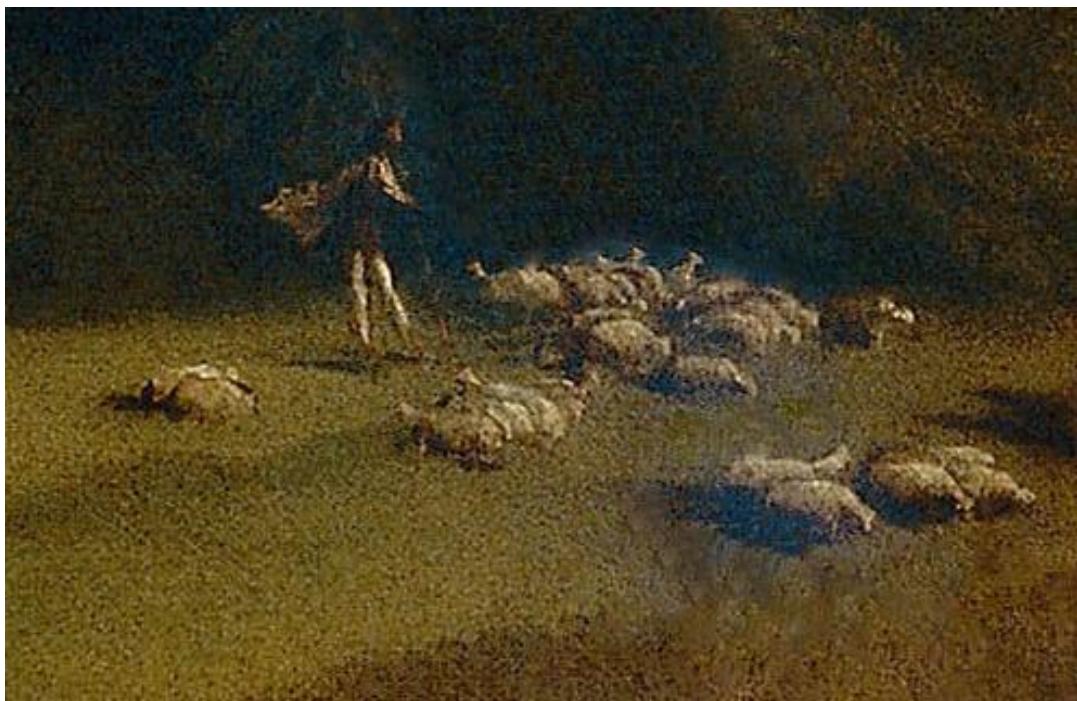
Dettaglio, dietro la donna vestita.
Sullo **sfondo**, a **sinistra**, si vede una **città all'alba** e dei personaggi.



Dettaglio, un villaggio al tramonto, sullo sfondo, a destra.

**Dettaglio, il
villaggio al
tramonto, sullo
sfondo, cavalieri
e pastori, sullo
sfondo a destra**





Dettaglio, cavalieri e pastori, sullo sfondo a destra





Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, olio su tela (118 × 279 cm), 1515 circa, Galleria Borghese, Roma.

Il **titolo**, con cui l'opera è nota, non è che **uno**, di quelli **arbitrariamente attribuiti**, dai curatori degli inventari e cataloghi della Borghese, in particolare nel 1792 e nel 1833: **allude a una lettura in chiave moralistica**.

Il **titolo tradizionale**, per quanto errato, **continua** però ad **esercitare fascino** e ad essere usato, poiché mette bene in evidenza l'**armonico dualismo**, che è alla **base dell'incanto del dipinto**.

Il rinnovamento di temi e soggetti religiosi

Le figure e il paesaggio, in Tiziano, modellati in **colore tonale**, su **note fastose e vibranti**, conservano una caratteristica consistenza sensibile, che compare, anche, nelle **Sacre Conversazioni**, dipinte nel secondo decennio del Cinquecento.

Il naturalismo pulsante, della **Madonna col Bambino, il Battista e il donatore** (1514), introduce una **novità**, all'interno dei **soggetti religiosi**: i personaggi **sacri**, legati fra loro, da uno **scambio affettuoso, di gesti e di sguardi**, perdono il regale distacco quattrocentesco, per presentarsi come **figure umanissime**, in cui la bellezza terrena diviene, essa stessa, elemento di dignità.



Tiziano, *Madonna con il Bambino, il Battista e il donatore*, olio su tela (75x92 cm), 1514 circa, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera



Tiziano, *Madonna con il Bambino, il Battista e il donatore*, olio su tela (75x92 cm), 1514 circa, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.

L'opera fa parte, di una serie, di **Sacre Conversazioni** in un **paesaggio**, databili, più o meno, agli stessi anni, tra le quali spicca, per dimensioni e qualità, la *Sacra conversazione Balbi*, della Fondazione Magnani-Rocca.

Anche in questo dipinto di Monaco, lo **spazio pittorico** è **diviso in due metà asimmetriche**: una, **dominata da una parete scura**, e una, di **aperto paesaggio**;

in **primo piano**, risaltano, per contrasto, le **luminose figure** della **Vergine**, con il **Bambino**, mentre a **destra**, si vede il **committente inginocchiato**, una figura piuttosto statica e convenzionale.

La **Madonna** guarda verso lo **spettatore**, mentre il **Bambino**, si rivolge verso il santo, a sinistra, un **San Giovanni Battista seminudo**, che offre la spalla, in una **vitale rotazione**, alla ricezione della luce.

In **basso**, si trova l'**Agnus Dei**, suo attributo **tipico**, che ricorda anche il **destino sacrificale di Gesù**.



Tiziano, *Sacra Conversazione Balbi*, olio su tela (130x185 cm), 1512-1514 circa, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo (provincia di Parma).

L'opera proviene dalle collezioni, del marchese Balbi, di Piovera di Genova, che le diede il nome

Ambientata in un **paesaggio aperto**, è stata **valorizzata** dalla **critica recente** (negli ultimi cinquant'anni) come una delle **opere più significative** della **giovinezza** di Tiziano, che qui raggiunse uno straordinario punto di **equilibrio**, tra le **suggerioni giorgionesche** e la sua **poetica personale**, fatta di figure **solide e pulsanti**, di **colori corposi** e di **composizioni originalissime**, spesso **asimmetriche**, come in questo caso.

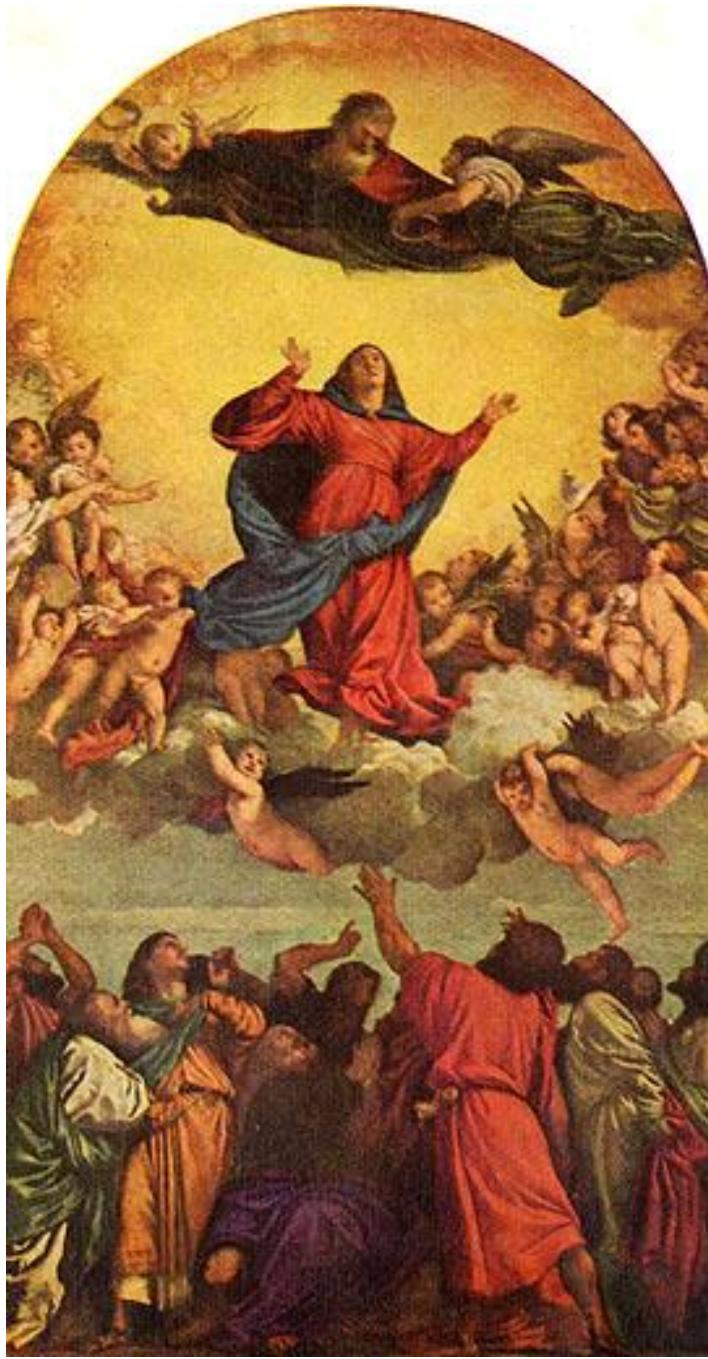
Tiziano, *Sacra Conversazione Balbi*, olio su tela (130x185 cm), 1512-1514 circa, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo .



Metà dello **sfondo** è, infatti, una parete scura, mentre, l'altra metà è occupata da un **luminoso paesaggio**.

La **Vergine in trono**, col **Bambino in grembo**, si **volta** in un'elegante posa a **contrapposto**, verso il **donatore**, introdotto da **San Domenico**.

Il **Bambino**, invece, si **gira incuriosito**, verso **Santa Caterina d'Alessandria**, che, a sinistra, si protende con un **gesto**.



Tiziano Vecellio, *Assunzione della Vergine*, olio su tavola, 690 x 360 cm., 1516-18, Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Frari.

La **prima e importante commissione religiosa** giunge a Tiziano, nel **1516**, quando il **convento dei Frari**, gli richiede una grande **pala per l'altare maggiore** della chiesa: in essa, Tiziano porta a maturazione gli strumenti linguistici, elaborati nella sua precedente attività, dando voce alle proprie **inclinazioni expressive più autentiche**.

Con un ritorno all'**intonazione dinamica e drammatica**, degli affreschi di Padova, Tiziano svolge il tema dell'**Assunzione della Vergine** (1516-1518), come un **evento in atto**, fisicamente **presente**, dinanzi agli occhi di chi guarda.

Quadro **spettacolare**, come non pochi, questa **Assunzione** di Tiziano è un'immagine, che crea un **prototipo di rappresentazione sacra**, che ebbe grande fortuna nei secoli successivi.

Tiziano **elimina qualsiasi elemento architettonico**, dalla scena, costruendo l'immagine, solo con le **figure e i passaggi di luci ed ombre**.

Il quadro è **costruito**, secondo una **tipologia tradizionale**, per questo tipo di scena.

Al **primo livello**, in **basso**, c'è lo **spazio terreno**, degli uomini;

al **terzo**, in **alto**, c'è **Dio**, attorniato da **angeli**;

nel **secondo livello**, al **centro**, è rappresentata la **Madonna** che, su uno **strato di nuvole**, viene **sollevata** dagli angeli, per essere portata in **Cielo**.



Tiziano Vecellio, *Assunzione della Vergine*, olio su tavola, 690 x 360 cm., 1516-18, Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Frari.

Il quadro trasmette un evidente **senso di monumentalità**, e per far ciò, Tiziano utilizza una **tecnic**a ben precisa: lo **scorcio**, dal **basso verso l'alto**.

Non utilizzando quinte architettoniche, costruite in prospettiva, Tiziano non può dare il senso della profondità, verso l'interno del quadro.

Ciò che, invece, cerca, è il **senso ascensionale verso l'alto**: in pratica, vuole trasmettere una **sensazione prospettica**, non in senso orizzontale, ma in **senso verticale**.

Per far ciò, rappresenta le figure, da un punto di vista, dal basso verso l'alto.

Inoltre, tutte le figure hanno gli **sguardi in direzione verticale**: o guardano verso l'alto, o guardano verso il basso.

Tiziano attua, inoltre, un ultimo **accorgimento compositivo**: il **colore rosso**, che domina la scena, forma un preciso **triangolo**, che si sviluppa anch'esso **verso l'alto**.

La **parte superiore** tende a formare un **cerchio**, dato dalla curvatura della tavola, che viene idealmente proseguito, dalla **linea delle nuvole**, sulla quale è **posta la Madonna**.

Questo **cerchio** è interamente campito di **giallo**, che rappresenta la **luce del paradiso**, ed esattamente, al **centro**, è posta la **testa della Madonna**, che guarda verso Dio.

È questa **un'invenzione formale**, che avrà tantissima fortuna nei quadri religiosi successivi, di **epoca manierista e barocca**.

Ma, del resto, l'intero quadro, con la sua complessa composizione di **luci, colori, figure e scorci**, sembra già **preludere un clima barocco**, anche se bisognerà attendere diversi decenni, per vedere qualcosa di analogamente spettacolare.







Tiziano Vecellio, *Assunta*, 1516-1518, olio su tavola, 690 x 360 cm. Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari.

così scrive Sgarbi: " Il grande Tiziano, pittore vivido, tutto meno che legato all'ordine, quando vede Raffaello diventa 'raffaellesco'.

La sua opera più importante, del 1516 – 1518, quando Raffaello è ancora vivo, è la celebre 'Assunta': realizzato tra i 26 ed i 28 anni di età, il dipinto, che ancora oggi si trova nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, rappresenta il definitivo trampolino di lancio per il grande artista, un capolavoro dell'arte del Nord Italia ed in generale di tutto il Rinascimento italiano, non a caso paragonato alla maestosa tavola della 'Trasfigurazione' realizzata da Raffaello poco tempo prima di morire.



Raffaello, *Trasfigurazione*, 1518 – 1520, dipinto a tempera grassa su tavola, Pinacoteca Vaticana.



Tiziano Vecellio, *Assunta*, 1516-1518, olio su tavola, 690 x 360 cm.
Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari.

'L'Assunta' è un capolavoro raffaellesco dipinto dal pittore veneziano, Tiziano: il mondo delle nuvole, la Madonna assunta sul fondo di luce dorata, il gruppo degli apostoli, che si muovono, come danzanti, nella parte inferiore.

Il movimento, il dinamismo, la forza sono un effetto di Raffaello su Tiziano".



Raffaello,
Trasfigurazione,
1518 – 1520,
dipinto a tempera
grassa su tavola,
Pinacoteca
Vaticana.



Tiziano, *Pala Gozzi (Madonna in gloria coi santi Francesco e Biagio)*, tecnica mista su tavola (312x215 cm), 1520, Pinacoteca Civica Francesco Podesti, Ancona.
L'opera è firmata sul cartiglio in basso al centro: "ALOYXIUS GOTIUS RAGOSINUS / FECIT FIERI / MDXX / TITIANUS CADORINUS PINxit".

Anche in questo dipinto, commissionato da Alvise Gozzi, per la chiesa di San Francesco, ad Ancona, l'artista affrontò il tema, compositivamente affine, alla *Madonna di Foligno* di Raffaello, dando risalto agli effetti cromatici e luministici, tipici della cultura pittorica veneta, in funzione della determinazione di uno spazio atmosferico.



Raffaello, *Madonna di Foligno*, olio su tavola trasportata su tela (320 x 194 cm), 1511-1512, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.

Così scrive Sgarbi: "In nessun artista, come in Tiziano, il tempo ha un rilievo tanto determinante. Il tempo fisico, d'intende, non meteorologico.

Le tele di Tiziano hanno una giovinezza, una maturità e una vecchiaia. Con suprema forza d'attrazione, la pittura non rappresenta la vita: è la vita stessa.

C'è un momento in cui la pelle è tesa, alabastrina, l'atmosfera limpida: nella florida bellezza femminile "dell'Amor sacro e Amor profano", della "Madonna Balbi" e della "Flora" c'è la giovinezza.

Sono giovani non solo i soggetti: anche la pittura, elastica, trasparente.



Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, 1515 ca., olio su tela, 118x278 cm., Galleria Borghese, Roma.



Tiziano, *Sacra Conversazione Balbi*, 1513 ca.
olio su tela,
Fondazione Magnani-Rocca



Tiziano, *Flora*, 1515 ca., olio su tela, 79x63 cm., Uffizi, Firenze

Poi c'è il momento in cui i corpi si fortificano, l'atmosfera si fa più tesa, più fosca: penso al "Polittico Averoldi" a Brescia, ma anche alla "Pala Gozzi, di Ancona".



Tiziano, Polittico Averoldi, olio su tavola (278x292 cm), 1520-1522, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.

Tiziano, Pala Gozzi, 1520, tecnica mista su tavola, 312x215 cm.
Pinacoteca Civica di Ancona.





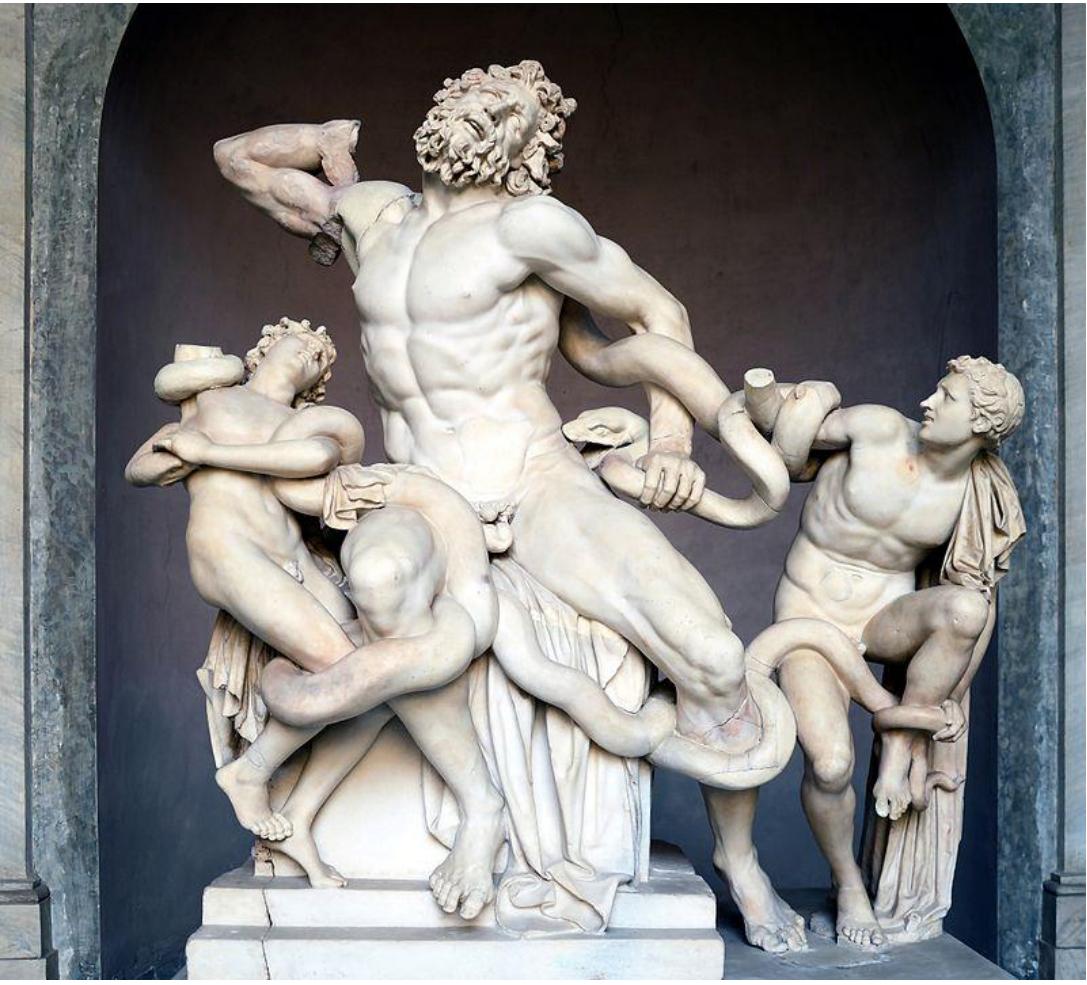
Tiziano, *Polittico Averoldi*, olio su tavola (278x292 cm), 1522, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.

È firmato e datato "Ticianus Faciebat / MDXXII" sulla colonna nel pannello di *San Sebastiano*.

Il contemporaneo, *Polittico della chiesa dei santi Nazzaro e Celso* di Brescia, detto *Polittico Averoldi*, dal nome del suo committente, Altobello Averoldi, rivelò, ancora più apertamente, la **volontà** dell'artista, di **misurarsi**, con le problematiche formali, del **plasticismo anatomico** presente nelle opere **romane**, apparentemente inconciliabili con la tradizione pittorica veneta.

Il dipinto ha, infatti, dirette relazioni, con esempi della **statuaria antica e contemporanea**, caratterizzati da un'estrema **accentuazione plastica**.

Così, il **Cristo risorto**, al centro del Polittico, richiama il *Laocoonte*, figura centrale del famoso gruppo scultoreo di origine ellenistica, rinvenuto a Roma agli inizi del Cinquecento e di cui Tiziano possedeva un **modello**.



Il gruppo scultoreo del *Laocoonte e i suoi figli*, noto anche semplicemente come *Gruppo del Laocoonte*, è una scultura in marmo (h 242 cm) conservata nel Museo Pio-Clementino, dei Musei Vaticani, nella Città del Vaticano. Raffigura il famoso episodio narrato nell'*Eneide*, che vede il sacerdote troiano Laocoonte ed i suoi figli assaliti da serpenti marini. Il gruppo marmoreo molto probabilmente è una copia romana di un originale ellenistico greco, in bronzo, del 150 a. C. ca.





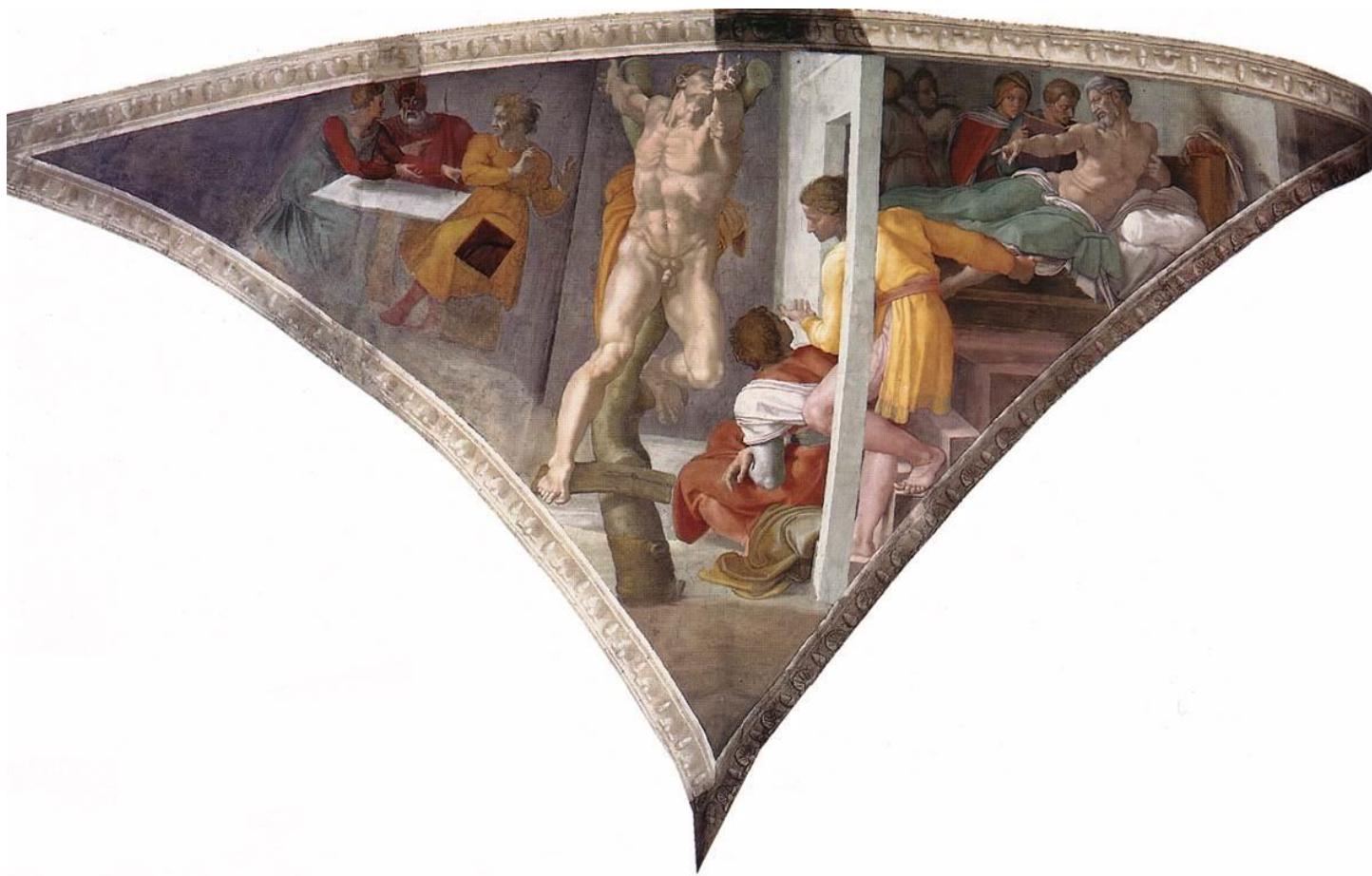
Tiziano, *Polittico Averoldi*, *San Sebastiano*, particolare, olio su tavola, 1522, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.

Il *Martirio di san Sebastiano*, rappresentato nel **pannello destro**, mostra il santo in una complicata posizione, caratterizzata da una **torsione**, di derivazione **michelangiolesca**, che esalta l'eroica anatomia scultorea.

Il modello è da ricercare, probabilmente, nei *Prigioni* (in particolare lo *Schiavo morente*), nel personaggio in scorcio trasversale, o nella *Punizione di Aman*, della volta della Cappella Sistina di Michelangelo o nei personaggi concitati degli affreschi della *Stanza dell'Incendio di Borgo*, di Raffaello.

Michelangelo, *Schiavo morente*, marmo (h 215 cm), 1513 circa, Museo del Louvre, Parigi.

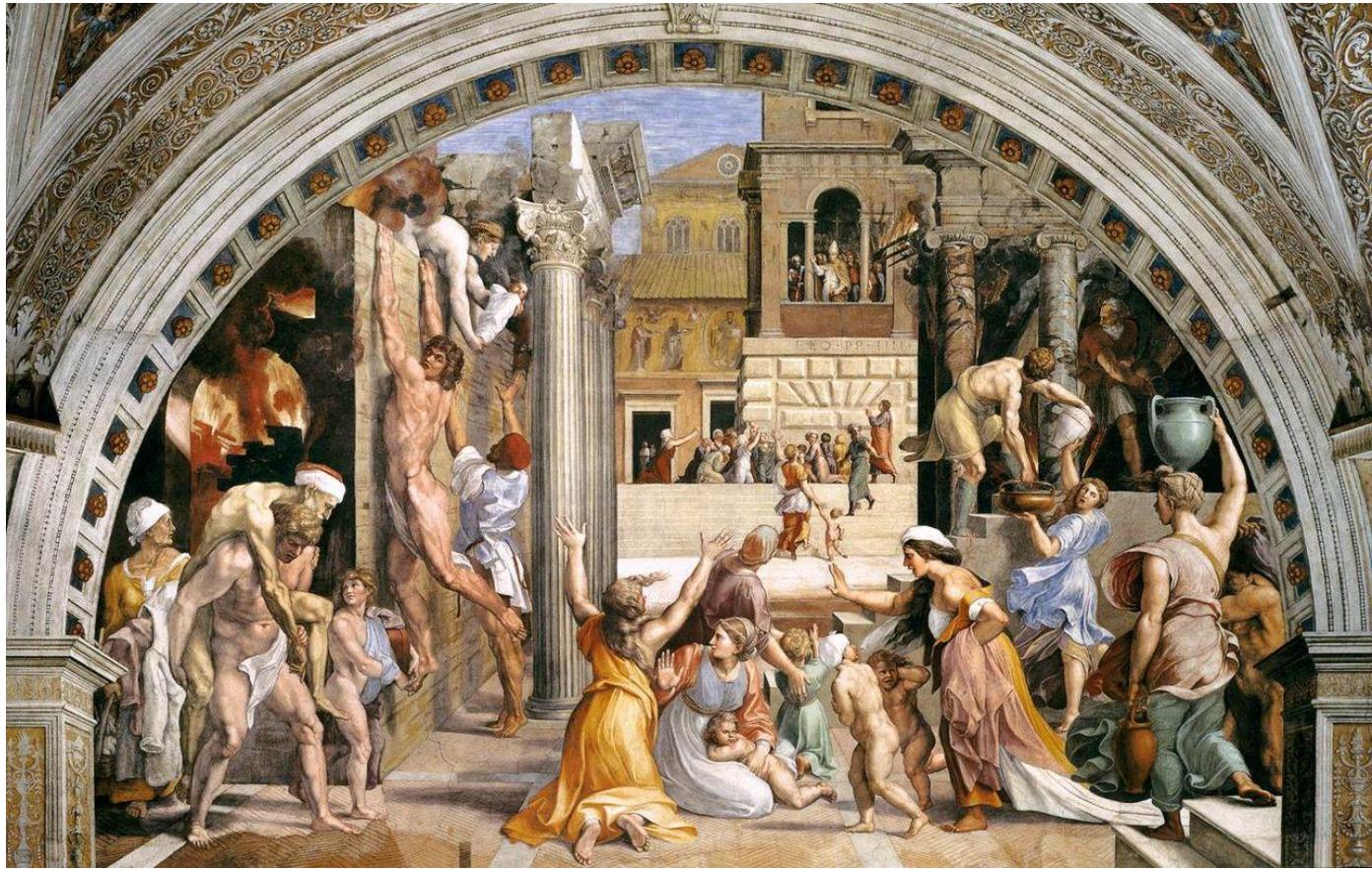




Michelangelo Buonarroti, *Punizione di Aman*, affresco (585x985 cm), 1511-1512 circa, Volta della Cappella Sistina, Musei Vaticani, Roma, commissionata da Giulio II.

Tiziano, *Polittico Averoldi, San Sebastiano*, particolare, olio su tavola, 1520-1522, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.





Stanza dell'Incendio di Borgo è uno degli ambienti delle **Stanze di Raffaello** nei Musei Vaticani. Fu il terzo, a essere decorato da **Raffaello Sanzio e aiuti**, tra il **1514** e il luglio **1517**. È l'ultima stanza in cui lavorò personalmente Raffaello. La volta invece venne affrescata dal Perugino tra il 1507 e il 1508, per papa Giulio II.

Tiziano, Polittico Averoldi, San Sebastiano, particolare, olio su tavola, 1520-1522, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.





Tiziano, *Polittico Averoldi*, olio su tavola (278x292 cm), 1522, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.

L'adozione, dell'arcaico sistema di divisione, in scomparti, tipico del polittico, associata a questa particolare **attenzione per il dato anatomico**, non impedisce, a Tiziano, di ricomporre l'immagine di una struttura unitaria, dove, alle componenti **cromatiche e luministiche**, viene assegnato un ruolo determinante, coerentemente alla **tradizione figurativa veneta**, anche se, in funzione, di una **nuova drammaticità espressiva**.



Tiziano, *Pala Pesaro*, olio su tela (478×268 cm), 1519-1526, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia.

L'opera venne commissionata, il **24 aprile 1519**, da **Jacopo Pesaro**, vescovo di Pafo nell'isola di Cipro.

Dopo i successi, degli anni dieci e venti, del Cinquecento, la **Pala Pesaro** rappresentò un successivo **passo avanti**, nella concezione della **pala d'altare** a Venezia.

Tiziano studiò un'**originale composizione**, a **sviluppo laterale**, della **Sacra Conversazione**, calibrata però, per il **punto di vista laterale**, per la **collocazione** lungo la **navata sinistra**.

Lo **spazio della pala** apre, infatti, una sorta di **finestra illusoria**, con il **trono di Maria**, disposto su un **ipotetico altare**, orientato nello stesso modo, dell'altare maggiore.

Con l'ideazione delle **due poderose colonne**, che **fuoriescono** dai **limiti del dipinto**, Tiziano articolò la **composizione in diagonale**, rivoluzionando il simmetrico schema frontale della pala sacra.

Il **seggio di Maria**, col **Bambino**, è infatti spostato verso destra, in **posizione rialzata e di sbieco**, come chiarisce l'angolo dei gradini, in basso.

Attorno ad essa, sui gradini, si trovano i santi, **Pietro** (con le chiavi appoggiate ai piedi), **Francesco d'Assisi** (con le stigmate) e dietro di lui si intravede **Sant'Antonio**.

Tiziano, *Pala Pesaro*,
olio su tela
(478×268 cm), 1519-
1526, Basilica di Santa
Maria Gloriosa dei
Frari, Venezia.

Dettaglio





Tiziano, *Pala Pesaro*, olio su tela (478×268 cm), 1519-1526, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia.

Nella parte più bassa, infine, sul pavimento a scacchi, si allineano, inginocchiati, i committenti, il cui prezioso abbigliamento, è un puntuale richiamo al loro stato sociale, prefigurando l'importanza, che la ritrattistica rivestirà, nella carriera di Tiziano, chiamato d'ora in poi, a soddisfare le richieste dei più prestigiosi ambienti di corte, italiani e stranieri.

In alto, due angioletti, su una nuvoletta scura, giocano con la croce.

I colori sono luminosi, con una prevalenza di tinte pure, rispetto ai mezzi toni sfumati, i panneggi cangianti, forti ed espressive le contrapposizioni, tra chiari e scuri.

**Tiziano, *Pala Pesaro*,
olio su tela
(478×268 cm), 1519-
1526, Basilica di Santa
Maria Gloriosa dei Frari,
Venezia.**

Dettaglio



I soggetti mitologici: tra gusto archeologico e naturalismo



Tiziano, *Trionfo di Bacco e Arianna*, 1522-1523, olio su tela, 175x190 cm., National Gallery, Londra.

Il **mito del dio Bacco**, giovane e dalla bellezza femminea, e dell'**umana Arianna**, dal fascino ingenuo ma ammaliante, tornò in auge soprattutto nel Rinascimento.

Il dipinto rappresenta la scena, del **primo incontro**, tra il **dio Bacco** e la mortale **Arianna**, riprendendo le **fonti classiche**, degli autori latini, **Catullo ed Ovidio**.

In un **paesaggio idilliaco**, sulla costa dell'isola di Nasso, nel silenzio della natura, irrompe il **corteo del dio trionfante**, accompagnato da ninfe, satiri e animali.

In una scena, ricca di **corpi** e di **colori accesi**, **Bacco** (al centro della scena), scende dal suo carro, trainato da ghepardi e **vede Arianna** (alla sinistra del dipinto) sola e **abbandonata da Teseo**, la cui **nave** è ormai all'orizzonte e la si può notare, quasi in **trasparenza**, all'estrema sinistra dell'opera.



Tiziano, *Trionfo di Bacco e Arianna*, 1522-1523, olio su tela, 175x190 cm., National Gallery, Londra.

Tiziano dipinse quest'opera, insieme ad altre dello stesso soggetto mitologico, per il **Camerino di Alfonso d'Este**, duca di Ferrara, con cui prese avvio, una fitta rete di rapporti, con gli **ambienti di corte**, che l'artista continuò ad avere, nel corso di tutta la sua folgorante carriera.

I temi profani dei **Baccanali**, iconograficamente aderenti ai miti antichi, cantati dai poeti latini, erano una diretta conseguenza della volontà della **committenza ducale**, volta ad **affermare un gusto archeologico**.

In questo dipinto, ad una aperta dichiarazione delle **fonti di ispirazione**, rintracciabili nella **statuaria antica** e nella **scultura michelangiolesca**, corrisponde una sempre più consapevole affermazione delle originali potenzialità espressive del **Classicismo veneziano**.

I **colori** del dipinto sono **molti e preziosi**. Spiccano i **blu**, gli **arancioni**, i **bruni** e i **verdi**.

I **pittori veneziani** erano, infatti, **favoriti** dai **commerci** e potevano ottenere, con maggiore facilità, **pigmenti preziosi e di difficile commercio**.

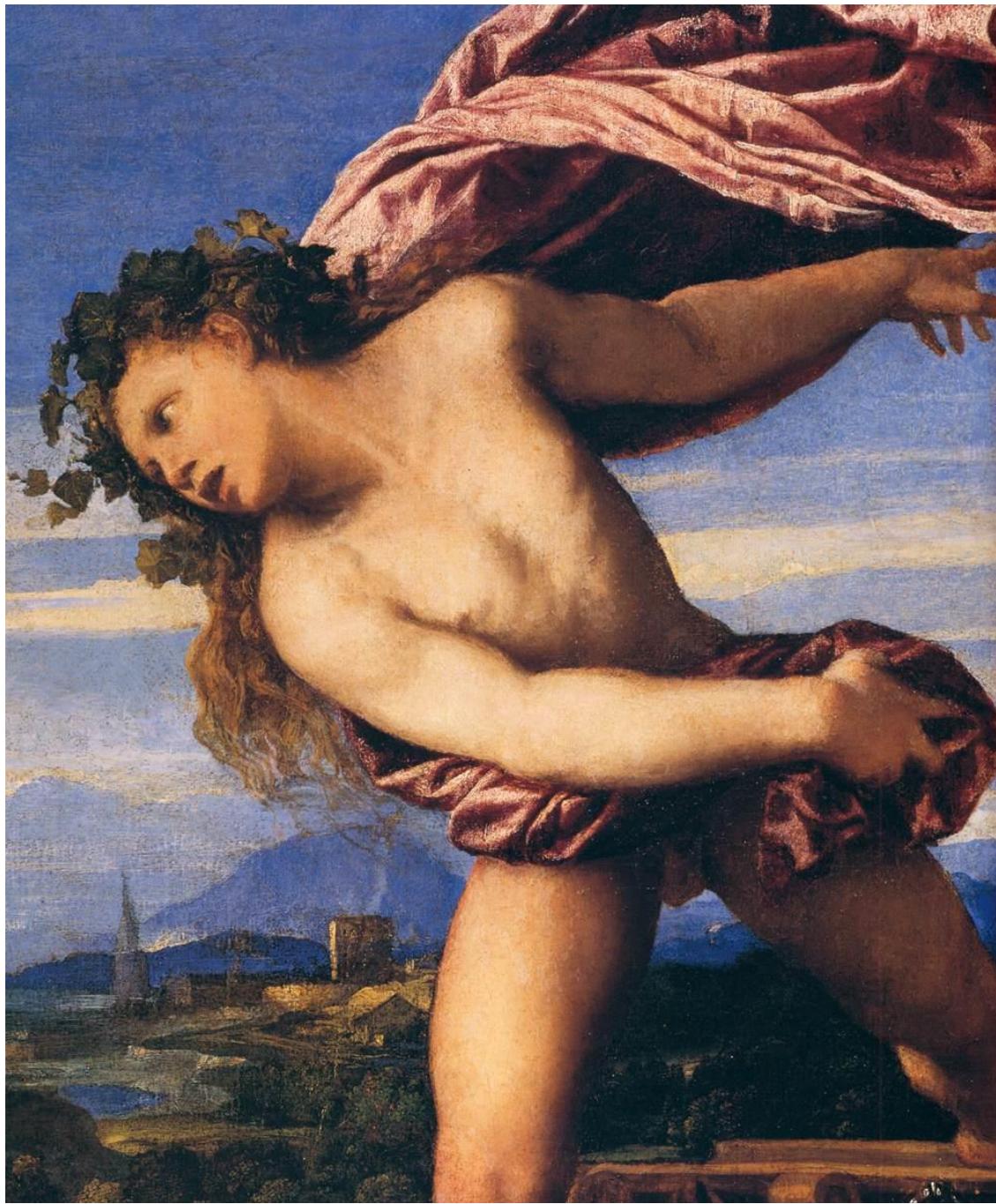


Tiziano, *Trionfo di Bacco e Arianna*, 1522-1523, olio su tela, 175x190 cm., National Gallery, Londra.

Dettaglio



Dettaglio



Le corti e il ritratto

Dopo il rapporto, con la corte ferrarese degli Estensi, Tiziano sarà alla corte di **Federico Gonzaga**, duca di Mantova, che, tra l'altro, ospitava dal 1524 Giulio Romano.

Il **Ritratto del duca** preannuncia, nella **essenziale**, ma insieme, **preziosa immagine del personaggio** (rappresentato in piedi, contro un neutro fondale, che si annulla nell'oscurità), la **tipologia** più frequentemente **adottata**, dall'artista, nel decennio successivo.



Tiziano, *Ritratto di Federico II Gonzaga*, olio su tela (125x99 cm), 1529 circa, Museo del Prado, Madrid. È firmato "Ticianvs f."

I personaggi di Tiziano si discostano, dall'assorto **intimismo**, dei ritratti di **Giorgione**, né sono partecipi al tormento di natura morale e religiosa della ritrattistica, di **Lorenzo Lotto** che, a differenza di quella di Tiziano, non incontrò il favore degli ambienti di corte.



Tiziano, *Ritratto di Federico II Gonzaga*, olio su tela (125x99 cm), 1529 circa, Museo del Prado, Madrid. È firmato "Ticianvs f."

Il duca di Mantova, **Federico II Gonzaga**, si fece ritrarre a **mezza figura**, in **piedi**, su uno **sfondo scuro** neutro, con una **mano** sulla **spada** e l'altra, che **accarezza** una **cagnolino maltese**, come a sottolineare la **sua doppia natura: amichevole**, con chi gli è **fedele**, pronto allo **scontro**, con i **nemici**.

Il **cane** veniva, solitamente, usato nei ritratti femminili ed è, in questo caso, **simbolo di fedeltà**.

La **barba** è lunga, come la **moda cinquecentesca**, lo **sguardo** attento e intelligente.

Indossa una **sontuosa casacca**, con bordi decorati, da **inserti ricamanti**, stretta in vita e ampia sui fianchi.

Al **collo** ha una **collana di perle nere**, con un **crocifisso**, che testimonia la **sua fede**, una notazione, che sottolineava la sua redenzione, rispetto al passato burrascoso.

La **figura** è **caratterizzata**, secondo lo storico dell'arte Enrico Castelnuovo, da una **"superba sintesi cromatica di personalità e di status"**.



Tiziano Vecellio, *Ritratto di Carlo V*, 1532-1533, olio su tela, 192x111 cm., Madrid, Museo del Prado.

La maggior parte degli studiosi, identifica, la tela in esame, con il ritratto, realizzato dall'artista, durante il **secondo soggiorno del re di Spagna, a Bologna**, tra il dicembre 1532 e il febbraio dell'anno successivo.

Con questo ritratto, si ufficializzò, al massimo livello, il **prestigio artistico** e personale di **Tiziano**.

Con l'immagine di **Carlo V**, effigiato a **figura intera**, nella **dignità regale** del **portamento**, sottolineata dalla **sontuosità** della **sopravveste**, di seta ricamata in oro, l'artista realizzò il suo **primo ritratto di parata**: nella creazione di questo genere di pittura, egli rivestì un **ruolo di primissimo piano**, nella scena europea.

Nel panorama, delle corti italiane, che richiesero i suoi servigi, non mancò il **Ducato** dei Della Rovere, di **Urbino**, per il quale, l'artista eseguì la famosa coppia di **Ritratti di Eleonora Gonzaga** e del marito **Francesco Maria della Rovere**.

In essi, l'artista riuscì a conciliare la **rappresentazione dello status**, dei personaggi, con l'**individuazione** della loro precisa **identità fisica e psicologica**, in nome della quale, le **immagini non risultano spersonalizzate**, come accadrà, invece, nella ritrattistica ufficiale europea del tardo Manierismo.





Tiziano, *Ritratto di Eleonora Gonzaga Della Rovere*, olio su tela (114x103 cm), 1536-1538, Uffizi, Firenze.

Fa coppia con il *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere*, marito di Eleonora.

Eleonora Gonzaga Della Rovere è seduta, ed è ritratta a **mezza figura**, di **tre quarti**, verso sinistra.

Indossa un **copricapo**, con **ricami dorati**, che riprende una **moda**, lanciata da **Isabella d'Este-Gonzaga**, assai in voga tra le nobildonne norditaliane del tempo.

Il **vestito** è in **sontuoso velluto scuro**, con fiocchetti dorati e uno **scollo**, **coperto** da seta bianca e orlato da intarsi dorati, con **pietre preziose**.

La donna indossa anche gioielli, tra cui una **catena al collo**, con **pendente**, con **perle a goccia** (simbolo di purezza della sposa), **orecchini** pure di **perle**, e anelli.



Tiziano, *Ritratto di Eleonora Gonzaga Della Rovere*, olio su tela (114x103 cm), 1536-1538, Uffizi, Firenze.

Lo sfondo è una parete grigia, in cui si apre una finestra, che mostra un lontano paesaggio verdeggIANTE.

Vicino alla duchessa, sotto la finestra, c'è un tavolino, coperto da un panno verde, sul quale si trovano, un cagnolino pezzato, che dorme, e un orologio dorato, coronato da una statuetta. Si tratta di elementi simbolici, presenti anche in altri dipinti di Tiziano.

Il cane, ad esempio, è quasi identico a quello della *Venere di Urbino* e simboleggia fedeltà.

Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, 1538, olio su tela, cm 119 X 165. Firenze, Galleria degli Uffizi





Tiziano, *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere* olio su tela (114x103 cm), 1536-1538, Uffizi, Firenze.

È firmato "TITIANVS F.[ecit]" e fa coppia con il *Ritratto di Eleonora Gonzaga Della Rovere*, moglie di Francesco Maria.

Dal carteggio, di Francesco Maria Della Rovere, del 1536, sappiamo che il ritratto venne eseguito a Venezia, su procura: per renderlo più realistico, il duca aveva inviato, alla bottega di Tiziano, la sua armatura 'alla tedesca', affinché fosse dipinta, nei minimi particolari, e nel 1538, ne reclamò la restituzione, essendo trascorso ormai un tempo più che sufficiente.

La posa, scelta dal duca, doveva ricordare quella di Carlo V, eseguita da Tiziano, nel Palazzo Ducale di Mantova, all'interno della serie dei *Dodici Cesari*, e oggi nota da incisioni.

A mezza figura, indossa l'armatura e, ruotando leggermente il busto, poggia il bastone del comando, da condottiero, sul fianco (simbolo del generalato ottenuto dalla Repubblica veneziana), distendendo il braccio sinistro, vicino all'elsa della spada.



Tiziano, *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere* olio su tela, 1536-1538, Uffizi, Firenze.

Lo sguardo è fisso, verso lo spettatore, evidenziato dal taglio compositivo, che lo pone sullo sfondo scuro, della parete, mentre il resto del corpo, ha dietro, un drappo di velluto rosso, che copre un ripiano.

A sinistra, vi si trovano appoggiati, il suo elmo, con fastoso cimiero figurato (un dragone, allusione ai legami con la casa d'Aragona) e piumato, e altri bastoni da comando.

Tiziano seppe adattare la sua pennellata, ai diversi effetti materici, rendendola ad esempio, rapida, per le piume del cimiero, ruvida e pastosa, per il raso rosso, densa e pastosa, per l'incarnato, levigata e accesa, con tocchi di bianco, per dare l'effetto di lucidità dell'armatura.

L'opera è stata confrontata, con il *Ritratto di Federico da Montefeltro*, di Piero della Francesca (1465-1472 circa), per sintetizzare il completo cambiamento di prospettiva, politica e culturale, del ducato di Urbino.



Piero della Francesca, *Ritratto di Federico da Montefeltro*, particolare dal *Doppio Ritratto dei duchi di Urbino*, olio su tavola, 1465-1472 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Tiziano, *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere* olio su tela, 1536-1538, Uffizi, Firenze.

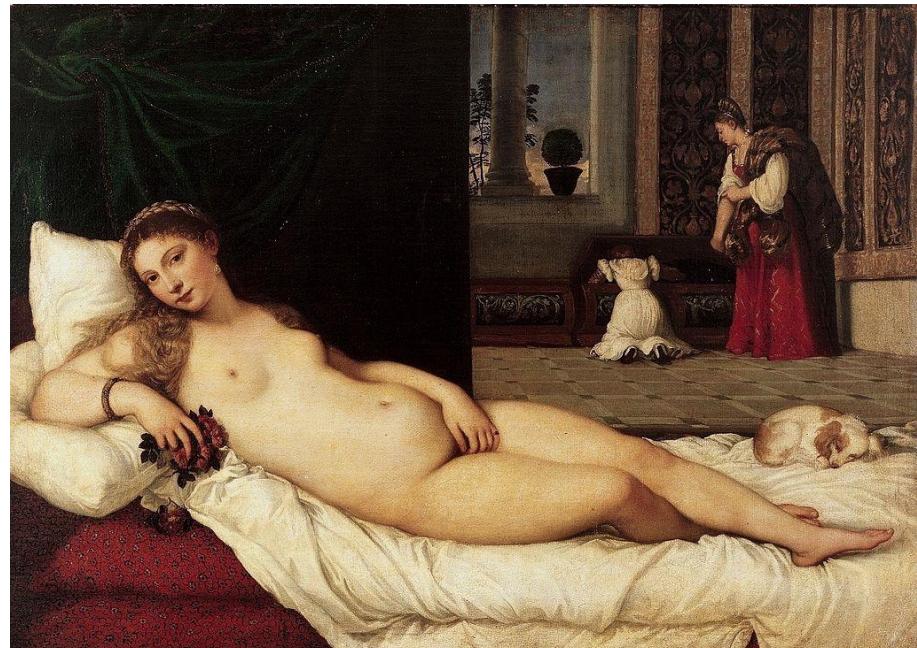
Se nel **Quattrocento**, l'ampia **veduta dello sfondo**, sottintendeva un microcosmo luminoso e sereno, nel **secolo successivo**, il suo signore, si fa ritrarre in una stanza chiusa, tra simboli militari, come se il suo orizzonte si fosse ridotto, a una **angolo in pericolo**, da **difendere** tra i nuovi, grandi imperi intercontinentali.



La Venere di Urbino e il richiamo alla tradizione veneta

Sempre su **incarico**, di un esponente dei Della Rovere, **Guidobaldo**, duca di **Camerino**, **Tiziano** eseguì, nel **1538**, la cosiddetta **Venere di Urbino**, che rappresenta, nel dichiarato riferimento, al nudo della **Venere dormiente**, di **Giorgione**, una riaffermazione dei legami dell'artista, con la **tradizione veneta**.

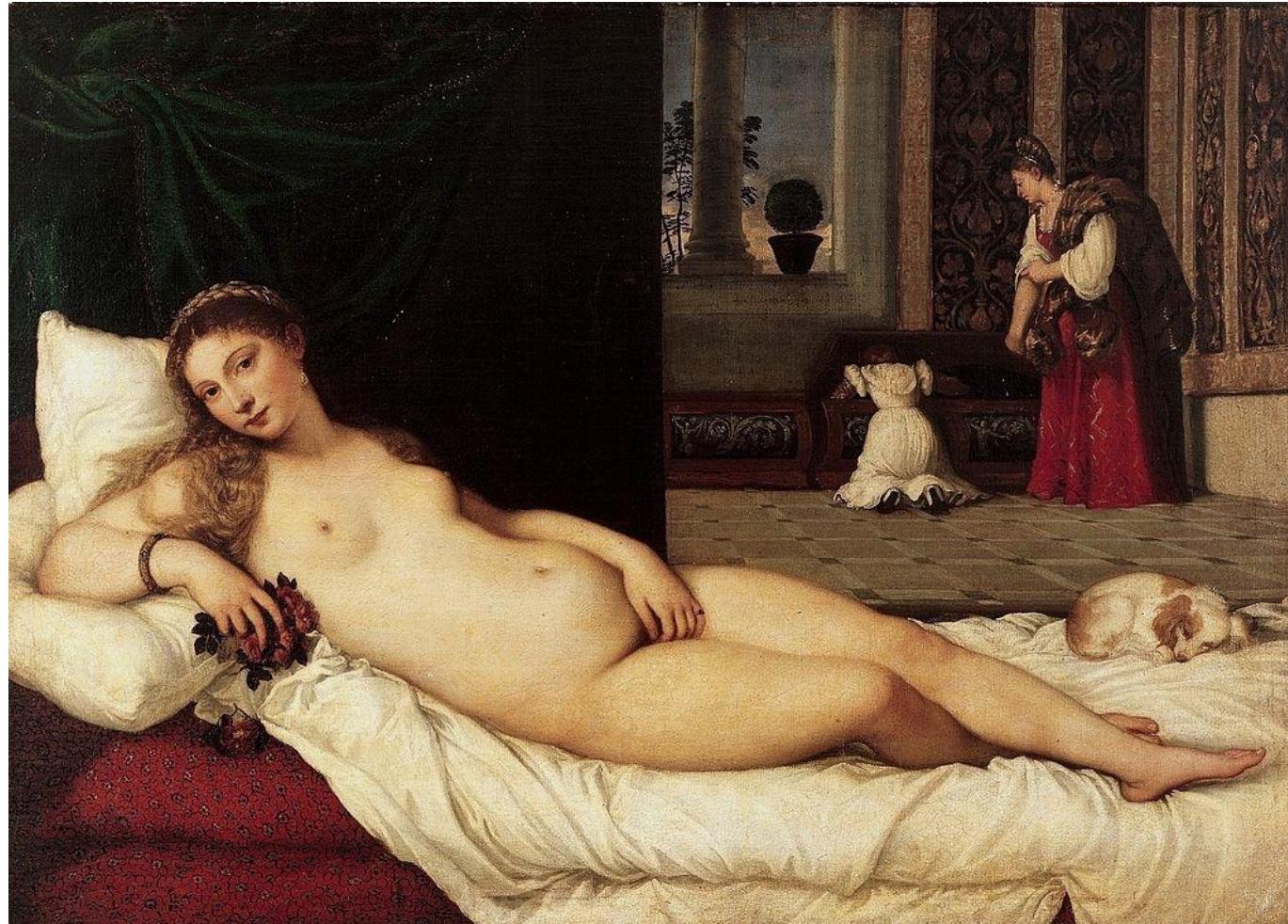
Nel dipinto di **Tiziano** è, tuttavia, espressa, una **bellezza femminile**, che si **discosta** apertamente, dall'**idealizzazione** di **Giorgione**.



Tiziano Vecellio, Venere di Urbino, olio su tela (119x165 cm), 1538, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Giorgione, Venere dormiente (Venere di Dresda), olio su tela (108,5x175 cm), 1507-1510 circa, Gemäldegalerie, Dresda. Essa venne poi completata e in parte ridipinta da Tiziano dopo la morte di Giorgione, nel 1511-1512 circa.





I capelli biondi sono **acconciati**, con una **treccia**, che gira attorno alla nuca, e **sciolti** sulle spalle, in bei **ricci dorati**, che hanno la morbidezza tipica, delle migliori opere dell'artista.

La **fisionomia** della **donna** ricorda quella, di **altre figure femminili**, di Tiziano.

Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, olio su tela (119x165 cm), 1538, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Tiziano rappresentò la sua Venere, trasponendola, in un **ambiente domestico moderno**.

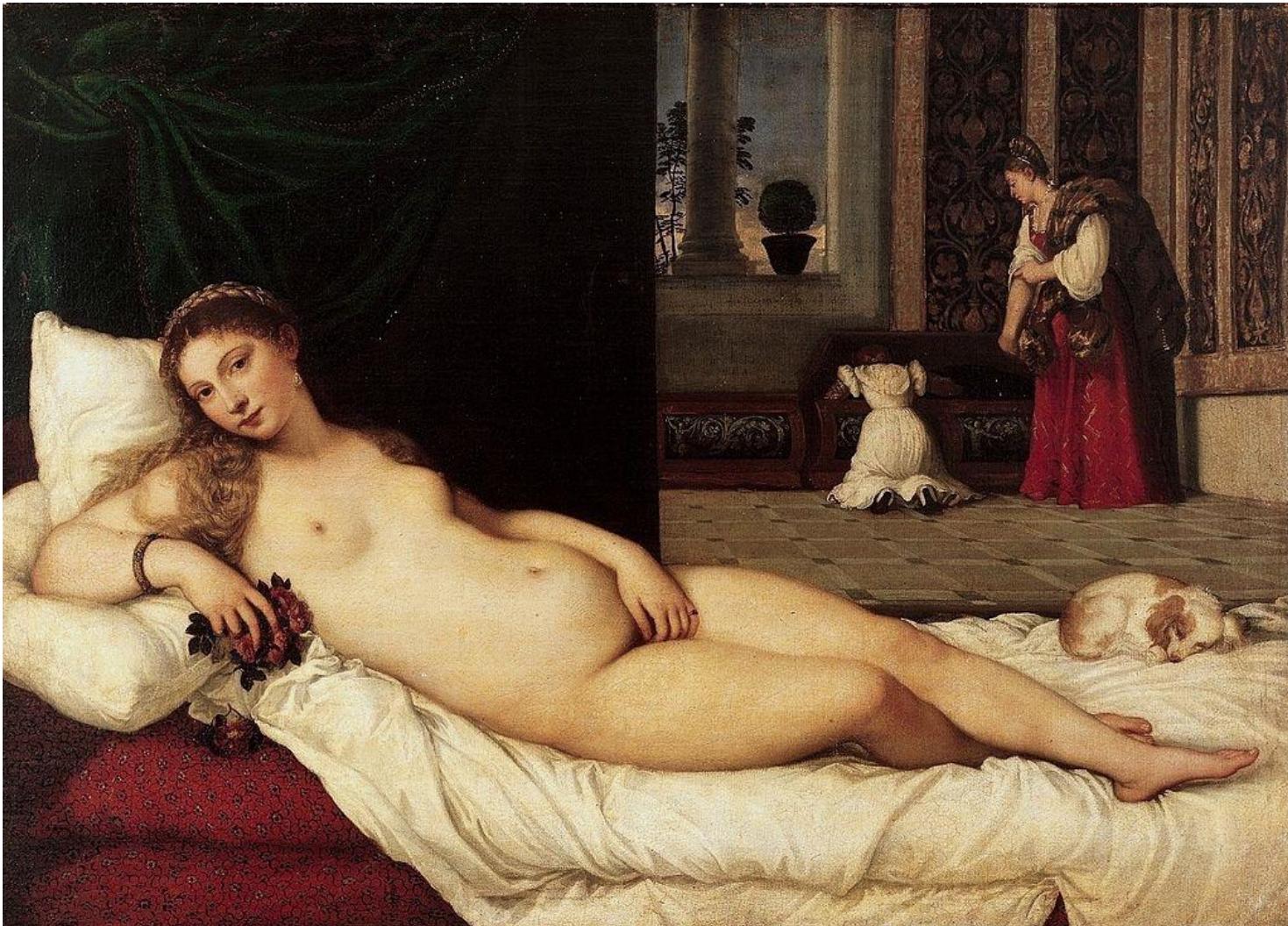
La sensuale dea, **completamente nuda**, è infatti, distesa su un **letto**, coperto da un **lenzuolo bianco** (che lascia intravedere il **doppio materasso**, con un motivo tessuto a **fiori**), appoggiando il busto e un braccio su **due cuscini**, mentre guarda lo **spettatore** e, con la mano sinistra, si copre il pube (tema della ***Venus pudica***), mentre, con la destra, lascia cadere lentamente alcune **rose rosse**, fiore sacro alla dea.

Ai suoi piedi, sta rannicchiato un **cagnolino**, dipinto con amorevole **realismo** (lo stesso del *Ritratto di Eleonora Gonzaga Della Rovere*), che simboleggia la **fedeltà**, facendo da esempio, alla sposa del duca: il **messaggio è quello di essere sensuali, ma solo per il proprio sposo**.

Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, olio su tela (119x165 cm), 1538, Galleria degli Uffizi, Firenze.

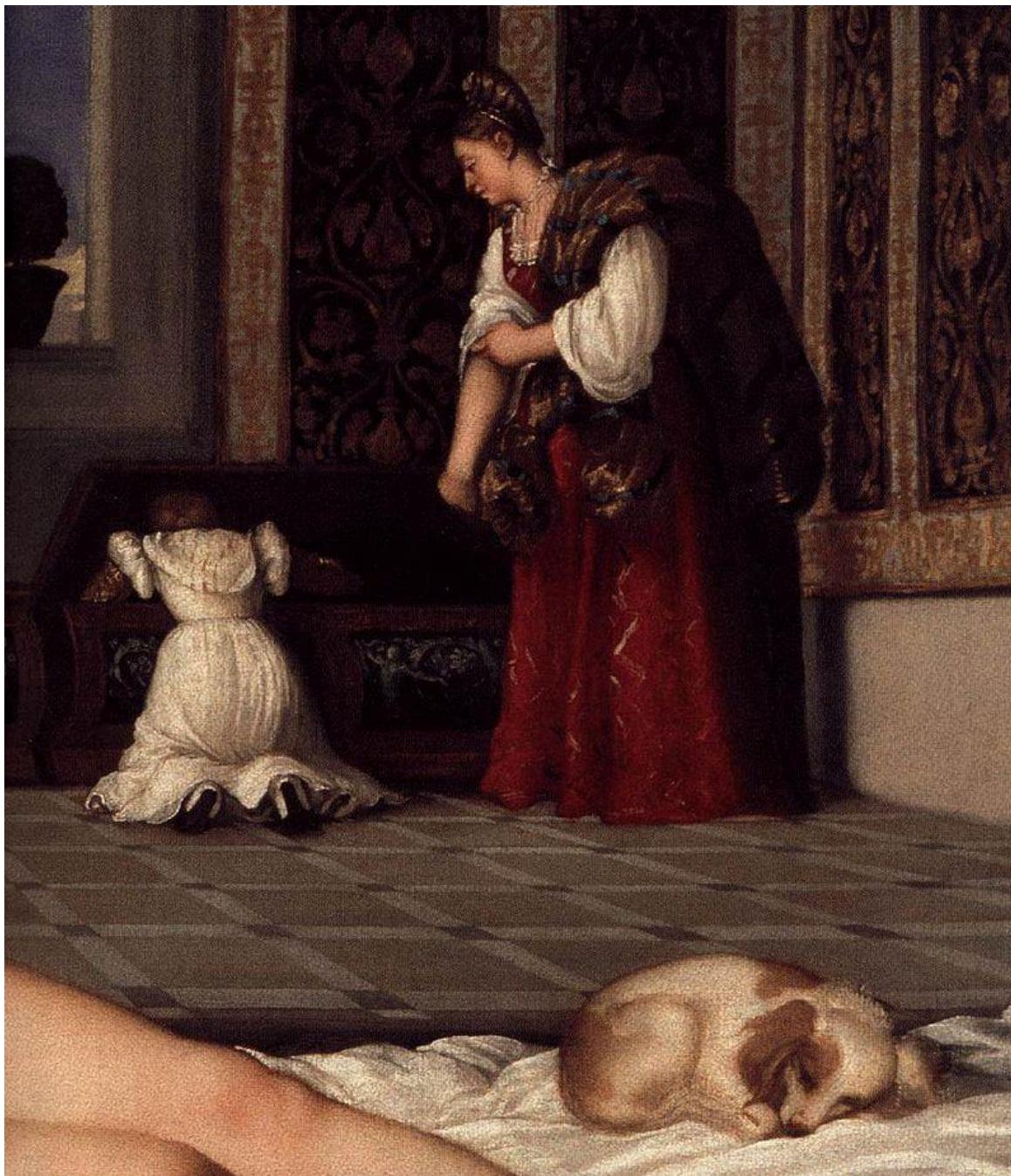
A differenza della *Venere dormiente* di Giorgione, la dea di Tiziano fissa in modo deciso l'osservatore, noncurante della sua nudità, con una **posa ambigua**, a metà strada tra il pudore e l'invito.

I toni scuri o freddi, dello sfondo, fanno risaltare il colore dell'incarnato femminile, grazie anche alla presenza della **macchia**, di **colore rosso**, nella fodera dei materassi, scoperti ad arte.



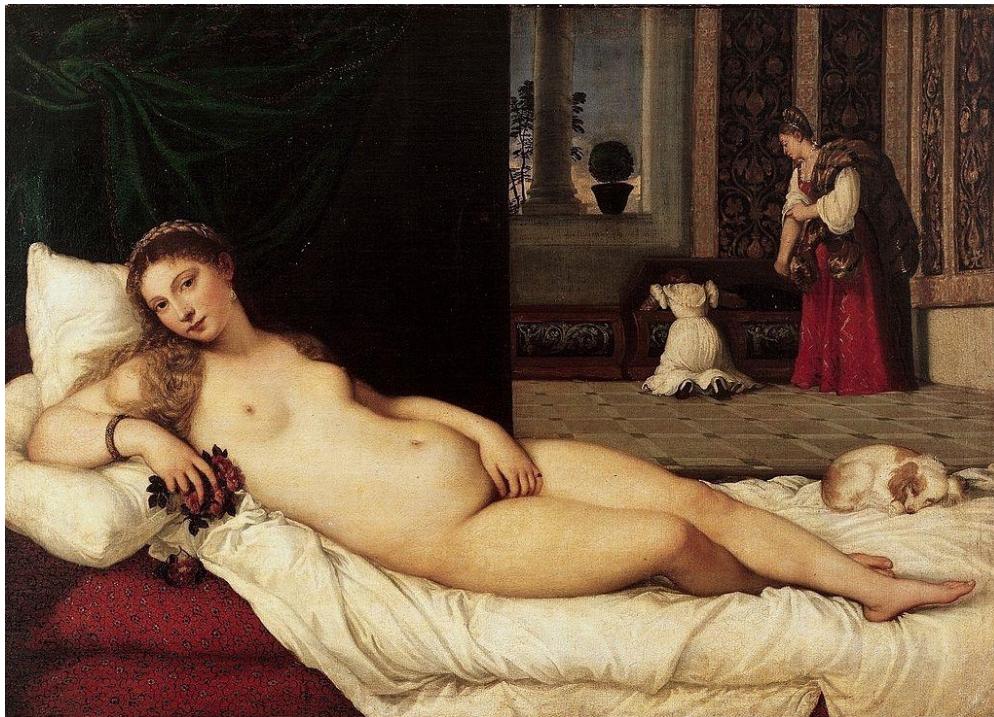
La **pesante tenda verde**, che **separa** l'alcova, dal resto della stanza, è **scostata** e mostra un **interno rinascimentale**, con una stanza dal **pavimento a riquadri**, in cui **due ancelle**, stanno **frugando**, in un cassone, per i **vestiti** da far indossare alla dea.

Una è, infatti, **inginocchiata**, a rovistare, e l'altra, con un **vestito rosso** e un'elegante **acconciatura**, tiene già, un **ricco abito**, sulla spalla.



Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, olio su tela (119x165 cm), 1538, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Dettaglio



Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, olio su tela (119x165 cm), 1538, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Versione più provocante ed esplicita, della *Venere dormiente* di Giorgione (dove la dea è sì nuda, ma dorme e non invita quindi lo spettatore a guardarla nuda), la *Venere di Urbino* ebbe una duratura fama, nel mondo dell'arte, sviluppando il tema della *Venere distesa*, che fu portato avanti, per tutto il XIX secolo, fino all'*Olympia* di Édouard Manet, che ne citò con precisione l'ambientazione.

Édouard Manet, *Olympia*, olio su tela, 1863, Museo d'Orsay, Parigi.



Tra i capolavori conservati nella Basilica di Santa Maria della Salute, a Venezia, spiccano le tre tele realizzate da Tiziano per il soffitto della distrutta chiesa di Santo Spirito in Isola.

Raffigurano **Abramo ed Isacco**, **Davide e Golia** e **L'uccisione di Abele**, con figure potenti e fortemente scorciate influenzate dallo stile di Michelangelo che Tiziano, ancora prima del suo viaggio a Roma del 1545, conosceva e ammirava.



Tiziano Vecellio, *Sacrificio di Isacco*, Soffitto di Santo Spirito, olio su tela, 1542-1544, Venezia, Basilica di Santa Maria della Salute.

Il dipinto, assieme ad altri, era **originariamente collocato nella Chiesa dello Spirito Santo in Isola**, che fu secolarizzata nel 1656 e, dunque, in seguito, fu trasferito nella **Basilica di Santa Maria della Salute**.

Tiziano Vecellio, *Davide e Golia*, Soffitto di Santo Spirito, olio su tela, 1542-1544, Venezia, Basilica di Santa Maria della Salute



Sgarbi: "Agisce qui la suggestione di Vasari, che, nel 1541, arriva a Venezia e parla a lungo con Tiziano, i cui migliori amici erano già i due toscani Jacopo Sansovino e Pietro Aretino.

Ma Tiziano, pur soggiogato, non è convinto fino in fondo del primato del disegno espresso dalla civiltà fiorentina.

Così Vasari riporta un'osservazione di Sebastiano del Piombo, che era metà veneziano e metà romano:

«Se Tiziano fusse stato a Roma et avesse veduto le cose di Michelangiolo, quelle di Raffaello e le statue antiche, et avesse studiato il disegno, avrebbe fatto cose stupendissime, vedendovi la bella pratica che aveva di colorire, e che meritava il vanto d'essere, ai tempi nostri, il più bello e maggior imitatore della natura nelle cose dei colori».

Di qui nasce il pregiudizio della contrapposizione tra disegno toscano e colore veneziano, giacché è evidente che non si dà pittura senza colore.

Ma per Tiziano il colore deflagra, supera ogni confine: è colore-energia, come il sangue, come la carne.

Parlando della sua pittura, si parla della vita. All'opposto di Velàzquez, e soltanto come in Van Gogh, in Tiziano l'arte non sostituisce l'esistenza: la prolunga.

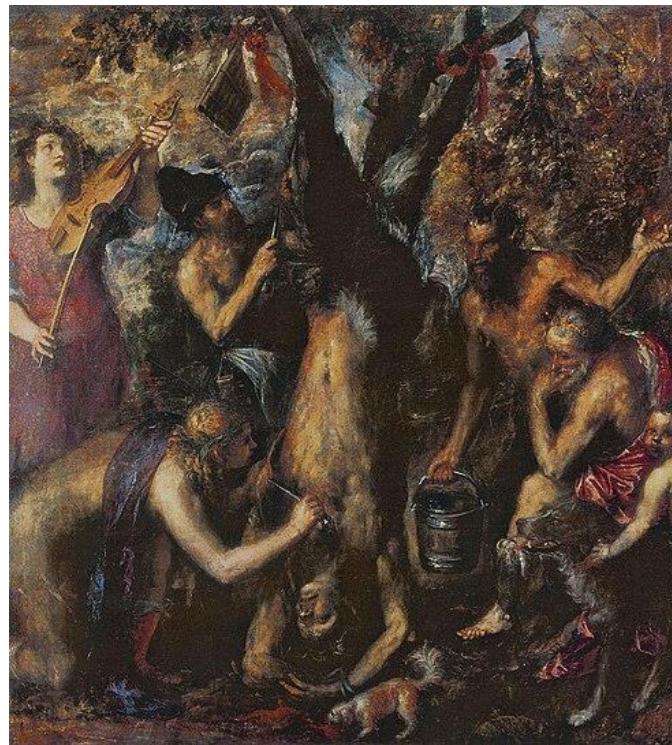
Così – ecco la funzione del tempo – nella piena maturità Tiziano raggiunge i suoi risultati più alti.

"L'illusione di un'armonia classica, legata, dunque, alle fonti antiche e ai grandi modelli contemporanei, è completamente abbandonata in quadri come "L'Annunciazione" di San Salvatore a Venezia, "L'Apollo e Marsia" di Kromeritz, il "Tarquinio e Lucrezia" di Vienna, il "Martirio di San Lorenzo" della Chiesa dei Gesuiti a Venezia.

Tiziano trova la sua identità, trasformando la materia in energia: il corpo entra nella pittura, che assume un'anima propria, un'esistenza animale".



Tiziano, *Annunciazione*, 1564, olio su tela, 410 x 240 cm. Chiesa di San Salvatore, Venezia.



Tiziano, *Punizione di Marsia*, olio su tela, 1570 -1576, 212x207 cm. Castello nel Museo Arcivescovile di Kroměříž, nella Repubblica Ceca.



Tiziano, *Martirio di san Lorenzo*, 1548 (?) – 1558 (?), olio su tela, 493x227 cm. Chiesa dei Gesuiti, Venezia.

"Il suo metodo, attraverso la memoria del pittore veneto Palma il Giovane (1549 – 1628) è perfettamente descritto da un sensibilissimo storico veneziano del Seicento, Mario Boschini:

[...] «*Tiziano abbassava i suoi quadri con una tal massa di colori, che servivano (come dire) per far letto ... con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello, tinto di rossi, di nero e di giallo, formava il rilievo d'un chiaro e con queste massime di dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura.*

Dopo aver formati questi preziosi fondamenti, rivolgeva i quadri alla muraglia e gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli; e quando poi, di nuovo, vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici [...]

Così operando e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria che potesse rappresentare il bello della natura e dell'arte; e dopo fatto questo, ponendo le mani ad altro, fino a che quello fosse asciutto, faceva lo stesso e di quando in quando, poi copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava, né mai fece una figura alla prima e soleva dire che, chi canta all'improvviso, non può formare verso erudito, né ben aggiustato.

Ma, il condimento degli ultimi ritocchi era andar di quando in quando, unendo con sfregazzi delle dita, negli estremi de' chiari, avvicinandosi alle mezze tinte, ed unendo una tinta con l'altra; altre volte, con uno striscio delle dita, pure poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscia di rossetto, quasi goccia di sangue» [...]

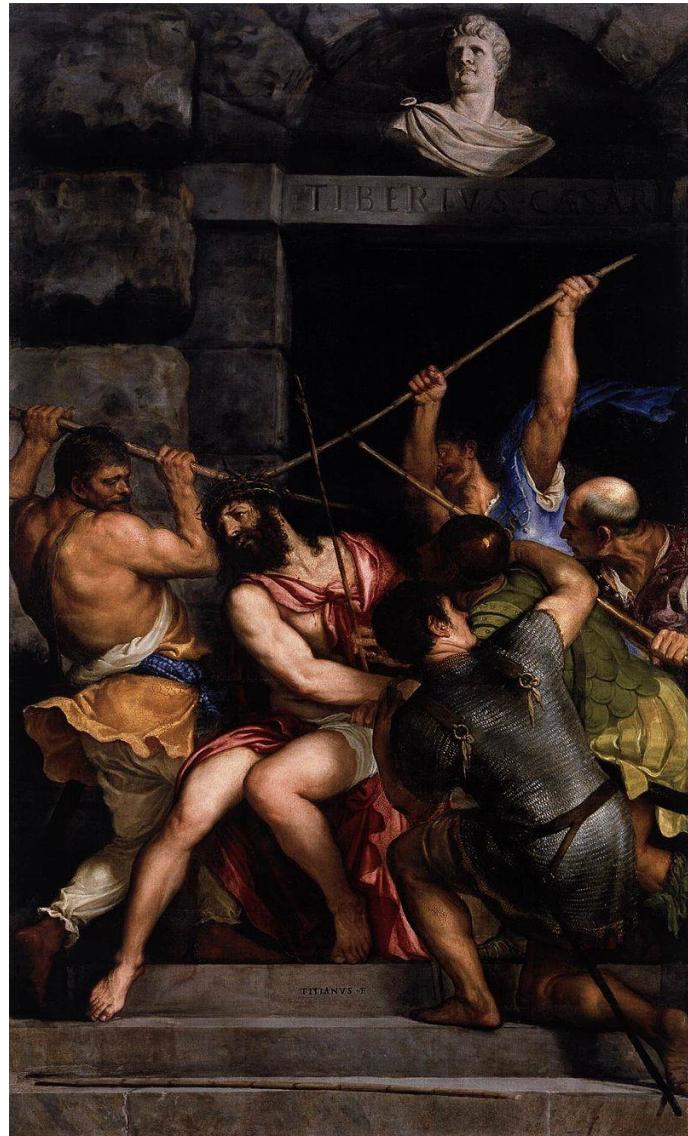
I quadri come "capitali nemici". Dunque come esseri viventi. A questo supremo miracolo arriva Tiziano, con il tempo; e la ripetizione a distanza di trent'anni, di temi come quello, dell'*Incoronazione di spine*, ci fa lo stesso effetto, nel disfacimento delle forme, indebolite nella presenza fisica, ma accresciute nella spiritualità, che rivedere ai suoi ottant'anni una persona conosciuta a cinquanta.

La pittura è vita”.

Sgarbi: "Tiziano, come già aveva mostrato "nell'Assunta", non può più sottrarsi al fascino di Michelangelo: ed eccolo, nella maturità, irrobustire le forme gentili, osservare il mondo antico e costruire volumi con forte rilievo anatomico, nel "San Giovanni Battista", nelle grandi tele per il soffitto della Chiesa di Santo Spirito in Isola e nella "Incoronazione di spine" ora al Louvre".



Tiziano, *San Giovanni Battista*, 1540 ca., olio su tela,
(201x134 cm), Gallerie dell'Accademia, Venezia. È firmato
"TICIANVS".



Tiziano, *Incoronazione di spine*, 1542 -1543, olio su tela, 303x180 cm. Museo del Louvre, Parigi.

Alla **fine** degli anni Trenta, l'orientamento figurativo di **Tiziano**, basato fino ad allora, su un sereno naturalismo e volto, a un ideale di misura classica, si inclinò profondamente, lasciando spazio a **nuove preoccupazioni di tipo formale**, che si manifestarono apertamente dal **1540** in poi.



Tiziano, *L'incoronazione di spine*,
1542-1544, olio su tavola, 303x180
cm., Louvre, Parigi.



Tiziano, *L'incoronazione di spine*,
1570 circa, Olio su tela, cm 280 x
182, Alte Pinakotek , Monaco.



Tiziano, *L'incoronazione di spine*, 1570 circa, Olio su tela, cm 280 x 182, Alte Pinakotek , Monaco.

Il drammatico episodio, dell'*Incoronazione di spine*, di Monaco di Baviera, riprende appunto, alla lettera, l'identico soggetto, oggi al Louvre, ma la tragica pasta del colore, quasi un'enorme macchia di sangue e di fango, è nuova.

Tiziano dipinge, ormai, senza alcuna traccia di disegno, lavorando con accanimento, su strati sovrapposti e spessi di colore.

Intorno al 1570, superati gli ottant'anni, Tiziano si accorge di essere rimasto davvero solo: la morte del vecchio amico Sansovino, le preoccupazioni, per il carattere indolente del primogenito Pomponio, avviato senza vocazione alla carriera ecclesiastica, le stesse difficoltà politiche e militari della Repubblica, impegnata in guerre contro i turchi, hanno precise conseguenze sullo stato d'animo del maestro.

Inoltre, nel 1571, un incendio di Palazzo Ducale manda in fumo parecchie opere d'arte, fra cui alcuni dei dipinti ufficiali di Tiziano: un secondo incendio, nel 1577, avrà conseguenze ancora più rovinose.



Tiziano, *Il supplizio di Marsia*, 1570- 1576,
Museo Arcivescovile di Kroměříž,
Repubblica Ceca.

Il dipinto fa parte, della **serie di opere**, a **sfondo mitologico**, concepite dal pittore, nell'ultimo periodo della sua vita.

Ritenuta tra i capolavori dell'autore, rappresenta sulla tela, il **mito del supplizio di Marsia**, il sileno (divinità dei boschi) che osò sfidare Apollo.

Si tratta di un'**opera cruda** e di grande impatto, in cui, il **dolore di Marsia, scorticato vivo**, viene trasposto, direttamente, nello **stile** scelto, per rappresentare la scena: il **pennello stesso strappa e scorticava ogni superficie rappresentata**.

L'**iconografia** rappresentata è **dissonante**, alla scena di dolore e strazio, vengono aggiunti **strumenti musicali** e numerosi **personaggi** assistono alla punizione, **senza avvedersi realmente di ciò che sta accadendo**.

Mida, il personaggio posto sulla **destra** del dipinto, con **fare pensieroso**, è probabilmente un **autoritratto** di Tiziano, il che si può intuire, dal raffronto, con il più **celebre autoritratto**, custodito al Prado: il pittore appare, così, giudice, dell'opera, nell'opera stessa, **paragonando il potere dell'artista, a quello di Apollo**.



Tiziano Vecellio, *Autoritratto*, 1567 ca., olio su tela, altezza: 86 cm; larghezza: 65 cm. Museo Del Prado, Madrid.

Il Museo del Prado di Madrid ospita un famoso **Autoritratto** di Tiziano Vecellio, dipinto intorno al 1567, che lo ritrae anziano, con **barba bianca** e un **abito scuro**, mostrando la sua dignità e status di **Cavaliere dello Speron d'Oro**, ma anche la sua **abilità** come **pittore** (tiene un pennello nella mano destra), simboleggiando il motto "**Pictor et Eques**" (*Pittore e Cavaliere*).

Tiziano è raffigurato **quasi di profilo**, con uno **sguardo pensieroso** e la figura che emerge da uno sfondo neutro, sottolinea l'**importanza della sua immagine e del suo mestiere**



Tiziano Vecellio, *Punizione di Marsia* (*Supplizio di Marsia*), 1570 – 1576, olio su tela, 212×207 cm. Castello nel Museo Arcivescovile di Kroměříž, Repubblica Ceca

Sgarbi: "Il Tiziano tardo, degli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento dipinge opere quasi 'Informali', senza disegno, con un colore in evoluzione.

Nella 'Punizione di Marsia' la forma del corpo di Apollo inginocchiato, il cagnolino che lappa il sangue, che sgorga copioso dal corpo dilaniato di Marsyas, le figure dei satiri, che si dimenano in una specie di frenesia cromatica, tutto tende all'indefinitezza.

È una pittura che anticipa l'arte 'Informale' del Novecento e rende Tiziano un premonitore di quella tendenza.

È la stessa direzione intrapresa da Michelangelo: entrambi raggiungono la piena espressione, pur non arrivando a compiere l'opera nella misura classica.

"Al 'non-finito' di Michelangelo, voluto, come scelta estetica, arriverà anche, qualche anno dopo, l'equivalente di Michelangelo a Venezia: Tiziano.

Questo capolavoro di figura, di forma non determinata, né predeterminata, precorre l'artista Jackson Pollock, l'*'Action Painting'*, l'arte del Novecento.



Jackson Pollock, Foresta incantata, 1947, pittura a olio, smalto alchidico su tela, Palazzo Venier dei Leoni, Venezia.

L'opera è un esempio dello stile astratto della maturità dell'artista, ottenuto versando, sgocciolando (Dripping è una tecnica pittorica caratteristica dell' Action painting americana.) e spruzzando il colore su grandi tele senza telaio.

"Da 'Forest Incantata' (1947) a 'Pali blu' (1952) di Pollock emerge l'energia cosmica, assoluta, che era già stata, in qualche modo, profetizzata e anticipata nel dipinto di Tiziano".

Jackson Pollock, Pali blu, 1952. Olio, duco, colori ad alluminio su tela, 2,10 x 4,88 m. Canberra, National Gallery of Australia.



L'ambiente veneziano. Palma il Vecchio, Sebastiano del Piombo e l'esordio di Lorenzo Lotto

Uno degli **artisti più ricettivi**, nei confronti delle **novità cinquecentesche**, della **pittura veneziana**, è **Jacopo Negretti**, detto **Palma il Vecchio**. Nato a Serina (vicino Bergamo), verso il **1480**, all'inizio del **XVI secolo**, si trasferisce a **Venezia**, dove supera la propria formazione provinciale, attraverso l'assimilazione dei **modi** di **Giovanni Bellini**.

Quando, **dopo il 1508**, eventi artistici decisivi chiariscono il nuovo corso della pittura veneziana, **Palma** aggiorna i propri interessi e si accosta all'**arte di Giorgione**, della quale trascura la novità tecnica, per soffermarsi su quella **tematica**.

Egli si dedica, infatti, all'elaborazione di **soggetti mitologici o idillici**, seguendo la moda, alimentata dalle **richieste**, di un nuovo tipo di **collezionisti d'arte**, appartenenti al **ceto medio mercantile** veneziano; diversamente dai committenti di Giorgione, costoro sono **privi** di grandi **motivazioni culturali** e richiedono all'arte, la **ripresa superficiale** e banalizzata dei **soggetti elaborati da Giorgione**.

Ma, nel corso della **seconda decade del Cinquecento**, Tiziano subentra a Giorgione, come **fonte d'ispirazione** e, nell'elaborazione dei modi di Vecellio, Palma trova un **registro più personale d'espressione**.

Egli si **dedicherà**, soprattutto, al tema tradizionale della **Sacra Conversazione** ma, rifacendosi ai prototipi creati da **Tiziano**, del 1512-1514, ne **modernizza il significato**, puntando sulla **bellezza sensibile e mondana** della raffigurazione.



Palma il Vecchio, **Sacra Conversazione**, 1517 ca.,
133x200 cm., Vienna,
Kunsthistorisches Museum.

Palma il Vecchio,
Sacra Conversazione,
1517 ca., 133x200
cm., Vienna,
Kunsthistorisches
Museum.



In questo dipinto, la **lezione di Tiziano** si manifesta nella **composizione dinamica** e nella forza strutturale delle **grandi figure**, costruite con ampie masse di **colore tonale**; ma le **tinte brillanti e sontuose** conservano una **durezza**, che lascia all'immagine una residua intonazione quattrocentesca, **lontana dagli effetti atmosferici**, della moderna pittura veneziana.

La forte plasticità e lo stile monumentale di Sebastiano del Piombo

Se in questi anni di transizione, il ruolo di **Palma il Vecchio** si limita alla **divulgazione**, di alcune novità “giorgionesche e tizianesche”, ben più originale appare il significato dell’opera, svolta dal veneziano **Sebastiano del Piombo** (1485-1547), all’interno del grande processo di rinnovamento della pittura veneziana.

Formatosi alla **Scuola di Giovanni Bellini**, Sebastiano assimila prontamente la **tecnica pittorica** e la **solennità monumentale**, dello stile maturo di **Giorgione**, offrendone un saggio esemplare nelle **portelle interne dell’organo** di San Bartolomeo (1507): le figure dei *Santi Sinibaldo e Ludovico di Tolosa* presentano un’ambientazione architettonica ispirata agli *Affreschi del Fondaco dei Tedeschi* e una vibrazione naturalistica, creata con l’uso sfumato dei colori, mentre la raffigurazione di *San Sinibaldo* si rifà direttamente al più vecchio dei *Tre filosofi* dipinti da Giorgione.



Sebastiano del Piombo, *Santi Sinibaldo e Ludovico di Tolosa*, 1507, ante d’organo interne aperte, 193 cmx197 cm, Venezia, Gallerie dell’Accademia, dalla chiesa di San Bartolomeo di Rialto.



Sebastiano del Piombo, *Santi Sinibaldo e Ludovico di Tolosa*, 1507, ante d'organo interne aperte, 193 cmx197 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, dalla chiesa di San Bartolomeo di Rialto.

Le **ante aperte**, all'interno, mostrano i Santi *Ludovico da Tolosa e Sinibaldo*, che emergono, con grande **forza plastica**, da nicchie in penombra, con la calotta ricoperta da mosaici dorati, secondo lo **stile bizantino-veneziano**, che era già stato citato, in pale d'altare, da Giovanni Bellini.

Notevole è la **descrizione dei dettagli** (la ricca pianeta del vescovo Ludovico, l'abbigliamento da pellegrino di Sinibaldo), con una tavolozza accesa e squillante.

La **fusione**, tra **soggetti e spazio**, operata tramite l'**atmosfera sfumata e avvolgente**, rimanda alla **Scuola di Giorgione**, così come il sentimento di **silenziosa contemplazione**.



La raffigurazione di **San Sinibaldo** si rifà direttamente al più vecchio dei **Tre filosofi** dipinti da Giorgione.



Sebastiano del Piombo, *San Bartolomeo e San Sebastiano*, 1507-1509, ante d'organo esterne, 193 cmx197 cm., Venezia, Gallerie dell'Accademia, dalla chiesa di San Bartolomeo di Rialto.

Nelle **portelle esterne** dello stesso organo Sebastiano del Piombo afferma con maggiore autonomia la propria personalità:

i **Santi Bartolomeo e Sebastiano** sono collocati in una solenne **cornice architettonica** d'ispirazione classica e presentano una costruzione **imponente** e un'amplificazione retorica dei **gesti** e delle **pose**, che rimandano all'impostazione scenografica e grandiosa dell'arte toscana e romana.

Le ante chiuse mostrano i **Santi Bartolomeo e Sebastiano** sotto un **arco classico**, tra **colonne addossate ai piloni** e su **sfondo scuro**; una delle colonne ha anche una **funzione narrativa**, infatti vi è **legato** Sebastiano, che subì il **martirio** venendo appunto **crivellato di frecce** mentre era legato.

L'orientamento scultoreo e monumentale dello **stile** di **Sebastiano del Piombo** e il suo deliberato **riferimento all'arte antica** si precisavano, in questi anni, nell'**opposizione al linguaggio** competitivo del pittore tedesco **Dürer**, che nel **1506**, terminava per la **stessa chiesa di San Bartolomeo** la grande pala della **Festa del Rosario**.



Albrecht Dürer,
Festa del Rosario
(*Rosenkranzfest*) olio
su tavola (162x194,5
cm), 1506, Národní
Galerie, Praga.



Albrecht Dürer, *Festa del Rosario* (*Rosenkranzfest*) olio su tavola (162x194,5 cm), 1506, Národní Galerie, Praga.

L'opera venne realizzata durante il secondo viaggio di Dürer in Italia, per Jacob Fugger, intermediario tra l'imperatore Massimiliano I e papa Giulio II.

Il soggetto della tavola era legato alla comunità teutonica veneziana, attiva commercialmente nel **Fondaco dei Tedeschi**.

Essi avevano come scopo la **promozione del culto della Vergine del Rosario**, che veniva invocata con una serie di preghiere tra cui soprattutto **l'Ave Maria**.

Dürer poteva contare su alcuni precedenti iconografici legati a questo tipo di devozione, come i **Rosenkranzbild** (immagini del Rosario), in cui la Madonna era raffigurata nell'**atto di distribuire** serti di **rose bianche e rosse** al **popolo adorante**, con membri di ogni classe sociale.

Albrecht Dürer, *Festa del Rosario (Rosenkranzfest)*, olio su tavola (162x194,5 cm), 1506, Národní Galerie, Praga.

La **Vergine in trono col Bambino** in grembo è al **centro** del dipinto, con **due angeli in volo** che tengono **sospesa** sopra di lei un'elaborata **corona regale**, d'oro tempestata di perle e gemme, secondo uno **schema iconografico fiammingo** già da anni recepito anche in area tedesca.

Lo **schienale del trono** è coperto da un **drappo verde** e da un **baldacchino** tenuto da **due cherubini in volo**, mentre in **basso** si trova un **angioletto** seduto che suona il **liuto**, evidente **omaggio** alle pale d'altare di **Giovanni Bellini**.

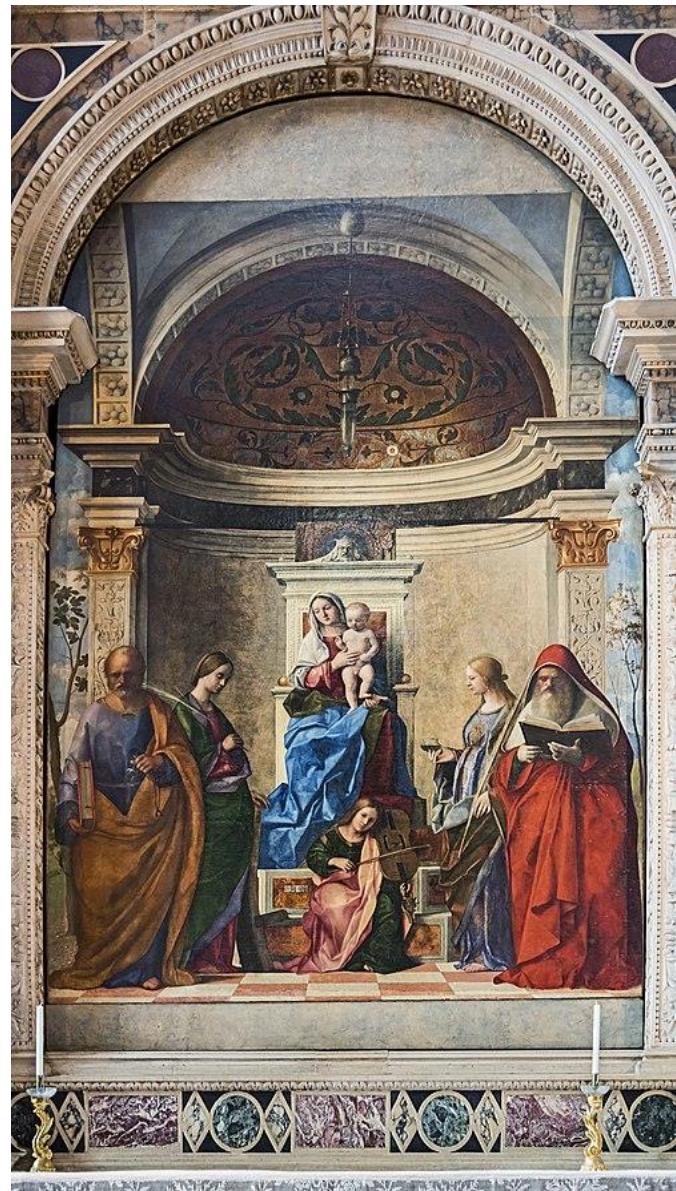
Maria è intenta a **distribuire** **ghirlande di rose** ai due gruppi di fedeli inginocchiati, su **due file**, in maniera simmetrica ai lati.





Giovanni Bellini, *Pala di San Zaccaria*, 1505, olio su tavola, 402x273 cm. Chiesa di San Zaccaria a Venezia.

Albrecht Dürer, *Festa del Rosario (Rosenkranzfest)*, olio su tavola (162x194,5 cm), 1506, Národní Galerie, Praga.





Albrecht Dürer, *Festa del Rosario* (*Rosenkranzfest*), olio su tavola (162x194,5 cm), 1506, Národní Galerie, Praga.

Le file sono presiedute dai due massimi rappresentanti della cristianità: a sinistra **papa Sisto IV**, incoronato dal **Bambino** e seguito da un **corteo di religiosi**, e a destra **l'imperatore Federico III**, incoronato da **Maria** e seguito da un **gruppo di laici**.

A destra, in fondo, accanto al lussureggiente paesaggio alpino ricco di notazioni atmosferiche, si trova un autoritratto di Dürer con in mano un cartiglio, in cui compare la **firma** e una breve **iscrizione** che ricorda come l'esecuzione dell'opera richiese **cinque mesi**.

Dettaglio, L'autoritratto di Dürer



Albrecht Dürer, *Festa del Rosario* (*Rosenkranzfest*), particolare, olio su tavola (162x194,5 cm), 1506, Národní Galerie, Praga.

Rispetto ai precedenti iconografici Dürer ambientò la scena in un paesaggio luminoso, piuttosto che un fondale neutro, e sostituì ai volti stereotipati dei membri del popolo **veri e propri ritratti**, di personaggi reali e ben noti

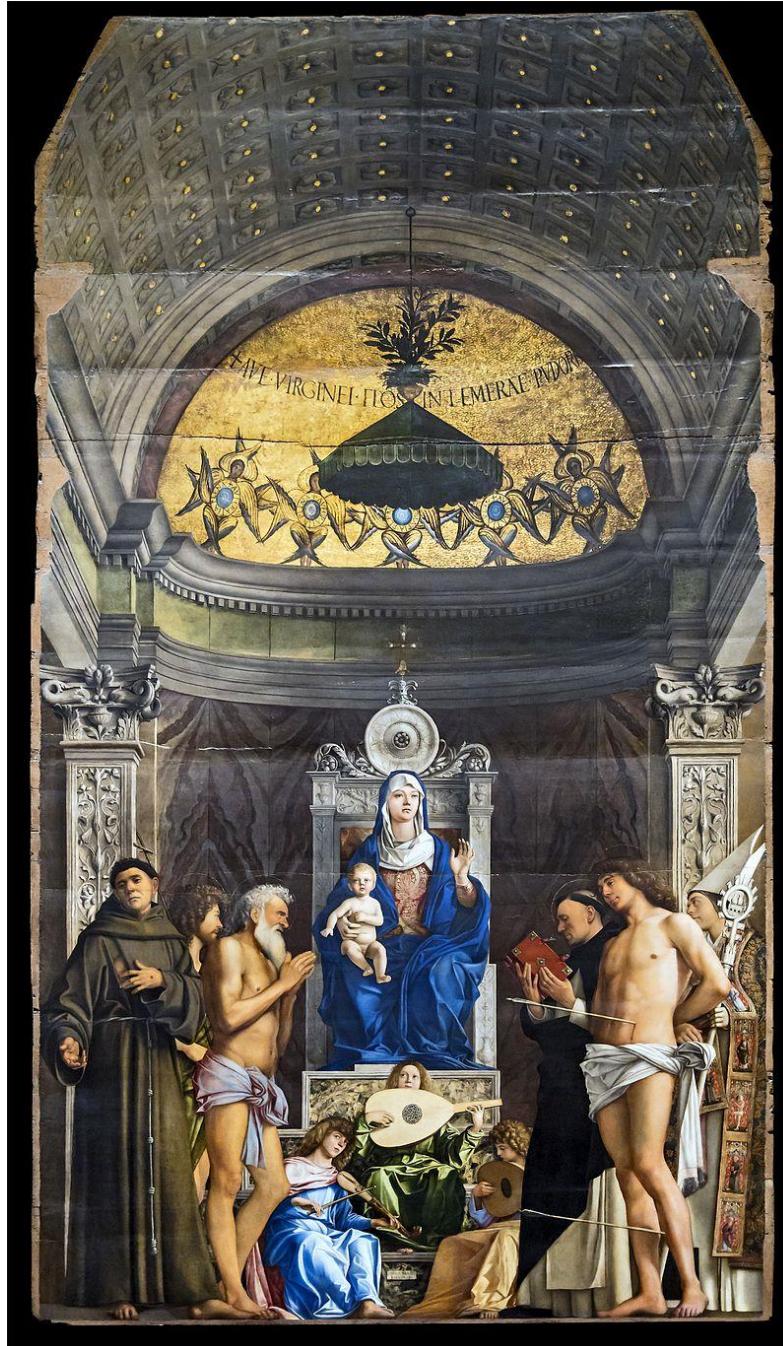




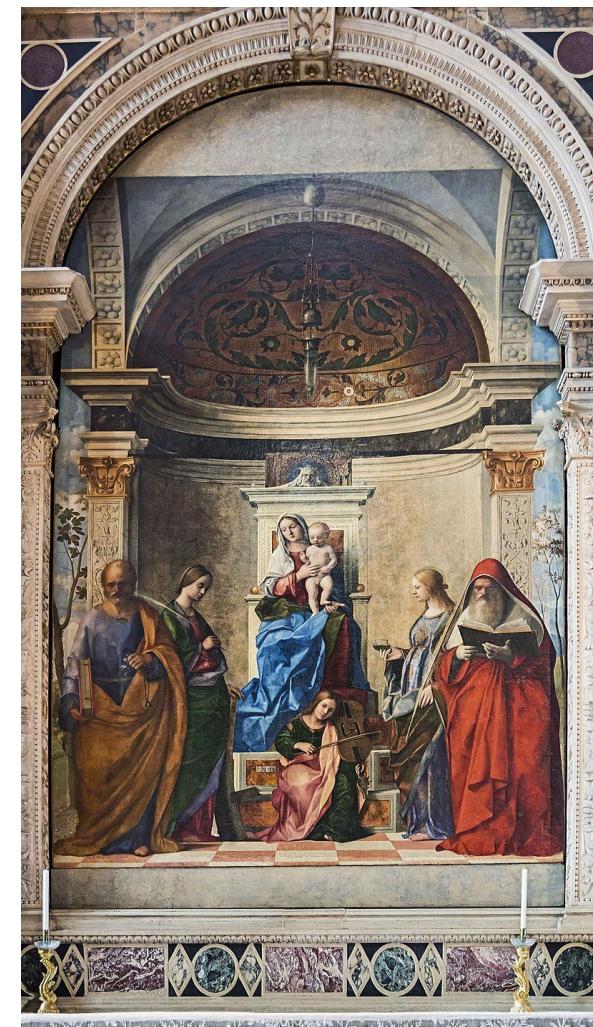
Albrecht Dürer, *Festa del Rosario* (*Rosenkranzfest*), olio su tavola (162x194,5 cm), 1506, Národní Galerie, Praga.

Nel dipinto il maestro tedesco assorbì le **suggerimenti** dell'arte veneta del tempo, come il **rigore compositivo** della **composizione piramidale** con al vertice il **trono di Maria**, la **monumentalità** dell'**impianto** e lo **splendore cromatico**, mentre di gusto tipicamente **nordico** è l'accurata **resa** dei **dettagli** e delle **fisionomie**, l'intensificazione **gestuale**.

L'opera è infatti memore della **calma** **monumentalità** di Giovanni Bellini, con l'omaggio esplicito dell'**angelo musicante** già presente, ad esempio, nella *Pala di San Giobbe* (1487) o nella *Pala di San Zaccaria*.



Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, olio su tavola , 1487 circa, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Giovanni Bellini, *Pala di San Zaccaria*, olio su tavola riportata su tela, firmato e datato 1505, chiesa di San Zaccaria, Venezia.

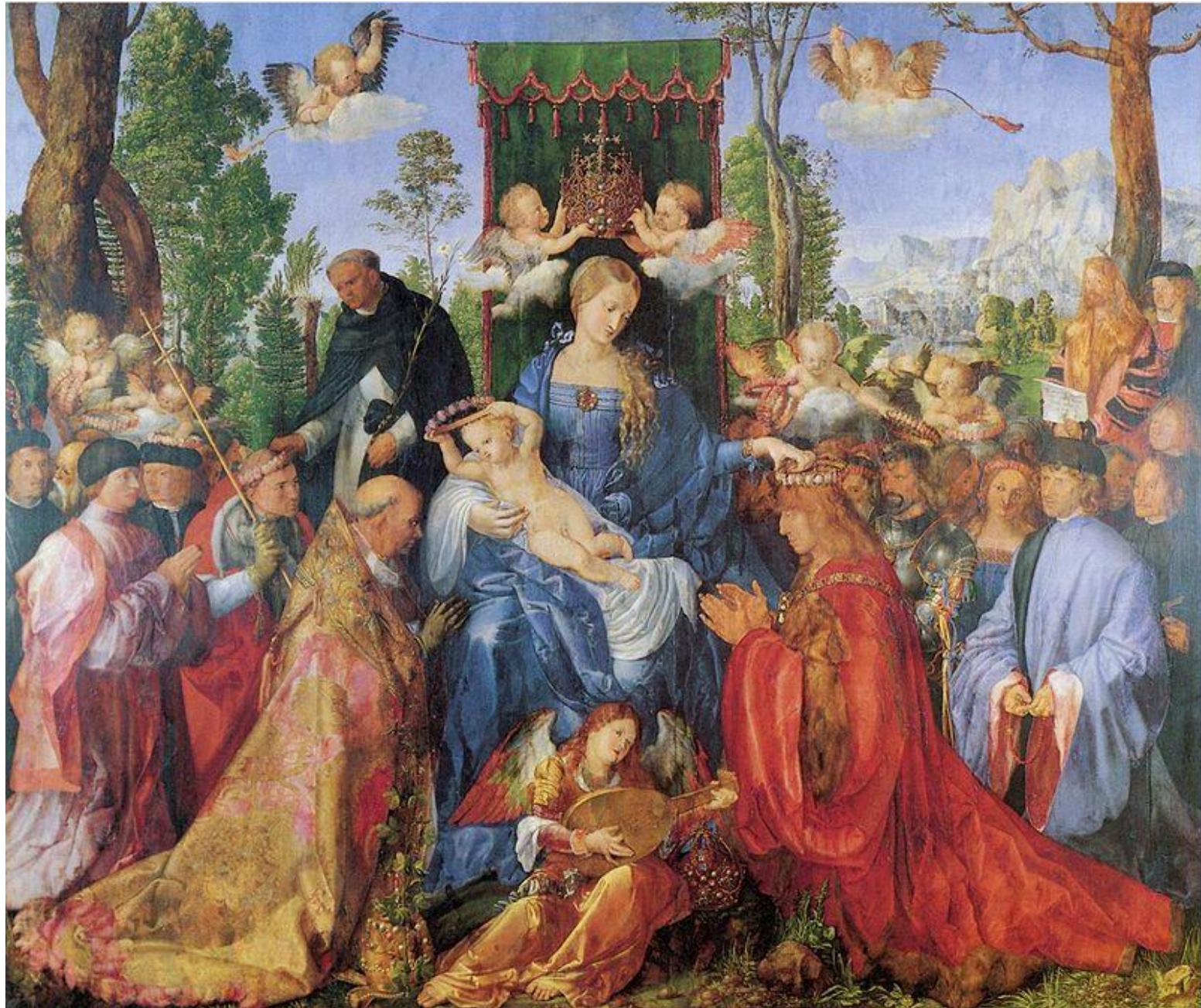


Albrecht Dürer, *Festa del Rosario* (*Rosenkranzfest*), Dettaglio, olio su tavola (162x194,5 cm), 1506, Národní Galerie, Praga.

Tra le parti scampate ai restauri impropri, spiccano il **paesaggio** o il **piviale del pontefice**, in cui è ancora leggibile la straordinaria **luminosità del colore**, sintetizzata con un **disegno forte e preciso**, che segna il culmine delle potenzialità dell'intera carriera del pittore.

Albrecht Dürer, *Festa del Rosario* (*Rosenkranzfest*), olio su tavola (162x194,5 cm), 1506, Národní Galerie, Praga.

Nonostante i **danni** causati dal tempo e dai cattivi interventi di restauro, l'opera resta un **momento fondamentale** nel percorso nello **sviluppo dell'arte europea**, quello in cui un **pittore tedesco**, proveniente da una scuola pittorica fino ad allora secondaria, **dimostrò** di avere **tutte le carte in regola** per competere con i **pittori della celebrata scuola veneziana**.



La pittura controcorrente di Lorenzo Lotto

Lorenzo Lotto (1480-1556) fin dall'inizio della sua **carriera** manifesta una **personalità artistica** spiccatamente **autonoma**.

Non si hanno notizie precise circa la sua formazione, che dovette comunque avvenire a **Venezia** e a **Treviso**, dove il pittore eseguì le sue **prime opere documentate**.

Fra queste è il **ritratto del Vescovo Bernardo de' Rossi** (1505), indicativo dell'**originale orientamento** dell'arte di **Lotto**, che fin dall'inizio trascura le novità tonali della pittura veneziana, **per ricollegarsi alla tradizione figurativa**, anch'essa veneziana, che da **Giovanni Bellini** risale ad **Alvise Vivarini** e ad **Antonello da Messina**: tale tradizione offre al giovane Lorenzo Lotto **spunti linguistici antitetici**, rispetto alla **pittura senza disegno** di **Giorgione**, e atti a esprimere la **caratteristica inclinazione** del pittore all'**indagine penetrante** della realtà.



Lorenzo Lotto, *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi*, olio su tavola (54,7x41,3 cm), 1505, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

Anche la **trasparenza della luce**, lontana dalle vibrazioni atmosferiche dei dipinti di Giorgione, viene impegnata in una **accurata descrizione** di ogni **aspetto** della **realità**, col risultato di **rendere** nella lucida e tesa immagine fisica, la **verità psicologica** dell'energico **personaggio**.



Lorenzo Lotto, *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi*, olio su tavola (54,7x41,3 cm), 1505, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

L'opera anticamente aveva una **coperta**, o **custodia**, con un'**iscrizione** nel rovescio, dove si chiariva il **soggetto**, il vescovo di Treviso **Bernardo de' Rossi**, la sua **età** al momento del ritratto (36 anni) e la data del **1505**.

A quel tempo, il **giovane pittore** veneziano frequentava la **piccola corte vescovile trevigiana**, tra letterati e artisti, per la quale dipinse altre opere.

Rappresentato a **mezza figura**, col **busto di tre quarti** e il **volto girato** verso lo **spettatore**, il **giovane vescovo** è ritratto con un **vivo realismo**, che si sofferma su **particolari**, come l'**incarnato rubicondo**, le **occhiaie appena accennate**, le **leggere imperfezioni della pelle**.

Dalla **berretta nera** sporgono **alcuni riccioli** castano chiaro, che evidenziano il **fisiotipo nordico**, così come gli **occhi azzurri** ed espressivi.

La **mantella rossa** spicca sullo **sfondo scuro**.

La **mano destra**, vicino al **bordo**, è ornata da **anelli e stringe** con **fermezza** un **rotolo manoscritto**, un gesto rivelatore dell'energia e determinazione del soggetto.

Ciò riecheggia le suggestioni psicologiche di **Antonello da Messina**, mentre la **saldezza plastica** della **figura**, la **luce forte e incidente**, che crea ombre profonde, e l'attenzione al **dettaglio**, sono legati alle suggestioni dell'**arte nordica**, in particolare **Dürer**, che forse Lotto aveva conosciuto in maniera indiretta, tramite disegni.

Il **rotolo** forse contiene la **condanna** verso la **congiura** organizzata nei **suoi confronti** nel **1503**.

Artista concreto, avverso a ogni forma di idealizzazione classicheggiante, dopo il 1505 Lotto alimenta la propria attitudine empirica, attraverso il riferimento alla **pittura nordica** e soprattutto all'**arte di Dürer**, ma guadagnandosi in Veneto una posizione decisamente emarginata rispetto al gusto dominante.

Indotto, così, a svolgere la propria opera **Lontano da Venezia**, il pittore ottiene nel **1506** la **commissione** di un grande **polittico** per la **chiesa di San Domenico a Recanati**, in cui egli giunge a una libera e compiuta **sintesi** delle **diverse componenti** del suo linguaggio.



Lorenzo Lotto, Polittico di Recanati, olio su tavola (307x242 cm), 1506-1508, Museo Civico Villa Colloredo Mels, Recanati. L'opera è firmata e datata "Laurent[ius] Lotus MDVIII".

La quattrocentesca suddivisione del dipinto, in **scomparti**, si accompagna a un'**impostazione architettonico-prospettica**, anch'essa **quattrocentesca**:

ignorata l'apertura naturalistica della Pala di Castelfranco di Giorgione, **Lotto riprende l'ambientazione architettonica** dei dipinti di **Giovanni Bellini**, dalla chiare strutture scandite in volumi geometrici.

Ma l'**influsso prevalente** dell'arte di **Dürer** porta Lotto a **sovvertire l'ordine armonico** delle composizioni di **Bellini** e a **introdurre accenti dinamici ed emozionali**, che sottraggono il quadro religioso alla calma contemplatività tradizionale.



Lorenzo Lotto, *Polittico di Recanati*, scomparto centrale, olio su tavola (307x242 cm), 1506-1508, Museo Civico Villa Colloredo Mels, Recanati. L'opera è firmata e datata "Laurent[ius] Lotus MDVIII".

Nella tavola centrale, Maria, col Bambino benedicente in grembo, è nell'atto di consegnare, per intercessione di un angelo, lo scapolare bianco dei domenicani a San Domenico: il santo è infatti raffigurato in ginocchio ai piedi del trono.

Moderno è il voluto squilibrio verso sinistra, così come la luce fredda e differenziata, tra zone più o meno esposte ai raggi solari, che non esita a lasciare in ombra personaggi come i due vescovi ai lati del trono di Maria.

Un altro elemento innovativo, tipico dell'ironia di Lotto, sono i due angioletti musicanti alla base del trono, che si ritraggono spaventati dall'apparizione del santo.

Dettaglio



Lorenzo Lotto,
Pietà, 1508,
Recanati,
Pinacoteca
Comunale.



Nella **Pietà**, che faceva parte della **cimasa rettangolare del Polittico**, campeggia il **corpo morto di Cristo**, tra figure che emergono dallo **sfondo scuro**: un **angelo**, **Nicodemo**, la **Maddalena** e forse la **Madonna**, che **si copre il viso** piangente.

Forte è l'**effetto di drammaticità**, acuito dalla **luce fredda**, la composizione serrata e la ricchezza di gesti e atteggiamenti, resi più espressivi da un leggero **sovradimensionamento delle mani**.