

d'Arte

a cura di M. Rossi e A. Rovetta

Vladek Cwalinski
Natura e colore
nella pittura
rinascimentale
veneta

Itinerari



Veneto

Editori Laterza

© 2001, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari

Prima edizione 2001

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia,
anche ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo
per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Quindi
ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e
minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la
conoscenza.

Chi fotocopia un libro, chi mette a disposizione
i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa
pratica commette un furto e opera
ai danni della cultura.

Progetto grafico e copertina
a cura di «Pagina» s.r.l., Bari
Studio grafico-editoriale

Editori Laterza
Piazza Umberto I, 54 70121 Bari
tel. 080 5216713 fax 080 5235228
e-mail: redazione.scol@laterza.it
<http://www.laterza.it>

Indice

Introduzione Un itinerario nella pittura veneta del Rinascimento 4

Verona **1.** Gli esordi del Rinascimento nella pittura veneta: la «Pala di san Zeno» a Verona 10

«La preghiera nell'orto»: le rocce di Andrea Mantegna e la luce di Giovanni Bellini, p. 13

Venezia **2.** Antonello da Messina a Venezia: il «Cristo» del Museo Correr 17

Elaborazione di uno schema compositivo di Jan van Eyck, p. 21

3. Giovanni Bellini nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia: il sentimento della natura protagonista della pittura sacra 23

Quasi due secoli dopo Giotto, p. 29

Murano **4.** La maturità artistica di Giovanni Bellini: la «Pala Barbarigo» in San Pietro a Murano 32

Paesaggio dipinto con toppe di colore: da Bellini a Cézanne, p. 34

Venezia **5.** Pale d'altare e ambientazione naturale: Cima da Conegliano in San Giovanni in Bragora a Venezia 37

6. Carpaccio alla ribalta della scena artistica veneziana: il ciclo delle «Storie di sant'Orsola» all'Accademia 40

7. Ancora all'Accademia: atmosfera, luce e colore nelle vedute cittadine di Vittore Carpaccio 43

Vittore Carpaccio anticipatore delle vedute settecentesche, p. 47

8. Giovanni Bellini ai primordi del classicismo cinquecentesco: il «Battesimo» in Santa Corona a Vicenza	49	<i>Vicenza</i>
9. La ricerca pittorica dell'ultimo Bellini	53	<i>Venezia</i>
10. «Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo ...»	56	<i>Castelfranco, Venezia</i>
Il fenomeno atmosferico come protagonista della pittura di paesaggio: da Giorgione a Turner, p. 60		
Dal neoellenismo della «Venere» di Giorgione al sentimento lirico del «Nudo sdraiato» di Renoir, p. 63		
11. Due «eccellenti ... creati» di Giorgione: «Sebastiano Viniziano ... e Tiziano da Cadore»	66	<i>Venezia</i>
«Concerto campestre» di Tiziano e «Colazione sull'erba» di Manet: un confronto non solo tematico, p. 71		
12. Tiziano, pittore della Serenissima	74	
«Assunta» dei Frari e «Assunzione della Vergine»: dallo spazio dei colori a quello fisico, p. 77		
13. Trasformazione della pala d'altare: la «Pala Pesaro» ai Frari	80	
La «Madonna del coniglio»: amore e sentimento della natura in Tiziano, p. 83		
14. La risposta di Tiziano al manierismo romano	86	
Bibliografia	89	

Itinerario nella pittura veneta del Rinascimento



1 San Liberale (Castelfranco Veneto)

Giorgione, Pala di
Castelfranco



2 San Pietro Martire (Murano)

Giovanni Bellini,
Pala Barbarigo



3 Scuola del Santo (Padova)

Tiziano Vecellio,
Il miracolo del
neonato



4 San Zeno (Verona)

Andrea Mantegna,
Pala di san Zeno



5 Santa Corona (Vicenza)

Giovanni Bellini,
Battesimo
di Cristo



6 San Zanipolo (Venezia)

Giovanni Bellini,
Polittico di san
Vincenzo Ferrer



7 San Giovanni Crisostomo (Venezia)

Sebastiano
del Piombo,
Pala di san
Giovanni
Crisostomo





8 
San Giovanni in Bragora
 (Venezia)

G. Cima da Conegliano, Battesimo di Cristo

9 
Santa Maria della Salute
 (Venezia)

Tiziano Vecellio, San Marco in trono e i santi Cosma e Damiano, Rocco e Sebastiano

10 
Santa Maria dei Frari (Venezia)

Tiziano Vecellio,
 • L'Assunta
 • Pala Pesaro

11 
Gallerie dell'Accademia
 (Venezia)

Giovanni Bellini, Madonna in piedi benedicente

Vittore Carpaccio,
 • Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto
 • Incontro e partenza dei fidanzati

Giovanni Bellini, Pietà

Giorgione, La tempesta

Tiziano Vecellio, Presentazione di Maria al Tempio

12 
Museo Correr
 (Venezia)

Antonello da Messina, Cristo sorretto da tre angeli

Jacopo de' Barbari, Veduta di Venezia

13 
Museo di San Marco
 (Venezia)

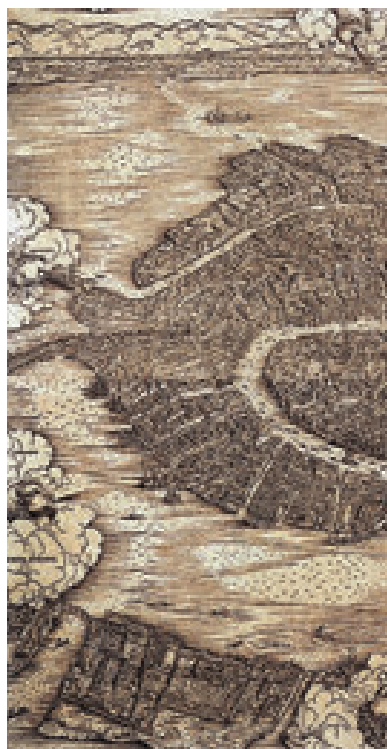
Paolo Veneziano, Pala feriale di San Marco

Introduzione

Un itinerario nella pittura veneta del Rinascimento

U

na spiccata sensibilità coloristica e un vivace naturalismo si rilevano come fenomeni unitari e caratteristici della pittura nel territorio veneto, a partire dal primo decennio del Quattrocento. La conquista dell'entroterra, lungo il corso dell'Adige, del Brenta e del Piave, fino a Brescia e Bergamo fu il presupposto della nascita di un enorme impero commerciale e di un'identità sostanzialmente comune: la «civitas veneciarum» [▲ Fig. 1]. Il sentimento della natura e del colore era da sempre caratteristica peculiare della civiltà veneziana. L'origine va cercata nella conformazione unica della città, nel rapporto particolarissimo con la laguna e il mare che ne costituivano il tessuto connettivo e la fonte di sostentamento. Una città costruita sull'acqua non poteva che vivere un rapporto organico con la natura – Venezia il mare lo sposava tutti gli anni nel giorno dell'Ascensione: «O mare, ti sposiamo in segno di vero e perpetuo dominio» diceva il doge dal bucintòro, dopo aver buttato un anello d'oro in acqua – e questo si esprimeva nel modo di costruire le abitazioni, di fabbricare le barche, di vestirsi e anche nel dipingere e nello scolpire. Se ne accorse nel 1495 Philippe de Commynes, ambasciatore francese di Carlo VIII, in visita a Venezia, che così la descrive nelle sue *Mémoires*: «La mia meraviglia fu grande nel vedere la posizione di quella città e nel vedere tanti campanili e monasteri e casamenti tutti sull'acqua [...] ed è una cosa stranissima veder chiese così grandi e belle costruite sul mare [...]. Mi condussero lungo la strada principale che essi chiamano il Canal Grande e che è molto largo. [...] Io credo che sia la strada più bella che c'è in tutto il mondo e la più ben costruita, e attraversa tutta



la città. Le case sono molto grandi e alte, di buona pietra e quelle antiche tutte dipinte, quelle fatte da cento anni in qua hanno tutta la facciata di marmo bianco, che giunge dall'Istria a cento miglia di là, con grandi pezzi di serpentino e di porfido. [...] È la città più splendida che io abbia mai visto».

Luce e colore erano già stati protagonisti nella pittura veneziana almeno dal XIV secolo – un esempio è la vivace cromia della *Pala feriale* (1343-45) [▲ Fig. 2, p.6] di Paolo Veneziano –, ma anche prima, come dimostra il lavoro delle botteghe che avevano partecipato alle decorazioni musive della basilica di San Marco.

Il nostro itinerario vuole scoprire come lo stupore nei confronti della natura e la particolare sensibilità coloristica si svilupparono nella pittura della «civitas veneciarum» durante il Rinascimento. Christopher Dawson in *Religione e cristianesimo nella storia della civiltà* afferma che:

Fig. 1 Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia*, 1500, incisione, Venezia, Museo Correr.



Fig. 2 Paolo Veneziano, *Trafugamento del corpo di san Marco*, tempera su tavola, Pala feriale di san Marco (particolare), 1343-45, Venezia, Museo di San Marco.



«L'Umanesimo fu, è vero, un ritorno alla natura, una riscoperta dell'uomo e del mondo naturale, ma l'autore della riscoperta non fu l'uomo naturale: fu l'uomo cristiano, il tipo umano prodotto da dieci secoli di disciplina spirituale e di cultura intensiva di vita interiore». È interessante notare che proprio nella città italiana dove gli uomini erano più a contatto con la natura, gli ideali umanistici faticarono ad attecchire nella mentalità popolare, legata alle proprie origini e al rapporto privilegiato con l'Oriente. Questi caratteri peculiari, quando confluirono in una sensibilità estetica unitaria, diedero vita alla civiltà artistica più straordinaria di tutto l'Occidente cristiano. Il rinnovamento artistico fiorentino, che Leon Battista Alberti aveva celebrato nel suo trattato *Della pittura* (1435) attorno alle personalità di Masaccio, Donatello e Brunelleschi, non entrò a far parte delle preoccupazioni pittoriche veneziane, nonostante le molteplici presenze toscane in laguna. Tanto la prospettiva lineare quanto l'organizzazione compositiva delle raffigurazioni, esemplata sulla retorica classica, furono componenti marginali e tardive della pittura rinascimentale veneta. Al contrario la luce, ereditata dalla consuetudine con il mondo bizantino, continuò a essere il fattore capace di dar vita e unità alla rappresentazione artistica, come era sempre accaduto nei mosaici. L'impresa

affascinante compiuta dai pittori del primo Rinascimento veneziano, soprattutto Giovanni Bellini e Giorgione, fu quella di condurre quella luminosità dentro la realtà naturale, avvertita come il luogo privilegiato dell'autocoscienza dell'uomo. Il segno divino che la realtà porta con sé viene reso evidente dalla luce, che trasforma dal di dentro l'opaca apparenza delle cose; la natura, così sentita, diventa il luogo in cui la storia della salvezza, raccontata attraverso il Vangelo o meditata nelle Sacre Conversazioni, meglio si comunica alla sensibilità umana. La luce non più astratta, ma totalmente reale, quasi sostanza delle cose, si trasforma in una straordinaria gamma di colori, la cui pertinenza alla realtà è sostenuta dal valore tonale, per cui esiste l'azzurro freddo di un'alba e quello caldo del meriggio. Il disegno, cui i fiorentini davano il primato nella pittura, resta a Venezia fattore secondario: è sempre il colore a definire il limite tra una cosa e un'altra. Questa caratteristica sensibilità pittorica trova nuove possibilità tecniche. La tela viene a sostituire rapidamente la tavola lignea: la trama del tessuto aiuta la vibrazione della stesura pittorica e la leggerezza dei «telèri» consente di realizzare grandi rappresentazioni, favorendo verosimiglianza e coinvolgimento emotivo, oltre a dimostrarsi un'ottima alternativa agli affreschi. Sulla tela si distende il colore a olio che, nella sua luminosità materica, soppianta l'opaca tempera della tradizione. Erano stati i fiamminghi a dimostrare il valore della pittura a olio e gli artisti veneziani devono aver imparato da opere provenienti dai Paesi Bassi o da presenze già collaudate alla nuova tecnica, come Antonello da Messina, presente in laguna nel 1475-76.

Il percorso che qui proponiamo tocca alcune opere particolarmente significative di pittori che hanno segnato, attraverso la propria attività, tappe importanti della cultura figurativa veneta rinascimentale. Gli iniziali contatti del padovano Mantegna con la bottega di Jacopo Bellini avvengono nei primi anni Cinquanta del Quattrocento; la sua amicizia con Giovanni Bellini è determinante per la nascita del Rinascimento veneziano, diffuso in seguito nell'entroterra anche grazie al gran numero di collaboratori. La presenza a

Venezia di Antonello da Messina nel 1475 è segnalata per la sua influenza sull'ambiente artistico lagunare e sullo stesso Giovanni Bellini, stimolato dal siciliano a sperimentare le possibilità delle tecniche fiamminghe a olio proprio in rapporto alla pittura di paesaggio. Bellini ha avuto un'importanza capitale per la pittura della «civitas veneciarum», dal momento che ha saputo attuare una trasformazione dall'interno della sensibilità artistica, attraverso la realizzazione dei suoi temi tradizionali con una liberazione delle figure dal fondo oro, sistematicamente sostituito dal paesaggio. I soggiorni a Venezia di Albrecht Dürer, del 1494-95 e del 1506, sono presi in considerazione come indicativi dei rapporti costanti tra gli artisti veneziani e quelli germanici, soprattutto per la pittura di paesaggio, nella quale i tedeschi erano particolarmente stimati. L'attività di un grande esecutore di pale d'altare dell'ultimo decennio del Quattrocento come Cima da Conegliano, proveniente dalla periferica cittadina a nord di Venezia tra il Piave e il Livenza, segnala la diffusione nel territorio di una rinnovata sensibilità naturalistica anche in questo genere tradizionale. Con particolare attenzione è considerata l'opera di Vittore Carpaccio in quanto alla fine del secolo egli sviluppò, con Gentile Bellini, uno splendido modo tipicamente veneziano di dipingere il paesaggio cittadino, anticipando così la pittura di veduta. Come preannunciato, l'attività di Giovanni Bellini è trattata con particolare riguardo, in quanto pittore ufficiale della Serenissima e perché sempre attento nel recepire novità artistiche. Alcune sue opere, come il *Battesimo di Cristo* nella chiesa di Santa Corona a Vicenza, già respirano di quel clima culturale unico di cui saranno massimi interpreti Giorgione, Sebastiano del Piombo e il giovane Tiziano. Si arrivò a un classicismo pittorico tipicamente veneziano, senza equivalenti nella pittura occidentale, che aveva come carattere principale un sentimento quasi panteistico e come ambito socio-culturale quello delle famiglie patrizie veneziane. Giorgione da Castelfranco è, per sensibilità, la figura più importante del primo decennio del Cinquecento: alcune sue opere, come *La tempesta* dell'Accademia di Venezia, sono pietre miliari anche per la carriera del giovane Tiziano



Fig. 3 Tiziano Vecellio, *Il miracolo del neonato*, 1511, affresco, cm 340 x 355, Padova, Scuola del Santo.

Vecellio. La scelta di Tiziano di farsi suo discepolo è sancita nel 1508 dalla commissione pubblica affidata al pittore di Castelfranco di affrescare l'esterno del ricostruito Fondaco dei Tedeschi. La straordinaria e drammatica vicenda pittorica di Tiziano è seguita nel suo sviluppo dagli esordi al classicismo cromatico dell'*Assunta* e della *Pala Pesaro* in Santa Maria Gloriosa dei Frari, fino alla *Presentazione di Maria al Tempio* per la Confraternita di Santa Maria della Carità, realizzata tra il 1534 e il 1538, considerata sublime risposta alla crisi introdotta nella pittura veneziana dal manierismo. Di Tiziano ricordiamo qui un'opera esemplificativa di come il rapporto organico con la natura fosse caratteristica pubblicamente riconosciuta dalla «civitas veneciarum»: nell'affresco del *Miracolo del neonato* [▲ Fig. 3], eseguito nel 1511 per la Scuola di Sant'Antonio da Padova, dipinto in occasione della riconciliazione tra Venezia, Padova e la Chiesa dopo i tragici fatti della Lega di Cambrai, mentre nella parte padovana c'è una statua classica dell'imperatore Traiano, nella parte veneziana, sullo sfondo, c'è un paesaggio lagunare con alberelli mossi dal vento, che caratterizza inequivocabilmente la loro identità. Il dipinto era situato in un luogo aperto e aveva valore come richiamo all'unità religiosa e politica, semplice e comprensibile a tutti.

1. Gli esordi del Rinascimento nella pittura veneta: la «Pala di san Zenon» a Verona

Il dominio sull'enorme impero commerciale e un periodo di relativa stabilità politica crearono il presupposto per fare di Venezia, agli albori del Rinascimento, la prima grande città del mondo moderno, crocevia e punto d'incontro tra diversi popoli e culture. Dal 1408 Venezia controllava gran parte della pianura padana insieme ai fiumi che sfociavano nella laguna. La sua espansione territoriale, iniziata con la conquista di Padova, era continuata con Vicenza, Belluno, Feltre, Rovigo e Verona. Poi, al Ducato di Milano erano state sottratte Brescia e Bergamo. L'annessione di tali e tanti territori portò a conseguenze molto importanti, anche nel campo artistico. Venezia era ancorata, come i paesi del Nord Italia, a una sensibilità tardogotica diversa dal clima fiorentino del tempo; la punta più aggiornata della pittura veneta era costituita in questo periodo da pittori di ambito veronese come Stefano da Verona e Pisanello. Negli anni 1440-60 tre erano le più importanti botteghe pittoriche operanti tra Padova e Venezia: quella di Antonio Vivarini – in un primo tempo con sede a Murano, poi trasferita a Venezia – che insegnò il mestiere al fratello Bartolomeo e a suo figlio Alvise; l'impresa padovana di Francesco Squarcione, che annoverò un enorme numero d'apprendisti; la bottega familiare – con sede a Venezia – di Jacopo Bellini, che ammaestrò i figli Gentile e Giovanni. Nella città lagunare giunsero presto alcuni protagonisti della cultura toscana come lo scultore ghibertesco Lamberti (1415) e il giovane Paolo Uccello (1425), incaricato di restaurare i mosaici di San Marco; nel 1442 era arrivato anche Andrea del Castagno, per affrescare la cappella di San Tarasio in San Zaccaria. Tuttavia a Venezia le idee rinascimentali non attecchirono subito. Più ricettiva fu invece Padova, che dal 1434 ospitava un artista toscano di primo ordine come Filippo Lippi, i cui affreschi nella basilica del Santo e nella cappella del Podestà rappresentarono un mirabile esempio di plasticità figurativa, sul modello di Masaccio. Presenza fondamentale a Padova, dal 1443 al 1453, fu quella di Donatello che lavorò al *Crocifisso* e all'altare maggiore della basilica del Santo. Le idee donatelliane furono immediatamente recepite dai giovani della bottega dello Squarcione: Andrea Mantegna in particolare imparò moltissimo da Donatello, come dimostrano gli affreschi iniziati nel 1448 per la cappella Ovetari agli Eremitani. Come scrisse Vasari nelle *Vite*, «la maniera un

Fig. 4 Andrea Mantegna (Isola di Cartura, Padova, 1431-Mantova, 1506), *Pala di san Zeno*, 1457-59, tempera su tavola, cm 480 x 450, Verona, San Zeno.



pochetto tagliente e che tira talvolta più alla pietra che alla carne viva» e «gli scorti delle figure al di sotto insù» furono da subito caratteristiche della sua pittura, derivate dall'esempio di Donatello. Queste sono le novità rinascimentali che, insieme alla passione per le antichità classiche, Andrea portò a Venezia quando iniziò a frequentare la bottega di Jacopo Bellini. Andrea Mantegna apprese moltissimo da Jacopo Bellini; nel 1453 ne sposò la figlia Nicolosia e fu associato alla bottega. Il rapporto tra Mantegna e il cognato Giovanni Bellini è centrale per la nascita del Rinascimento veneziano. Esemplificativa della nuova pittura nell'entroterra della Serenissima è la *Pala di san Zeno* [🚩 Fig. 4] a Verona, opera capitale della carriera artistica di Mantegna, che ne conclude il periodo giovanile, precedente alla partenza per Mantova.

Commissionata dal protonotario apostolico veneziano Gregorio Correr – dal 1443 abate del monastero di San Zeno – per l'altare maggiore della basilica nel 1456, la pala risulta menzionata come lavoro già avviato in una lettera del 5 gennaio 1457 indirizzata al Mantegna da parte di Ludovico III Gonzaga, marchese di Mantova, che lo invitava in qualità di artista di corte. Nel luglio del 1459 la pala doveva essere finita. Essa ebbe una grande influenza sulla pittura locale e inaugurò la tipologia della pala d'altare rinascimentale in Italia settentrionale.

Il complesso pittorico si trova tuttora nella locazione originaria e con la sua monumentale cornice (cm 480 x 450), disegnata dallo stesso Mantegna in relazione al dipinto, come in un solo progetto. Il polittico rimase integro fino al 1797 quando fu portato in Francia come bottino napoleonico; nel 1815 fu restituito senza le tre tavole della predella, oggi conservate presso musei francesi: l'*Orazione nell'orto* e la *Resurrezione* al Musée des Beaux Arts di Tours, la *Crocifissione* al Louvre. Queste, in passato attribuite alla bottega del pittore, dimostrano un'eccelsa abilità tecnica sia nella raffigurazione dei particolari che nel rapporto tra le figure e il paesaggio, e sono state considerate autografe dalla critica più recente. A Verona sono state sostituite con copie ottocentesche. L'opera, anche se la cornice allude alla tradizionale divisione in trittico, forma un complesso spaziale unitario in cui le quattro colonne lignee con i pilastri squadrati del porticato dipinto, coperto da una soffittatura a cassettoni, creano l'effetto illusorio di un unico ambiente. Le colonne della cornice e i pilastri dipinti in primo piano costituiscono la traiettoria obbligata che lo sguardo dell'osservatore percorre per passare dallo spazio reale a quello dove si trova la sacra conversazione. Il punto di vista dal basso conferisce imponenza sia alle figure che alla struttura architettonica. La rappresentazione prospettica del porticato aperto converge in un punto di fuga centrale, corrispondente al trono maestoso dove siede la Vergine con il Bambino; davanti a questo si trovano due angeli musicisti che con le vesti oltrepassano i limiti del pavimento, collegando così il dipinto allo spazio reale. Sopra il trono al centro, nel punto di congiunzione dei due festoni, pendono un uovo di struzzo – simbolo della creazione e del mistero della maternità della Vergine, ma anche allusivo all'idea rinascimentale dello spazio armonico – e una

lucerna accesa, simbolo della sacralità del luogo. Ai lati si dispongono simmetricamente due gruppi di santi: a sinistra Pietro, Paolo, Giovanni Evangelista e Zeno; a destra Benedetto, Lorenzo, Gregorio Nazianzeno e Giovanni Battista. Il porticato è caratterizzato da un fregio che alterna putti marmorei con cornucopie a palme e medaglioni; questo è in parte coperto da festoni di frutta vivacemente colorati, che si trovano anch'essi in posizione intermedia tra i pilastri e la cornice, distanziando così l'osservatore dalla sacra conversazione, situata su un piano ideale, all'interno di un «hortus conclusus» fiorito intorno al porticato. Il cielo all'orizzonte, attraversato da nuvole bianche, unisce in un unico ampio spazio le tre tavole superiori e quelle della predella. La sapienza con la quale Mantegna distribuisce i colori dell'ambiente e delle vesti dei personaggi, crea un ritmo cromatico in perfetta armonia con quello compositivo. Quest'opera dovette suscitare una forte impressione sull'ambiente artistico veronese ancora legato a modelli tardogotici, tanto da determinarne una radicale svolta figurativa verso gli ideali rinascimentali, magistralmente espressi dal pittore padovano con un'innovativa disposizione naturalistica.

«La preghiera nell'orto»: le rocce di Andrea Mantegna e la luce di Giovanni Bellini



Fig. 5 Andrea Mantegna, *La preghiera nell'orto*, 1455, tempera su tavola, cm 63 x 80, Londra, National Gallery, particolare.

Andrea Mantegna e Giovanni Bellini si scambiarono reciproche suggestioni nel periodo che precedette la partenza del padovano per Mantova (1460). Esemplicative di questo periodo di

reciproca ammirazione sono *La preghiera nell'orto*, [▲ **Fig. 6**, p. 14] eseguita dal Mantegna nel 1455 e l'analogo dipinto di Giovanni Bellini [▲ **Fig. 7**, p. 14].

Nella tavola di Mantegna stanno in primo piano Giacomo, Giovanni e Pietro [▲ **Fig. 5**],



Fig. 6 (In alto) Andrea Mantegna, *La preghiera nell'orto*, 1455, tempera su tavola, cm 63 x 80, Londra, National Gallery.

Fig. 7 (In basso) Giovanni Bellini (Venezia, 1426 ca.-1516), *La preghiera nell'orto*, 1459, tempera su tavola, cm 81 x 127, Londra, National Gallery.



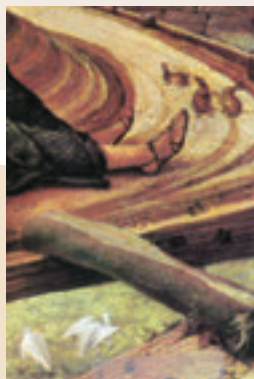
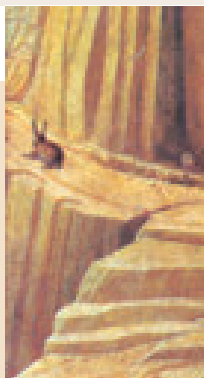


Fig. 8 Andrea Mantegna, *La preghiera nell'orto*, particolari.

profondamente addormentati in un paesaggio roccioso. Cristo, inginocchiato su una roccia, sta pregando il Padre; come risposta gli appare una schiera d'angeli, che gli mostrano i simboli della Passione: la croce, la colonna della flagellazione e la lancia che gli trafiggerà il costato. Dal chiarore del cielo in lontananza s'intuisce che è appena sorta l'alba; tutta l'opera è pervasa da quest'atmosfera d'aria fredda mattutina. Lungo una strada a curve strette, arriva il gruppo degli aguzzini guidato da Giuda. Le montagne dalle rocce stratificate sovrastano la città arroccata sullo sfondo, e all'interno di questa Gerusalemme immaginaria vi sono edifici che ricordano il Colosseo e il campanile di San Marco.

In questa tavola Mantegna, con il tipico tratto incisivo, sorprende per la minuziosa capacità descrittiva esercitata sulla natura, che può essergli derivata solo da una lunga pratica di copia dal vero, oltre che dagli esempi dei disegni di Jacopo Bellini. Riconoscibili, oltre alle varie specie botaniche, un coniglietto che fugge spaventato sulla sinistra, due piccole cicogne bianche che si abbeverano presso un corso d'acqua e tre coniglietti lungo il ciglio della strada [▲ **Fig. 8**]. Alcuni animali sono usati in forma simbolica, come il vulture [▲ **Fig. 9**], uccello dalle associazioni funerarie, appollaiato su un ramo secco dell'albero, in alto a destra, che

guarda in direzione di Cristo. Per avere un'idea della visione prospettica occorre tener conto soprattutto dell'uso innovativo del colore; partendo con lo sguardo dal punto in cui il cielo è più chiaro in alto a destra, – punto di fuga sia per le linee che per i colori – si scende fino a immergersi nella situazione rappresentata. Il paragone tra le due tavole conservate alla National Gallery, eseguite a pochi anni di distanza, è un esempio efficace per capire che effetto abbia avuto sulla sensibilità veneziana di Giovanni Bellini l'attività in laguna del Mantegna. La caratteristica della tavola del Mantegna è il tratto incisivo e minuzioso che descrive il paesaggio roccioso, i particolari della natura. Così la presenta Roberto Longhi, maestro della critica d'arte del Novecento: «Orazione di Cristo nell'orto. Ancora una fantasia di terreno spolpato dalle alluvioni inciso profondamente dagli assestamenti tettonici, gelido di un'invernata fantastica che rigidisce persino le curve delle strade, dà i geloni alle nocche



Fig. 9 Andrea Mantegna, *La preghiera nell'orto*, particolare.

Fig. 10 Giovanni Bellini, *La preghiera nell'orto*, particolare.



degli alberi pungenti; ornato infine sulla china brulla del monte di una Gerusalemme di marmo pentelico ideata dalla fantasia dell'antiquario romantico, Mantegna. Ad un Cristo di Quarzo si presenta una schiera di angeli tolti appena dal fondo di un'antico sarcofago» (Longhi, 1914).

Cosa abbia suscitato un dipinto del genere in Giovanni Bellini, si può solo intuire da un confronto con la sua tavola eseguita qualche anno più tardi.

Giovanni Bellini riprende il tema con un punto di vista sul paesaggio speculare rispetto a quello adottato dal suo illustre cognato. Nel dipinto di Mantegna lo sguardo si volgeva verso le montagne, qui scende dalla roccia in alto, direttamente sulla pianura. La situazione esprime una drammaticità diversa: il punto di vista dall'alto dà la sensazione di essere in prossimità della roccia; si vede che il ponticello che separa Cristo dai suoi aguzzini sta per essere varcato [▲ Fig. 10]. Si percepisce lo spazio fisico-temporale che separa Cristo dalla cattura. Gli Apostoli anche qui sono addormentati, ma disposti sulla sinistra. Dall'alto si vede la vallata tra le colline. Sulle colline, una serie di paesini circondati da mura [▲ Fig. 11]. La sensibilità dell'artista si focalizza sull'albeggiare all'oriz-

zonte, mentre una luce radente proveniente da dietro la roccia si riflette sulle vesti di Cristo [▲ Fig. 10]. In Mantegna era il segno grafico a legare i diversi elementi, qui è la luce. Il dipinto esprime più sensibilità atmosferica che minuzia di particolari. La funzione decisiva della luce è accennata così da Longhi in una breve descrizione dell'opera: «O vedete il Cristo nell'orto: certo non ha la rocciosità dell'opera di Mantegna: ad ogni modo c'è molto di geologismo fantastico, di panneggi metallici sbalzati sui corpi e di colori asprigni intonati su un'alba freddissima» (Longhi, 1914).



Fig. 11 Giovanni Bellini, *La preghiera nell'orto*, particolare.

2.

Antonello da Messina a Venezia: il «Cristo» del Museo Correr

Venezia

Nel 1475, quando Antonello da Messina arrivò a Venezia, la piazza artistica era dominata da Giovanni Bellini, che aveva assunto il ruolo di protagonista della nuova pittura dopo la partenza di Mantegna per Mantova. Il nostro itinerario attraverso l'opera del maestro siciliano, di capitale importanza per la pittura veneta, parte dal *Cristo sorretto da tre angeli*, conservato al Museo Correr di Venezia [↑ Fig. 12]. Per un'adeguata comprensione del dipinto occorrerà però trattare prima la formazione e l'iniziale attività a Venezia del pittore. Antonello vi giunse accompagnato da Piero Bon, console di Venezia a Tunisi, che durante il viaggio di ritorno in patria era passato per Messina, sede di una florida colonia veneziana. Antonello, dopo aver appreso i primi rudimenti del mestiere in Sicilia, si era artisticamente formato a Napoli, dove la sua presenza è documentata dal 1444 al 1450, presso la bottega del pittore locale Colantonio. La cosmopolita corte napoletana era culturalmente vivacissima già sotto il regno di Renato d'Angiò – dal 1438 al 1442 – con insediamenti fiamminghi, borgognoni e aragonesi. Nel *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio, scritto a Napoli prima del 1456, è segnalata la presenza delle opere di Jan van Eyck e Rogier van der Weyden, lodati come i maggiori pittori del tempo; era conosciuta inoltre la pittura di Petrus Christus. In questo clima Antonello apprese la tecnica fiamminga del dipingere a olio dal maestro Colantonio – massimo artista napoletano – al quale, secondo quanto riportato da una lettera del 1524 del cronista Pietro Summonte al Michiel, era stata insegnata dallo stesso re Renato d'Angiò che, secondo la tradizione, la aveva appresa a sua volta da Jan van Eyck. Ad allargare ulteriormente l'orizzonte artistico di Antonello contribuì anche la conoscenza della pittura di Piero della Francesca, che forse incontrò personalmente a Roma nel 1459. È possibile che Antonello dipingesse già per i veneziani residenti a Messina e che fosse quindi conosciuto di fama a Venezia: non si spiegherebbe altrimenti la sua frenetica attività durante la breve permanenza in città, attestata dal 1475 al 1476. Le opere eseguite da Antonello nel suo soggiorno veneziano sono circa una ventina, tutte di straordinaria qualità: ritratti, – la cui moda si era diffusa a Venezia dal 1474 e genere al quale il pittore si dedicò subito come testimoniano il *Condottiero*, l'*Alvise Pasqualino* e il



Fig. 12 Antonello da Messina (Messina, 1430-1479), *Cristo sorretto da tre angeli*, 1475, olio su tavola, cm 117 x 85, Venezia, Museo Correr.

Michele Vianello dipinti sicuramente nel 1475 – tavolette devozionali d'uso privato – come il *San Gerolamo* che il Michiel vide nel 1529 in casa di Antonio Pasqualino – e commissioni pubbliche, come la monumentale *Pala di san Cassiano*, affidatagli nell'agosto del 1475 proprio dal console Piero Bon, che tanto clamore suscitò nell'ambiente artistico lagunare. L'opera fu elogiata nella *Laus perspectivae* dal letterato Matteo Colazio, che lo

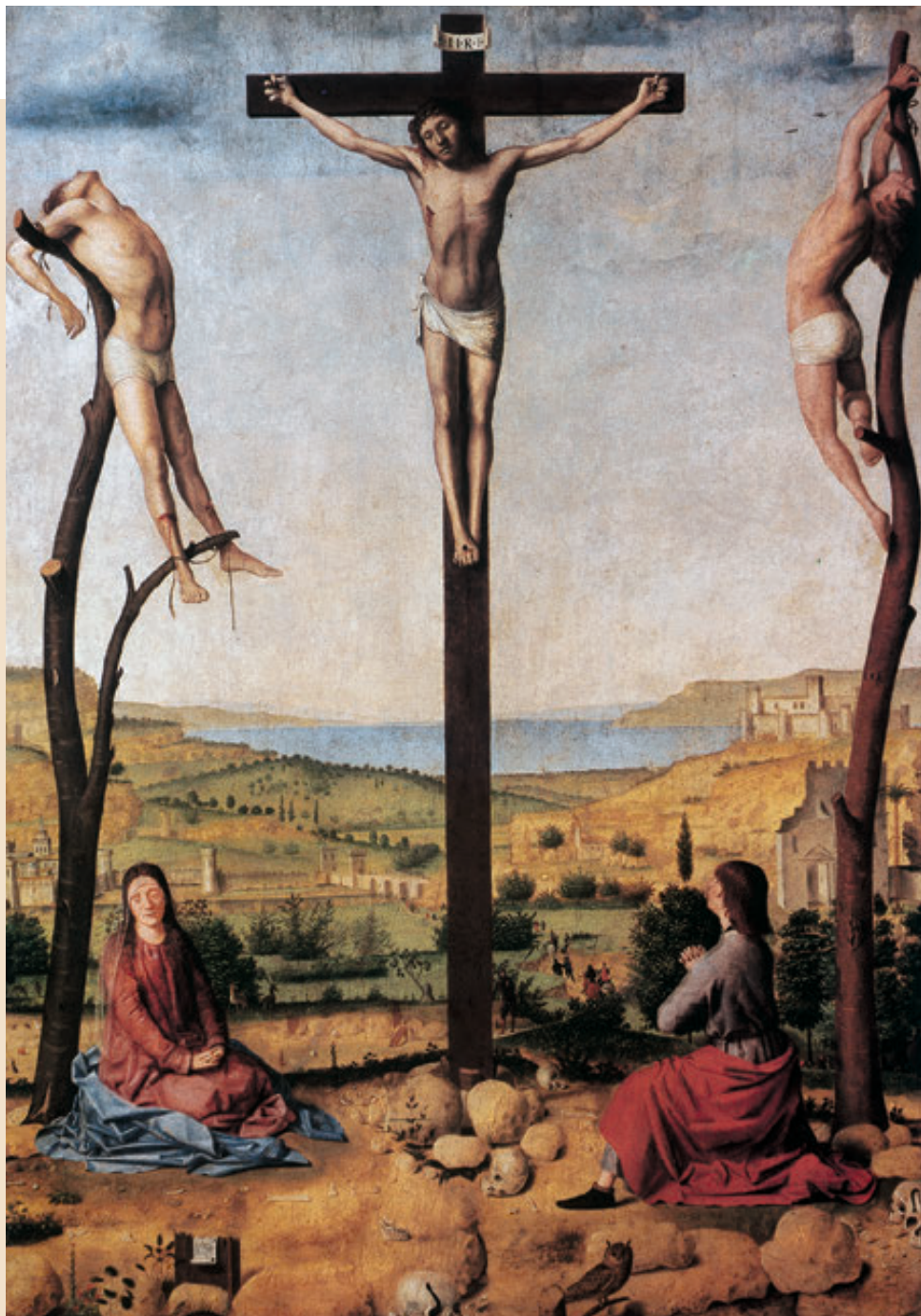
da «*Antonellum Siculum*» in testa a una serie d'artisti di valore assoluto, come Andrea Mantegna e Giovanni Bellini. Nel periodo in cui stava lavorando a questo dipinto Antonello fu anche invitato a Milano, come ritrattista di corte, dal duca Galeazzo Maria Sforza che era venuto a conoscenza della sua attività attraverso un ritratto mostratogli dal fratello Sforza Maria Sforza, duca di Bari. Piero Bon rispose personalmente al duca chiedendo di concedere ancora una ventina di giorni al pittore per porre termine al lavoro che: «*Illustrissimo mio Signor serà delle più eccellenti opere de penelo che habia Ittalia e fuor d'Ittalia*». Il dipinto assunse subito un'importanza capitale per la pittura veneziana, anche nei suoi successivi sviluppi, soprattutto per il rapporto competitivo e reciprocamente proficuo instauratosi tra Antonello e Giovanni Bellini, che sperimentò le tecniche fiamminghe portate dal siciliano a Venezia.

Un'opera che segnala l'incontro avvenuto tra i due artisti è il *Cristo sorretto da tre angeli* del 1475, conservato al Museo Correr [▲ Fig. 12].

Il tema era già stato affrontato da Antonello nella sua giovinezza, come documenta un dipinto della collezione Gavazzi, ma qui è interpretato diversamente.

L'opera raffigura Cristo abbandonato, seduto sul coperchio del sepolcro disposto di traverso, con tre angeli che amorevolmente lo stanno sorreggendo. Questi, nella disposizione, nelle fattezze e negli abiti presentano evidenti analogie con quelli della *Pietà* di Rimini. L'immedesimazione di Antonello con il tema è visibile: sorprende l'angelo accovacciato a destra che sorregge il braccio di Cristo e gli appoggia la guancia sul dorso della mano mentre quello a sinistra, vestito di rosso, sostiene il peso del torace e dell'altro braccio abbandonato sulle sue spalle. Lo sfondo si apre su un paesaggio siciliano con la zona absidale della chiesa di San Francesco a Messina vicino al torrente Boccetta tuttora esistente, all'orizzonte si vede il mare. Purtroppo il dipinto venne pulito con sostanze detergenti che alterarono e asportarono gran parte della pellicola pittorica originale, e inoltre ha subito, nel tempo, vari tagli in alto, a sinistra e in basso. Recentemente è stato operato un risanamento e raddrizzamento della tavola e un'asportazione delle ridipinture settecentesche.

Fig. 13 Antonello da Messina, *Crocifissione*, 1475, olio su tavola, cm 52,5 x 42,5, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



Elaborazione di uno schema compositivo di Jan van Eyck

Antonello da Messina dipinse nel 1475 la *Crocifissione* conservata ad Anversa [▲ Fig. 13] durante la sua permanenza a Venezia, nello stesso periodo in cui stava lavorando alla Pala di san Cassiano.

La tavoletta è importante perché sviluppa alcune caratteristiche formali già presenti in dipinti fiamminghi con il medesimo tema. Fondamentale è lo schema compositivo bipartito fra le figure e il paesaggio, con l'angolo visuale dall'alto. La composizione è immersa in una luminosità mediterranea, con uno sguardo d'insieme diverso da quello analitico fiammingo. La concezione della natura e dello spazio che il dipinto rivela è cosmica: innovativa sia per l'uso della luminosità cromatica – che da sola costruisce una piramide ottica con la cima del monte Golgota per base e per vertici l'orizzonte del mare e del cielo dietro la croce, senza bisogno di

linee prospettiche –, sia per le torsioni dei corpi dei due ladroni crocifissi inseriti nello spazio. Sotto la croce stanno Maria e Giovanni: l'apostolo prediletto, in ginocchio, è rivolto al maestro; la Vergine, piena di dolore, posa il proprio sguardo su un giglio rosso, simbolo di sofferenza. Al centro sta Cristo crocifisso, ai lati i due ladroni con le schiene inarcate. Dal rapido addensarsi delle nuvole in primo piano si deduce che il momento raffigurato è quello prossimo alla morte di Cristo «quando si fece un gran buio sulla terra sino all'ora nona, per l'oscurarsi del sole» (Lc. 23, 44). Sul pendio, un gruppetto di cavalieri ritorna a Gerusalemme [▲ Fig. 14], situata ai piedi della collina; solo un soldato romano con lancia si volge indietro. Sulla collina c'è

Fig. 14 Antonello da Messina, *Crocifissione*, particolare.



un gran brulicare d'animali minuziosamente descritti [▲ Fig. 14]; due caprioli hanno smesso di brucare l'erba, forse spaventati dal passaggio dei cavalieri o avvertendo il temporale imminente.

Ai piedi della croce, sul Golgota – il «Luogo del Cranio» situato fuori città e destinato alle esecuzioni capitali dei delinquenti, i cui corpi erano poi abbandonati all'aperto – ci sono numerose ossa e teschi; dall'orbita di uno di questi esce un serpente, a rilevare la caducità della vita umana. Qui è piantata la croce di Cristo, che nel momento di supremo abbandono alla volontà del padre «quando sarà innalzato da terra, trarrà tutto a sé» (Gv. 32, 12), come scritto anche nel *Libro dei Sibillini*: «Ei le mani stenderà, il mondo tutto misurando». Eugenio Battisti scrive che: «un riferimento alla "misura di tutto il mondo" è fornito nei dipinti di Antonello dall'amplissimo paesaggio, allusione all'universalità della Chiesa». Per questo motivo la concezione della natura e dello spazio che il dipinto rivela è cosmica. Sulla destra c'è una civetta [▲ Fig. 14], simbolo della legge antica che allude a quanti si sono rifiutati di riconoscere Cristo. Il sistema compositivo adottato da Antonello nella *Crocifissione* di Anversa fu usato per la prima volta dal pittore fiammingo Jan van Eyck, che oltre ad essere stato il primo a dipingere sistematicamente con la tecnica a olio, sfruttandone al massimo le potenzialità, utilizzò questa fortunatissima impostazione nella sua *Crocifissione* del 1430 ca., ora conservata al Metropolitan Museum di New York [▲ Fig. 15].

La composizione presenta due diversi punti di vista, uno per il Golgota in primo piano e l'altro per Gerusalemme vista dall'alto con le montagne all'orizzonte. Sul monte i sentimenti espressi dai presenti alla crocifis-

sione sono contrastanti: il dolore silenzioso della Vergine e dell'apostolo Giovanni, e quello straziante della Maddalena rivolta verso la croce; ai piedi di questa l'indifferenza dei soldati e lo scherno di scribi e farisei. I diversi atteggiamenti, che vanno dall'amore fino all'odio, sono ordinati secondo la profondità prospettica. Sulla cornice si trovava un testo di Isaia [LIII, 6, 12]: «Noi tutti ci volgemo, come pecorelle, ci sviammo: / ci volgemo ognuno alla propria strada; / e Jahve fece cadere su di Lui / l'iniquità di noi tutti.» La gran confusione e i sentimenti contrastanti espressi dalle figure nel dipinto di van Eyck è la traduzione letterale in immagine del testo di Isaia. Quest'impostazione fu largamente ripresa dai seguaci del pittore fiammingo e tradotta in visioni del Golgota con la sola croce di Cristo, la Vergine a sinistra e Giovanni a destra, mentre sullo sfondo era dipinta la città di Gerusalemme vista dall'alto. La soluzione era conosciuta anche dai pittori italiani d'ambito veneto, come Giovanni Bellini. Antonello prese lo schema compositivo di van Eyck elaborandolo secondo la sua concezione con un preciso significato, di cui si è già detto. In lontananza la catena montuosa scompare per far posto al panorama sul golfo; il paesaggio, gli edifici e la città fortificata sono probabilmente di mano del figlio diciannovenne Jacobello, che Antonello portò con sé nel suo viaggio a Venezia, già maturo e in grado di portare a termine i lavori intrapresi dal padre. Maggiore che nel dipinto di van Eyck è la superficie occupata dal cielo, e questo rivela una concezione spaziale diversa. I corpi inarcati dei due ladroni costringono lo sguardo a salire convergendo verso il centro del dipinto. Flora e fauna acquistano uno spazio maggiore e sul pendio varie specie di piante e di animali sono minuziosamente descritte



mentre quelle sulla cima del Golgota hanno valore chiaramente simbolico. Antonello dimostrava una particolare attenzione per questi aspetti, caratteristica che gli era riconosciuta anche dai contemporanei: «pictor egregius, vivas rerum vivasque pene animalium reddebat effigies» [«eccellente pittore, raffigurava le immagini delle cose viventi e degli animali quasi come se fossero vivi»] (A. Mangianti, *Discorso tenuto al parlamento di Catania*, 1478).

Fig. 15 Jan van Eyck (Maastricht, 1390 ca.-Bruges, 1441), *Crocifissione*, 1430 ca., olio su tela, cm 56,5 x 19,5, New York, Metropolitan Museum of Art.

3. Giovanni Bellini nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia: il sentimento della natura protagonista della pittura sacra

Il percorso artistico di Giovanni Bellini attraversa un arco di più di settant'anni, dagli anni Quaranta del Quattrocento al 1516. Il nostro itinerario attraverso l'opera di questo caposcuola della pittura veneziana parte dal *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia [▲ Fig. 16].

Negli anni successivi alla partenza del cognato Andrea Mantegna per Mantova, Giovanni sviluppò ulteriormente il proprio sentimento della natura, che assunse una spiccata intonazione religiosa: i tradizionali temi sacri e la commozione davanti alle bellezze del creato non potevano essere più scissi e divennero un tutt'uno nella sua produzione. L'atteggiamento portò alla

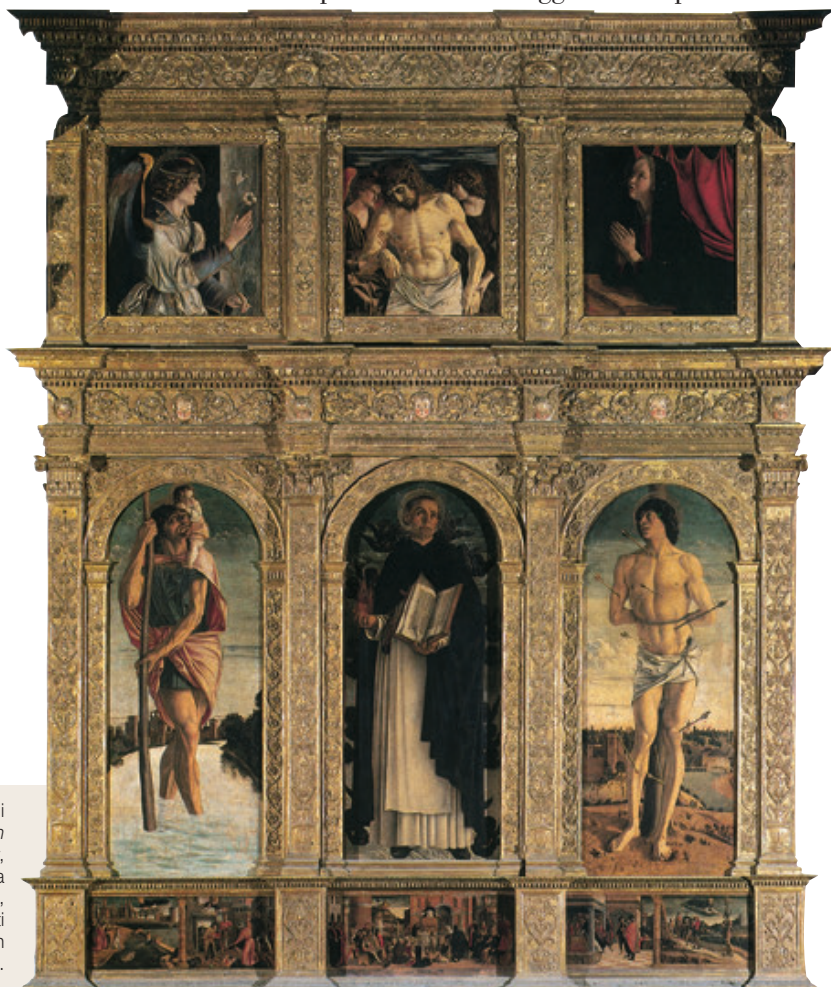


Fig. 16 Giovanni Bellini, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, 1464-68 ca., tempera su tavola, Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo).

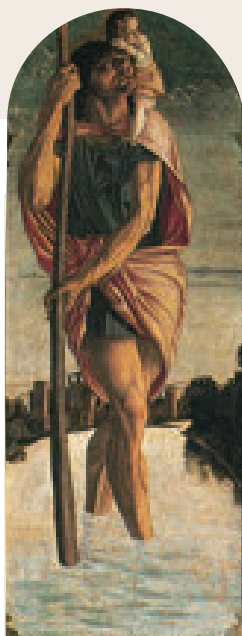


Fig. 17 (A sinistra) Giovanni Bellini, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, particolare: San Cristoforo.

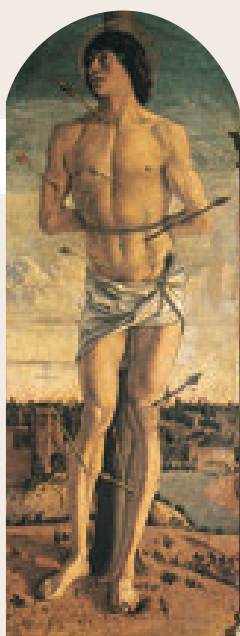


Fig. 18 (A destra) Giovanni Bellini, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, particolare: San Sebastiano.

sostituito con il paesaggio, anche nelle commissioni più consone alla tradizione come le pale d'altare; questa compenetrazione armonica ebbe una straordinaria importanza per l'ambiente artistico lagunare nel quale il pittore si era formato. La tradizione pittorica veneziana si rinnovò progressivamente con una trasformazione dall'interno, attuata dal suo massimo rappresentante.

Il *Polittico di san Vincenzo Ferrer* – eseguito con tempera a uovo negli anni Sessanta del Quattrocento – è costituito da nove scomparti, disposti su tre ordini, rappresentanti: quello superiore da sinistra l'*Angelo annunciante*, il *Cristo morto sorretto da due angeli* e la *Vergine annunciata*; quello centrale *San Cristoforo*, *San Vincenzo Ferrer* e *San Sebastiano*; la predella *San Vincenzo Ferrer salva un'annegata e resuscita i sepolti sotto le macerie*, *San Vincenzo Ferrer resuscita due morti* e *San Vincenzo Ferrer resuscita un bambino e libera i prigionieri*. In origine doveva far parte del polittico anche una lunetta raffigurante l'*Eterno*, menzionata da Marco Boschini nel 1664 in *Le minere della pittura veneziana*. Le parti che la compongono presentano un'indiscutibile unità d'ispirazione, anche se Bellini impresso caratteri specifici ai vari gruppi d'immagini. Considerata l'inscindibilità del complesso, tuttavia ci si soffermerà in particolare sui pannelli laterali dello scomparto centrale [▲ **Figg. 17, 18**] che ben evidenziano il rapporto dell'uomo con la natura.

Rodolfo Pallucchini così descrive queste parti: «Straordinaria è la forza plastica che acquista la figura di san Cristoforo,

sorpresa da quella luce radente, con il punto di vista leggermente ribassato: l'orizzonte è tenuto basso e le rive del fiume sembrano sfuggire in quelle due anse che accelerano il distacco spaziale. La struttura corporea del santo è architettata in un gioco calcolato di movimento delle due braccia, ancorate al bastone piantato nel fiume. Il Bellini si accanisce a definire la forma con rinnovata asprezza; ma la piega di un pannello, il risalto di un muscolo, il percorso di una vena gonfiata dallo sforzo, hanno la loro ragione d'essere in quella luce riverberata con tanta energia. Anche a san Sebastiano il Bellini imprime energia quasi aspra di risalti, mediante l'impiego della luce radente. Le frecce piantate nel corpo del santo ne accentuano l'impianto prospettico, scandendo lo spazio che lo circonda».

Il polittico presenta nel suo complesso un'unità d'ambiente, pur riscontrabile nella diversità di rapporto dei tre santi col paesaggio. Le parti sono infatti legate tra loro in una dimensione unitaria dalla luce, proveniente da destra e dal basso. Il *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, come ha scritto Longhi (1946), costituisce «il culmine della lunga fase padovana» e «il preludio a nuove ricerche» che caratterizzeranno la maturità artistica di Giovanni Bellini. Importante in questa direzione è il segno lasciato dal breve soggiorno veneziano di Antonello da Messina: la sua presenza fu d'esempio per tanti giovani pittori locali come Alvise Vivarini, Cima da Conegliano, Marco Basaiti e Bartolomeo Montagna; inoltre stimolò il più accreditato Giovanni Bellini a sperimentare le possibilità offerte dalle tecniche fiamminghe proprio nella pittura di paesaggio. La pittura a olio fu da lui utilizzata regolarmente dopo il 1475, anche in un tema caratteristico della sua produzione come la *Madonna con il Bambino*. Giovanni Bellini, dipingendolo fin dall'inizio della carriera, aveva maturato una profonda capacità d'immedesimazione con questo soggetto. Dal rapporto della madre con il figlio era in grado di far scaturire tutta una gamma di sentimenti, raffigurati sia nel loro significato simbolico sia profondamente umano.

La *Madonna col Bambino* dell'Accademia dei Concordi a Rovigo, quella della chiesa di Santa Maria dell'Orto a Vene-

zia e quella del Museo di Castelvecchio a Verona sono alcune delle varianti a tempera, eseguite sul tema in questo periodo da Giovanni Bellini. Una tappa importante del nostro itinerario è la *Madonna con il Bambino in piedi benedicente* [▲ **Fig. 19**], opera autografa già menzionata da Carlo Ridolfi nel 1648 in *Le meraviglie dell'arte*, conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Era probabilmente la prima volta che Giovanni Bellini utilizzava la tecnica a olio per questo soggetto. La Vergine è se-



Fig. 19 Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino in piedi benedicente*, 1475-80, olio su tavola, cm 60 x 78, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

duta dietro una balaustra di marmo rosso; ha il volto disposto di tre quarti, leggermente inclinato, con lo zigomo accostato al capo biondo e ricciuto del Figlio. Le mani lo sorreggono in un atteggiamento di tenerezza e protezione. Il Bambino è in una posizione eretta e frontale – quasi un recupero della tradizione bizantina –, benedice solennemente con la mano destra, esprimendo una sorprendente consapevolezza della propria regalità. Il piccolo formato della tavola, forse la stessa che Taddeo Contarini lasciò in eredità nel 1578 al parente Girolamo, è tipico delle opere per devozione privata, ricche di significati simbolici. La posizione del Bambino benedicente è analoga a quella di Cristo della *Resurrezione* a Berlino, dipinto dal Bellini nello stesso periodo. La pietra rossa della balaustra sulla quale appoggia i piedini è simile a quella della *Madonna col Bambino* dell'Accademia Carrara di Bergamo. Il dipinto di Giovanni Bellini potrebbe essere basato su una figura retorica chiamata prolessi, che consiste nel rappresentare un fatto anticipandone il suo destino finale. La *Madonna con il Bambino in piedi benedicente* potrebbe alludere sia all'incarnazione di Cristo, sia alla sua futura morte – richiamata dalla pietra della balaustra –, sia alla sua resurrezione. Considerato lo scopo devozionale privato della tavola non mi sembra del tutto inopportuno supporre una tale densità di significati simbolici. Una caratteristica importante è l'ampio respiro del paesaggio, la cui luminosa trasparenza è ottenuta dal Bellini attraverso le velature del colore.

La *Madonna con il Bambino in piedi benedicente* è la più antica rimasta tra le tavole per devozione privata raffiguranti questo tema e dipinte a olio da Giovanni Bellini. Tra le altre, conservate alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, vanno ricordati due capolavori, la *Madonna degli alberetti* – primo dipinto di Bellini firmato e datato «IOANNES BELLINVS · P · 1487» sulla balaustra, in basso al centro e restaurato nel 1998 – e la *Madonna dei cherubini*, considerato da gran parte della critica opera della fine del Quattrocento.

Quasi due secoli dopo Giotto

Dipinto fondamentale per cogliere l'evoluzione del senso della natura in Giovanni Bellini è il *San Francesco in estasi* (Le stimmate di san Francesco), della Frick Collection di New York [▲ Fig. 20].

L'opera fu vista in casa di Taddeo Contarini a Venezia nel 1525 da Marcantonio Michiel che così la commenta: «La tavola del san Francesco nel deserto fu opera de Zuan Bellino cominciata da lui a M. Zuan Michiel, e ha un paese propinquo finito e ricercato mira-

bilmente». Dall'attestazione è evidente che il protagonista è san Francesco, in un ambiente meticolosamente riprodotto. In passato ci si soffermò sulla bellezza della natura, considerando il dipinto come puro paesaggio. La critica recente, Aikema (1994) e Grave (1998), attenendosi alla descrizione del Michiel, preferisce un'interpretazione che ten-

Fig. 20 Giovanni Bellini, *San Francesco in estasi*, 1480-85, olio su tavola, cm 120 x 137, New York, Frick Collection.





Fig. 21 Giovanni Bellini, *San Francesco in estasi*, particolare.

ga conto delle molteplici caratteristiche della tavola. Fondamentale in questa direzione fu il contributo di Millard Meiss che così descrive san Francesco: «Non sembra così facile staccare la vista da questa figura estatica, con le braccia spalancate, dalla testa e dal suo corpo piegati all'indietro, dalla bocca aperta come se guardasse il paradiso».

Lo studioso si chiede qual è il significato del trasporto del santo in rapporto alla natura sostenendo l'ipotesi, plausibile, che si tratti di una stigmatizzazione sul monte della Verna. Nella *Divina Commedia* Dante così ne scrive:

«nel crudo sasso intra Tevere e Arno
da Cristo prese l'ultimo sigillo»
(Paradiso, XI, 106-107)

La conformazione rocciosa del paesaggio dipinto, che Meiss definisce «una sorta di elementare anfiteatro, in parte naturale e in parte fatto dall'uomo», trova riscontro nel passo dantesco e ricorda il luogo dove san Francesco si ritirò. La siepe e il pergolato collegano il rifugio all'ambiente, dove le specie animali – come l'airone e l'onagro – e vegetali sono riconoscibili e perfettamente inserite

nel loro habitat [▲ **Fig. 21**]. Meiss osserva che «Il paesaggio è composto da tre parti completamente distinte: un primo piano roccioso blu-verdastro, un piano intermedio, erboso verde, una distesa ocra-bruna sovrastata da un cielo blu intenso». San Francesco, essenziale per l'equilibrio e la coerenza della composizione, ha lo sguardo rivolto al cielo verso l'angolo superiore sinistro. Qui, sopra l'orizzonte, le nuvole si aprono lasciando passare un'intensa irradiazione. Questo particolare è la chiave di volta per la comprensione dell'opera. L'*Actus*, una vita di san Francesco scritta nel 1325, descrive l'episodio: «Et apparuit (Christus in specie Seraph) cum tanto splendore de nocte quod illuminavit montes et valles circumquaque distinctos amplius quam si solis claritas affuisset. De quo testes fuerunt pastores qui per partes illas cum gregibus vigilabant». [«Di notte apparve (Cristo con aspetto di Serafino) con così tanto splendore che illuminò distintamente i monti e le valli tutto all'intorno grandiosamente, come se splendesse la luce del sole. Furono testimoni dell'accaduto i pastori che vegliavano con le greggi per quelle regioni»].

Il documento è provvidenziale perché molte caratteristiche del dipinto coincidono e trovano un'adeguata interpretazione nel testo. Si spiegano lo sguardo di san Francesco così come la sua posizione; la città in lontananza deserta, come se il fatto avvenisse di notte; il pastore col gregge, appoggiato al bastone, che guarda meravigliato verso il santo, come se fosse testimone di un evento miracoloso; le stesse nuvole che si aprono in alto a sinistra attraverso cui passa una luce gialla, unica fonte luminosa del dipinto come dimostra la stessa inclinazione delle ombre [▲ **Fig. 21**]. L'elemento mancante nel dipinto



Fig. 22 Giotto (Vespignano, Vicchio di Mugello 1267 ca.-Firenze, 1337), *Francesco riceve le stimmate sulla Verna*, 1297-1300, affresco, cm 270 x 230, Assisi, basilica superiore di San Francesco.

to Francesco riceve le stimmate sulla Verna [▲ **Fig. 22**], della basilica superiore di San Francesco ad Assisi.

Giotto, quasi due secoli prima, si era attenuto letteralmente alla *Legenda Maior* di san Bonaventura, che così descrive il fatto:

«Mentre il beato Francesco prega-

di Bellini, presente sia nell'*Actus* sia nell'iconografia tradizionale è il Cristo con aspetto di serafino. A questo proposito sono state formulate due ipotesi: la prima sostiene che, dato che la tavola è stata tagliata di venti centimetri nel margine superiore, il serafino doveva trovarsi originariamente in alto a sinistra. L'altra, più plausibile, propende per un angelo concepito come fonte di luce. Meiss sostiene che Bellini: «investì la luce di varie sfumature di significato spirituale, a partire da una trasfigurazione generica del mondo naturale fino ad un chiaro simbolismo sovrannaturale». San Bonaventura nella *Legenda Maior* precisa che san Francesco ricevette le stimmate quando il serafino cruciforme svaniva, quindi alla fine della visione; il dipinto Frick ne rappresenterebbe invece l'inizio, con il santo in piedi tutto stupito di fronte al prodigio. L'ipotesi fa pensare a un Giovanni Bellini già aperto alla filosofia neoplatonica che, come questa comunica i suoi canoni attraverso similitudini, rinnova l'iconografia tradizionale con una metafora, investendo la luce di un significato sovrannaturale. Un paragone utile, che chiarisce l'innovazione di Bellini, può essere fatto con l'affresco di Giot-

gava sulla costa del monte della Verna, vede Cristo nelle sembianze di un serafino cruciforme che gli imprime nelle mani, nei piedi e anche nel fianco destro le stimmate della croce del medesimo Signor nostro Gesù Cristo» (*Legenda Maior*, XIII, 3). L'affresco ha un paesaggio roccioso ridotto all'essenziale con pochi arbusti, san Francesco in ginocchio è rivolto verso un serafino cruciforme che appare in cielo. A destra c'è un frate in meditazione, testimone dell'evento. «Al centro appare la figura di Cristo inchiodato alla croce e ferito al costato. Il saio di Francesco è aperto sul petto a mostrare l'analoga piaga [...] per fare capire la contemporaneità del manifestarsi delle stimmate e dello sparire della visione collegò con dei raggi di luce – nel linguaggio iconografico il segno del contatto divino – i piedi, le mani e il costato di Cristo con quelli di Francesco» (Zanardi, 1996). Giotto rappresenta Cristo che appare a Francesco senza alcuna mediazione. L'innovazione di Bellini consiste nel raffigurare il miracolo con un'irradiazione dal cielo che investe di significato la natura, dipinta alla maniera fiamminga

4.

**La maturità artistica di Giovanni Bellini:
la «Pala Barbarigo» in San Pietro a Murano**

Un'ulteriore tappa nell'opera di Giovanni Bellini è costituita dalla *Madonna con il Bambino, san Marco, il doge Barbarigo, sant'Agostino e angeli* [▲ Fig. 23], comunemente conosciuta come *Pala Barbarigo*, ora conservata a Murano, nella chiesa di San Pietro Martire.

La pala fu commissionata dal doge Agostino Barbarigo come ex voto alla Madonna, probabilmente nel 1486, immediatamente dopo la sua avversata elezione. Datata e firmata «IOANNES BELLINVS · 1488» fu conservata dal doge nel suo appartamento in Palazzo Ducale fino al 1501. La *Pala Barbarigo* è di formato orizzontale e presenta una soluzione innovativa, con le figure inserite in un unico ambiente, illuminato dalla luce proveniente da sinistra. La Madonna in trono è delicatamente volta verso il doge mentre il Bambino, che lei regge in piedi sulle sue ginocchia, è proprio girato verso Agostino Barbarigo, e guardandolo lo benedice. Le figure hanno un'imponenza già cinquecentesca: il manto azzurro della Vergine continua idealmente nel basamento del trono descrivendo una ieratica forma piramidale; san Marco, il doge Agostino Barbarigo, i due angeli musicanti e sant'Agostino esprimono solennità, conferita loro dal punto di vista dal basso. La grande tenda rossa crea uno spazio appartato, silenzioso e sacro alle spalle della Vergine, occupato dagli angeli. La composizione è attraversata longitudinalmente da una balaustra marmorea che passa dietro ai protagonisti e alla tenda. Alle estremità del dipinto lo spazio trova respiro aprendosi al paesaggio: a sinistra è coperto da piante, a destra si distende dai verdi colli, dove si trova un castello, fino alle montagne all'orizzonte. Giovanni Bellini in quest'opera dimostra già una profonda padronanza della pittura tonale, che gli permette di inventare un ambiente unitario prospettico attraverso la disposizione dei toni caldi e di quelli freddi. La *Pala Barbarigo* presenta anche diversi elementi che si prestano a una lettura simbolica: «Il doge non è presentato dal suo patrono, ma da san Marco, protettore di Venezia, città che egli impersona; gli animali a destra sono una pernice, di solito simbolo del peccato, che la vicinanza di sant'Agostino esorcizza, un airone, a significare la longevità del doge, mentre il pavone allude all'immortalità garantita dalla grazia divina» (Tempestini, 1997).

Questo dipinto fa parte della produzione di Giovanni Bellini risalente agli anni Settanta del XV sec., ed è quindi una delle opere che costituirono una trasformazione sostanziale nel panorama artistico veneziano. In questi anni, inoltre, a Bellini furono conferiti importanti riconoscimenti pubblici. Il 26 febbraio del 1483 fu nominato pittore ufficiale della Serenissima e quindi esonerato dalle tasse. La *Pala Barbarigo* è inoltre importante perché, essendo una delle opere su tela più monumentali di Bellini, ci permette di renderci conto dello stile utilizzato anche nei perduti telèri che erano conservati in Palazzo Ducale.

Fig. 23 Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino, san Marco, il doge Barbarigo, sant'Agostino e angeli (Pala Barbarigo)*, 1488, olio su tela, cm 200 x 320, Murano, chiesa di San Pietro Martire.



Paesaggio dipinto con toppe di colore: da Bellini a Cézanne

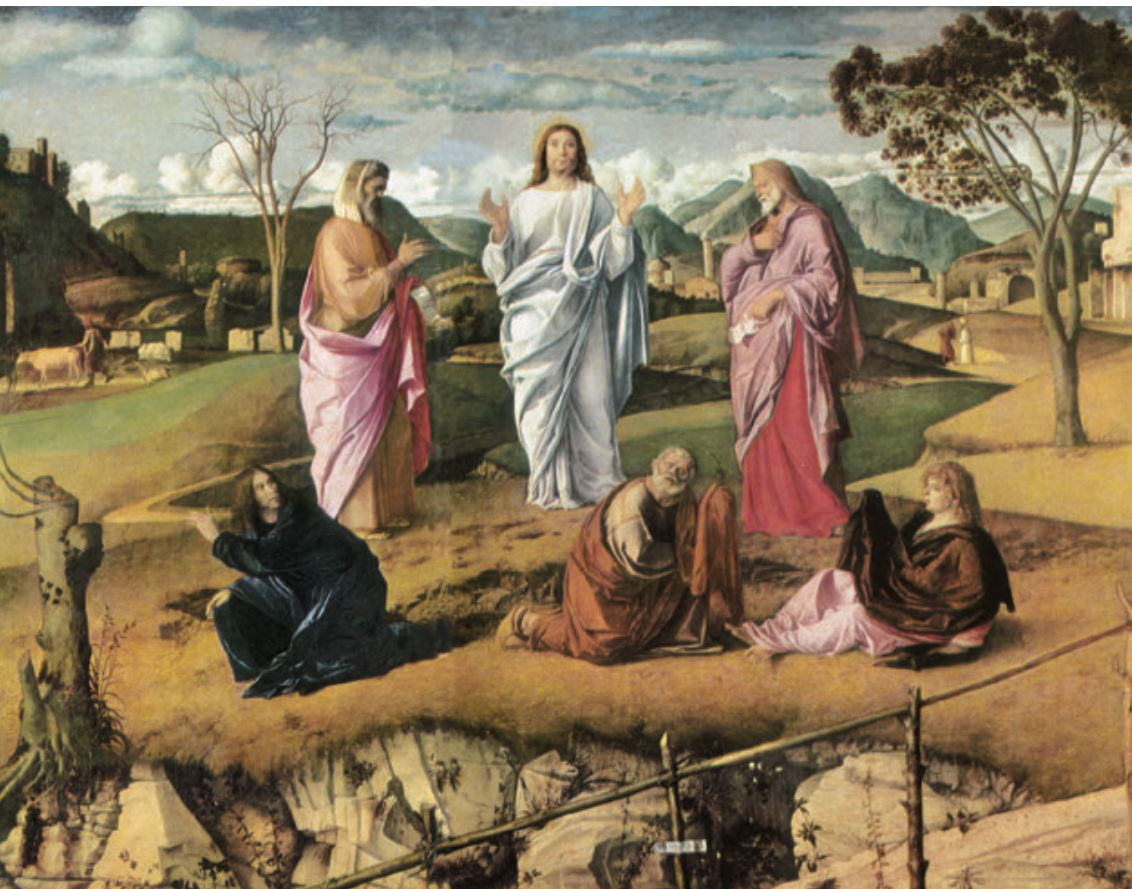
Un'opera significativa della maturità di Giovanni Bellini – sintesi delle ricerche su luce, colore e spazio atmosferico che caratterizzarono i decenni precedenti –, è la *Trasfigurazione* [▲ Fig. 24]. Destinata in origine alla cappella Fioccardo nella Cattedrale di Vicenza, è ora conservata alle Gallerie Nazionali di Capodimonte.

La tavola fu dipinta, per la maggior parte della critica, negli anni Ottanta del Quattrocento. L'evento è rappresentato in pieno pomeriggio, Cristo in posizione centrale è rivolto verso l'osservatore, ai lati Mosè ed Elia, sotto in basso gli apostoli Giacomo, Pietro e Giovanni, spaventati. Le figure formano nel loro complesso una struttura piramidale. È raffigurato il momento in cui «i discepoli caddero bocconi per terra e furono presi da gran timore» (Mt. 17, 6). In primo piano sotto l'erba si vedono le rocce, mentre, come ha scritto Pallucchini «l'osservatore è trattenuto al di qua dal rustico parapetto» su cui è appeso il cartellino con la firma abbreviata del pittore (Pallucchini, 1959).

L'uso del colore in questo dipinto è straordinario, domina lo spazio. Oltre a risolvere tonalmente la scena – mediante una luce calda in primo piano che dà l'impressione di vicinanza, e con la luce fredda in prossimità dei monti all'orizzonte che suscita una sensazione di profondità –, Bellini varia il colore secondo la consistenza fisica di ciò che sta dipingendo. I panneggi dei protagonisti rivelano un uso del colore plastico, luminoso, dai riflessi cangianti; nella campagna il colore è soffice come i prati, in modo che l'occhio vi possa scorrere sopra, saltando da un dosso all'altro fino ad arrivare alle fredde montagne all'oriz-

zonte. In questo modo Bellini risolve il problema dello sviluppo dello spazio unicamente attraverso i toni dei colori, tecnica che verrà utilizzata con piena consapevolezza nel secolo successivo dai due principali allievi di Giovanni Bellini: Giorgione da Castelfranco e Tiziano Vecellio da Pieve di Cadore. Nel paesaggio in lontananza sono inseriti anche complessi monumentali ravennati come il Mausoleo di Teodorico e il campanile di Sant'Apollinare in Classe. In Bellini scena sacra e natura sono ormai inscindibili, la solennità del momento è inserita nella quiete bucolica della campagna, dove naturalmente stanno il contadino, sulla sinistra, con la mucca e la capra, il pastore col gregge sul fondo, e due figure che discutono in prossimità di mura bianchissime. Le sei figure della *Trasfigurazione* sono immerse in un paesaggio a piccoli dossi, ognuno ricoperto da un soffice manto erboso di tonalità singolare. Così il Longhi descriveva il dipinto: «Trasfigurazione di Napoli dove le persone s'incassano dolcemente nel paesaggio che appare in totale un complesso di toppe incuneate gialle verdi brune, e, accosto e disteso, procede verso il fondo dove le case immergono delicatamente le loro zollette zuccherine nel fondo di colline-caffè, mentre a destra un albero tipografa sul cielo in grassetto le proprie fronde brune, a sinistra un altro più esile accenna ancora all'antica nervosità mantegnesca di Bellini – il quale a gran fatica, infatti, è riuscito a confinare nel sottosuolo – e visibilmente! – l'antica rocciosità padovana. Che dire del rinnovamento luminoso? L'intonazione solare, di puro plein-air è raggiunta maravigliosamente e rade i piani leggerissimi di ombre cerulee trasparenti e pul-

Fig. 24 Giovanni Bellini, *La trasfigurazione*, 1480-87, olio su tavola, cm 115 x 151,5, Napoli, Gallerie Nazionali di Capodimonte.



santi nell'afa di un meriggio alto e ronzante. Quale pace rurale si diffonde in tutta la scena!» (Longhi, 1914).

Nel suo commento il Longhi accenna al paesaggio formato da toppe gialle, verdi e brune [▲ Fig. 24]. È interessante notare come il modo di dipingere i dossi a pezzature con l'accostamento dei soli colori, usato da Giovanni Bellini nella *Trasfigurazione*, insieme al contrasto dei colori freddi-caldi per ottenere un effetto di profondità, sia utilizzato più di quattrocento anni dopo in forma simile da Paul Cézanne nella sua *Montagna*

Sainte Victoire, eseguita tra il 1904 e il 1906 [▲ Fig. 25, p. 36], e ora conservata al Museum of Modern Art di Philadelphia.

Un pittore come Bellini, sperimentatore fino all'ultimo, aveva aperto una problematica sull'uso dei colori rimasta interrotta per secoli. Quali studi scientifici sui caratteri e le leggi del colore siano stati fatti in Francia, a partire dall'inizio del XIX secolo, è cosa risaputa. Paul Cézanne, classico per temperamento e formazione, si trovò a dipingere nel contesto impressionista, del quale avvertì presto la transitorietà e il rischio della

Fig. 25 Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839-1906), *La montagna Sainte Victoire*, 1904-06, olio su tela, cm 74 x 92, Philadelphia, Museum of Modern Art.



dissoluzione della forma. Il pittore francese sentiva il bisogno di rendere la prospettiva con il solo mezzo del colore dato per pezzature, così per «fare dell'impressionismo qualcosa di solido» ricorse ai principi tonali. Cézanne percorreva chilometri attraverso la campagna di Aix-en-Provence in cerca del motivo da dipingere. La montagna di Sainte Victoire, sovrastante la pianura di Aix, era il soggetto preferito nella sua vecchiaia. Quando affermava che : «ogni cosa in arte è teoria sviluppata e applicata in contatto con la natura», intendeva riferirsi alla priorità che aveva nel suo lavoro l'identificazione con il creato, rispetto a ogni altro punto di partenza. «La luce», diceva, «è una cosa che non si può riprodurre: si deve rappresentare mediante qualcos'altro – il colore. Fui contento di me stesso, quando arrivai a sco-

pirlo». L'insistente osservazione della natura lo portò, col tempo, a una profonda comprensione dei principi tonali. Questa ricostruzione della forma attraverso ogni singola pennellata è visibile nel dipinto di Philadelphia (▲ **Fig. 25**), nel ritmo del paesaggio dalle ombre verdi e azzurre, dove Cézanne utilizzò il contrasto dei colori freddi-caldi anche per il loro effetto di musicalità, così come Giovanni Bellini se ne servì per ottenere un effetto di profondità. Manca nella *Trasfigurazione* di Bellini il contrasto dei colori complementari utilizzato invece da Cézanne, sollecitato dalle scoperte che l'avevano entusiasmato nel corso del suo periodo impressionista, possedute più profondamente nella maturità attraverso una continua, paziente, instancabile osservazione della natura.

5.

Pala d'altare e ambientazione naturale: Cima da Conegliano in San Giovanni in Bragora a Venezia

Venezia

Il nostro itinerario prosegue con *Il Battesimo di Cristo* [▲ Fig. 26, p. 38], pala d'altare di Giovanni Battista Cima da Conegliano, nella chiesa di San Giovanni in Bragora a Venezia.

La pala è ambientata in un'ampia vallata presso il fiume Giordano, scintillante alla luce di un fresco mattino primaverile; all'orizzonte si vedono pascoli e colli sovrastati da cittadelle fortificate. Il Battista, a destra su una roccia, sta versando l'acqua sul capo di Cristo, in piedi nel letto del fiume. Tre angeli a sinistra, che tengono le vesti di Cristo, osservano la scena in trepida attesa.

Il momento raffigurato è riportato nei quattro Vangeli; così in Matteo: «Come Gesù fu battezzato ed uscì fuori dall'acqua, i cieli gli s'apsero e vide lo Spirito di Dio discendere a guisa di colomba e venire sopra di lui, mentre dal cielo una voce diceva: "Questi è il mio Figlio diletto, nel quale ho riposto le mie compiacenze"» (Mt. 3, 16-17). La caratteristica visiva più immediata è, come ha scritto Aikema: «il contrasto tra i santi massicci [...] in primo piano, [...] e il paesaggio, caratterizzato, da un'abbondanza di particolari».

Giovan Battista Cima, nativo di Conegliano, situata su un altopiano a nord di Venezia tra i fiumi Piave e Livenza, pur lavorando principalmente nella città lagunare, mantenne stretti legami con il paese natale, evocandolo spesso nei paesaggi dei suoi dipinti. Nel *Battesimo di Cristo* è possibile ritrovarne le caratteristiche geologiche, con le cittadelle fortificate che controllano dall'alto la pianura verso l'Adriatico e i colli che si aprono verso le montagne a nord. Tutti i dettagli naturalistici presenti nel *Battesimo di Cristo* possono essere interpretati a diversi livelli, sia naturalisticamente sia come simboli. La pala di San Giovanni in Bragora si presta in particolar modo a una lettura cristologica, dato che il battesimo segna l'inizio della vita di grazia con la nascita dell'uomo nuovo. Così l'olmo e il frassino, nei piani intermedi, vanno interpretati come alberi della croce e della salvezza. Dietro Cristo ci sono, su un'isoletta, il lussuoso salice e due alberetti secchi, su uno dei quali è appollaiato un piccolo falco nero. Il tronco tagliato con un nuovo germoglio, dietro Giovanni Battista, è simbolo di rinascita. Il fiume del battesimo di Cristo diventa sacro e fonte di vita, popolato da cigni e anatre simboli d'anime fedeli e



Fig. 26 Giambattista Cima da Conegliano (Conegliano, 1459-1517), *Battesimo di Cristo*, 1492-95, olio su tavola, cm 350 x 210. Venezia, chiesa di San Giovanni in Bragora.

pure, oltre che auspici della resurrezione. Nello sfondo, dietro il Battista, la coppia di cervo e cerva è presso una fonte d'acqua viva. L'abbondante presenza di orientali si riferisce a farisei e sadducei presenti al battesimo di Cristo (Mt. 3, 7). Tre di questi si trovano nella barca sul fiume, due col turbante stanno sulla sponda con un levriere, altri due salgono sul sentiero che conduce al castello.

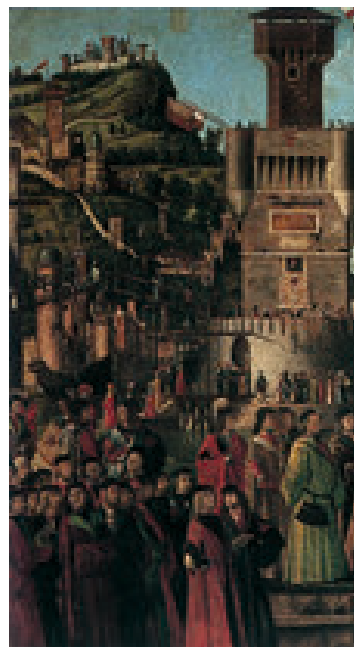
La pala è documentata nell'archivio parrocchiale da una serie di pagamenti eseguiti tra l'8 dicembre 1492 e il 28 luglio del 1495. È ricordata sopra l'altare maggiore in *Venetia città nobilissima et singolare* da Francesco Sansovino, che così ne scrive: «La pala dell'Altare maggiore è meravigliosa e singolare essendo di mano di Gio. Battista da Conegliano, che fù sì celebre Pittore a' suoi giorni: vedendosi in lei ritratto con ammirabile artificio il bellissimo e amenissimo sito della sua patria, ove finge il fiume che quivi corre, per il Giordano, in cui da San Gio. Battista fu battezzato Christo; pittura per certo rara, e quasi senza paragone» (Sansovino, 1581).

Cima da Conegliano è il grande specialista in pale d'altare dell'ultimo decennio del Quattrocento a Venezia, concorrente di Giovanni Bellini. Cima comprese l'importanza scenografica delle pale d'altare create da Bellini – come la perduta pala per i santi Giovanni e Paolo (1475) – elaborandone le idee. Il modo di dipingere, Cima da Conegliano l'aveva probabilmente imparato, attraverso l'esempio di Alvise Vivarini, da Antonello da Messina. Questi durante il suo soggiorno veneziano esercitò un'enorme influenza sui giovani pittori locali come Marco Basaiti e Bartolomeo Montagna, stimolandoli a sperimentare le possibilità offerte dalle tecniche fiamminghe a olio nella pittura di paesaggio. Cima, che lavorava prevalentemente per ordini religiosi e confraternite artigiane, non arrivò a ottenere commissioni di livello pari a quello raggiunto dal Bellini. La pala di San Giovanni in Bragora risultò però molto innovativa, come attesta il fatto che lo stesso schema compositivo verrà ripreso nel *Battesimo di Cristo* dipinto da Giovanni Bellini, tra il 1500 e il 1502, per la chiesa di Santa Corona a Vicenza.

6. Carpaccio alla ribalta della scena artistica veneziana: il ciclo delle «Storie di sant'Orsola» all'Accademia

Vittore Carpaccio esordì artisticamente sulla scena veneziana nel 1486, negli stessi anni di Cima da Conegliano. Il ciclo di sant'Orsola è il primo incarico pubblico importante che il pittore ricevette, probabilmente già nel 1488, quando la banca della scuola di Sant'Orsola aveva deciso di «far far i teleri de la istoria de Madona santa Orsola per decorare l'interno della Cappella». Il nostro itinerario attraverso l'attività del più grande pittore narrativo di Venezia partirà dalle Gallerie dell'Accademia con l'*Incontro e partenza dei fidanzati* [▲ Fig. 27], il telero più grande e forse artisticamente più alto di tutto il ciclo, ivi conservato insieme agli altri otto.

La scena si presenta complessa, incredibilmente affollata e vivace. Sono raffigurati tre episodi distinti: in primo piano a sinistra il principe Ereo si congeda dal padre, re d'Inghilterra; a destra il principe è inginocchiato di fianco a sant'Orsola abbracciata da suo padre, il re di Bretagna, prima di partire. I due episodi sono divisi da un pennone, recante un cartello alla base firmato e datato: «Victoris · Carpatio · Veneti · Opus · MCCCCLXXXV». In lontananza a destra i due fidanzati salgono su una barca, che li traghetterà a una delle navi in partenza per Roma. Il paesaggio ha un ampio e luminoso respiro atmosferico e un'impressionante quantità di particolari meticolosamente descritti. Gli edifici sul fondo, nel lato rappresentante l'Inghilterra, sono simili a edifici reali: la torre quadrata con torrette in corrispondenza degli angoli è ripresa dalla torre dei cavalieri di Rodi, mentre quella più a destra dalla torre di San Marco a Candia, come raffigurata nelle xilografie di Renwich, nella cronaca *Peregrinationes in Terram Sanctam* di Breydenbach, pubblicata a Magonza nel 1486. A questo proposito Pallucchini scrive: «Questi spunti renwichiani (e chissà che non ve ne siano inseriti altri) vengono a costituire una nuova fantasiosa unità vedutistica, tracciata con un segno libero, arioso, rapidissimo. Mi pare che sia sintomatico per comprendere il potere



fantastico del linguaggio carpaccesco, questo metodo di montaggio, che non ha certo bisogno del motivo colto dal vero» (Pallucchini, 1961). La Bretagna cristiana descritta a destra invece pare, con i suoi palazzi di marmo, cupole e campanili, una visione poetica di Venezia. I riferimenti geografici accosterebbero le vicende di Orsola a quelle di Caterina Cornaro, regina di Cipro. Il telèro, considerato complessivamente, rivela l'inesausto talento narrativo dell'artista; questa vivacità non viene meno analizzandone i particolari. Le figure sullo sfondo sono sinteticamente rese con poche macchie colorate. I personaggi in primo piano sono caratterizzati come veri e propri ritratti ed è probabile che Carpaccio si sia servito di modelli presi dal vivo per la loro realizzazione. I due giovani al centro della composizione sono membri della Compagnia della Calza. Quello seduto accanto al pennone su una manica dell'abito ha ricamato il simbolo dei Zardinieri e le lettere «F · Z» indicanti «Fratres Zardinieri», mentre una calza reca le iniziali «S · A», «Societas Amicorum». In mano tiene un cartiglio, con la sigla «N · L · D · D · W · G · V · I» decifrata come «Nicolaus Lauretanus Donum Dedit Vrsulae Virginis Gloriosa Virginibusque Inclitis».

Fig. 27 Vittore Carpaccio (Venezia, 1460ca.-1525/26), *Incontro e partenza dei fidanzati*, 1495, olio su tela, cm 279 x 610, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Carpaccio, nel ciclo delle *Storie di sant'Orsola*, attinse alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, che racconta come la principessa cristiana Orsola, figlia del re di Bretagna, accettò di sposare il principe Ereo, pagano e figlio del re d'Inghilterra, a patto che il promesso sposo si convertisse al cristianesimo e l'accompagnasse in pellegrinaggio a Roma dal Papa, con un seguito d'undicimila vergini. Dopo l'incontro con il Papa, durante il viaggio di ritorno, i pellegrini furono sterminati in massa presso Colonia, dagli Unni che avevano cinto la città d'assedio. Orsola, che aveva avuto un sogno premonitore, ricevette con le sue compagne la palma del martirio. Carpaccio eseguì i telèri tra il 1490 e il 1495. Alcuni di questi furono già menzionati nel 1493 da Marin Sanudo il Giovane in *De origine situ et magistratis urbis venetae* fra le «cose notabili della città». L'ordine di narrazione della storia inizia con: *l'Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna*, seguono il *Commiato degli ambasciatori*, il *Ritorno degli ambasciatori*, *l'Incontro e partenza dei fidanzati*, il *Sogno di Orsola*, *l'Incontro dei pellegrini col papa Ciriaco sotto le mura di Roma*, *l'Arrivo a Colonia*, il *Martirio dei pellegrini e funerali di Orsola* e *L'apoteosi di sant'Orsola e delle sue compagne*. La novità delle *Storie di sant'Orsola* è l'ambientazione contemporanea di fatti avvenuti nel Medioevo, interpretati con una vena narrativa, immaginativa e poetica. Questo è l'apporto originale del Carpaccio alla tradizione pittorica narrativa quattrocentesca, della quale Gentile Bellini, più sobrio e attinente alla realtà, era il grande rappresentante.

7.

Ancora all'Accademia: atmosfera, luce e colore nelle vedute cittadine di Vittore Carpaccio

Venezia

Carpaccio è il pittore di Venezia per eccellenza, con Gentile Bellini narratore della vita cittadina. In lui il sentimento dello spazio e dell'atmosfera, derivanti dall'attenta osservazione della luce lagunare, sono risolti con tocchi e sfumature di colore. Queste qualità sono riscontrabili nel dipinto conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia intitolato *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* [▲ Fig. 28], del 1494, che fa parte di una serie di dieci telèri dedicati ai *Miracoli della Croce*.

Commissionati dalla Scuola di San Giovanni Evangelista per ornare le pareti della sala dell'Albergo dove era conservata la reliquia, otto sono pervenuti alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Oltre a Carpaccio, lavorarono alla realizzazione dei dipinti artisti

Fig. 28 Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, 1494, olio su tela, cm 371 x 392, Venezia, Gallerie dell'Accademia.





Fig. 29 Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, particolare.

come Gentile Bellini, Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti, Benedetto Diana e il Perugino. Gentile Bellini, che lasciò in tre telèri uno splendido esempio della sua poetica, diresse anche il coordinamento del ciclo e probabilmente intervenne nell'impostazione di quelli degli altri artisti più giovani. Il miracolo rappresentato da Carpaccio, e cioè la *Guarigione dell'ossesso*, era avvenuto quello stesso 1494, sulla loggetta superiore del palazzo patriarcale posto sulle fondamenta del Vin, presso Rialto. Fu ottenuto dal patriarca di Grado Francesco Querini, in virtù di una reliquia della Croce donata al sodalizio del 1369 da Filippo de Mezières, gran cancelliere del Regno di Cipro, e che ancora si conserva nella Scuola di San Giovanni Evangelista. Carpaccio descrive la scena come se approdasse silenziosamente al Rialto immergendosi nell'atmosfera festosa. Il miracolo è raffigurato in alto a sinistra, dove l'ossesso viene guarito appoggiandogli sulla fronte la preziosa reliquia. Lo spettacolo è la vita stessa della città con i suoi abitanti vestiti a festa. La processione sta passando sul vecchio ponte di Rialto ancora in legno, con le botteghe sui lati e la parte centrale

mobile per il passaggio delle navi che percorrevano il Canal Grande [▲ Fig. 29]. Si tratta di una vera e propria veduta cittadina, dove i diversi soggetti hanno come «legante» la luce atmosferica, che permette all'occhio di passare da un punto all'altro della laguna senza perdersi. La capacità descrittiva di Carpaccio è impressionante: a sinistra, le Fondamenta del Vin affollate, con in primo piano lo stendardo della Scuola di San Giovanni Evangelista, appesa a un traliccio; l'insegna rossa dell'albergo dello Storione; in fondo – dopo il ponte – la parte alta della loggia del Rialto, luogo di ritrovo per i frequentatori del mercato, che all'epoca era il più importante del mondo occidentale. A destra è visibile una piccola parte del Fondaco dei Tedeschi – il primo edificio rosso – dove proprio in questi anni il giovane Dürer andava a vendere le sue incisioni ai mercanti; sull'altro lato del rio il Fondaco dei Persiani, con le pareti esterne completamente rivestite in un intarsio di marmi colorati; dietro, il campanile di San Giovanni Grisostomo. È visibile Ca' da Mosto, col porticato terreno e, dietro, il campanile della chiesa dei Santi Apostoli. Il Canal Grande è un via vai di gondole che scivolano silenziosamente sull'acqua [▲ Fig. 30]; è la vita della città che si afferma: le donne che battono i tappeti sulle terrazze, o che guardano affacciate alle finestre, i panni appesi all'esterno delle case, nulla viene trascurato.

Il cielo ha un compito fondamentale, costituisce l'orizzonte da cui partire con lo sguardo, per poi scendere lentamente: attraverso



Fig. 30 Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, particolare.



Fig. 31 Jacopo de'Barbari (Venezia, 1460/70 ca.-1516ca.), *Veduta di Venezia* (particolare), 1500, incisione, Venezia, Museo Correr.

la foresta dei fumaioli ci si trova nel dipinto, nella fervida vita della laguna. Il *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* [▲ Fig. 28] trova anche un esatto riscontro, per la sua precisione, nelle immagini cartografiche e topografiche del tempo, come dimostra il paragone col particolare della *Veduta di Venezia* (1500), conservata al Museo Correr, di Jacopo de'Barbari relativo alla zona di Rialto [▲ Fig. 31].

Considerando il leggero spostamento del punto di visuale, si nota una perfetta coincidenza tra la posizione del Fondaco dei Tedeschi (nella pianta a destra indicato come «fonnico dala-mann»), la chiesa di San Giovanni Grisostomo (a destra), Ca' da Mosto, il campanile dei Santi Apostoli (in alto a destra indicato come *Apostoli*) e la loggia del Rialto (a sinistra). Il telèro è anche un documento prezioso di quello che doveva essere all'epoca la vita nel «cuore» di Venezia, organizzata come un'enorme impresa commerciale, maggiore mercato e principale porto dell'occidente soprattutto per le merci provenienti dall'Arabia, dalla Cina e dalle Indie. Il centro dei traffici era il mercato di Rialto, stabilmente collegato dal 1181 alla riva verso San Marco con il ponte di legno visibile nel dipinto del Carpaccio [▲ Fig. 29]. Nel «campo» antistante la chiesetta di San Giacomo di Rialto, centinaia d'orefici, mercanti di pietre preziose provenienti da tutta Europa e dall'oriente, sbrigavano i loro affari. Qui si trovavano i «banchi di scrittura», banche tenute da privati cittadini, che custodivano le somme depositate dai mercanti ed esercitavano l'attività di cambiavalute. Intorno sorgevano negozi e fondaci che servivano anche come alloggio ai mercanti stranieri in città. Il «Fondego dei Tedeschi», già dalla prima metà del XIII secolo rappresentava i popoli germanici a Venezia. Affollato da svevi, prussiani e sassoni, si trovava proprio di fronte al ponte di Rialto. Com'è visibile nel dipinto del Carpaccio [▲ Fig. 28], in prossimità dei lati del ponte – dove si trovano le attuali fondamenta del Vin, riva del Carbon e riva del Ferro – si scaricavano a terra dalle imbarcazioni le merci meno pregiate.

Vittore Carpaccio anticipatore delle vedute settecentesche

I veneziani hanno sempre avuto una grande passione nel dipingere la loro città. Questo genere di pittura, chiamato vedutismo, raggiunse i suoi massimi risultati nella Venezia settecentesca.

La straordinaria abilità e precisione del Carpaccio nel descrivere con esattezza la città lagunare fanno di lui un anticipatore della pittura di veduta. Gentile Bellini e Vittore Carpaccio dipingono immagini di Venezia così nitide, che ancora oggi permettono di riconoscere aspetti ormai modificati dalla topografia cittadina. È stato affermato che questi dipinti non possono essere defi-

niti «vedute» nell'accezione moderna del termine, perché la loro protagonista non sarebbe la città stessa. Bisogna però riconoscere che le loro opere, pur con un intento narrativo, hanno come protagonista la realtà della Venezia tardoquattrocentesca, con lo splendore delle sue architetture e l'opulenza della sua vita quotidiana. Se non si volessero considerare appartenenti al genere vedutistico i telari eseguiti per la Scuola di San Giovanni Evangelista, bisognerebbe esclu-

Fig. 32 Canaletto (Venezia, 1697-1768), *Il ponte di Rialto da sud*, 1727, olio su rame, cm 45,5 x 62,5, Holkham, collezione Coke.



derne anche i dipinti settecenteschi del Canaletto e di Francesco Guardi. I telèri del Carpaccio sono realmente all'origine del vedutismo settecentesco, perché contengono le caratteristiche presenti nelle opere degli artisti che, due secoli dopo, verranno indicati come vedutisti (Pedrocco, 1995).

Nella veduta del Canaletto intitolata *Il ponte di Rialto da sud* [▲ Fig. 32], eseguita nel 1727, si vede la zona di Rialto più di duecento anni dopo il telèro di Carpaccio.

Il punto di vista è dall'altro lato del Canal Grande dal basso, in modo da vedere uno scorcio dei palazzi situati oltre il ponte di Rialto. In primo piano si trova la riva del Ferro, dove è attraccata un'imbarcazione scura con la vela ammainata e la poppa panneggiata da un telo bianco e blu. Nel punto più lontano sul Canal Grande è visibile la riva del Vin, dove erano scaricati i barili. Il Palazzo dei Dieci Savi è caratterizzato dai portici ad arco; accanto è visibile il tetto del Palazzo dei Camerlenghi e, a destra, i piani superiori del Fondaco dei Tedeschi.

Al centro appare evidente il ponte di Rialto, con l'aspetto attuale (in marmo, fiancheggiato da più di venti botteghe), come realizzato tra il 1588 e il 1591 da Antonio da Ponte, in seguito alle tumultuose vicende progettuali che videro impegnati Michelangelo, Palladio, Vignola e Sansovino. Nel dipinto si vede come nel Settecento il traffico cittadino fosse ancora notevole, nonostante fosse già iniziata la lenta decadenza politica della Serenissima.

Il *ponte di Rialto da sud* fa probabilmente parte delle quattro vedute di piccolo forma-

to, dipinte a olio su rame dal Canaletto, spedite in Inghilterra per il duca di Richmond. L'intensa luminosità, conferita alla veduta anche dal supporto in rame, esalta i particolari e le architetture con precisione. Il pittore veronese Alessandro Marchesini, suo contemporaneo, in una lettera del 1725, con una felice espressione scrisse che: «il Sig.r Antonio Canale, che fa in questo paese stordire universalmente ognuno che vede Le sue opere, [...] vi si vede Lucer entro il Sole». Queste caratteristiche erano sicuramente apprezzate dal nobile inglese. È plausibile, dalle soluzioni formali adottate, che Canaletto avesse conosciuto le teorie scientifiche di Newton sulla luce, sulla composizione dei colori e sullo spazio assoluto che circolavano a Venezia in questi anni. I suoi dipinti esprimono una maggiore veridicità, e una sensibilità più vicina a quella contemporanea. Egli, nei disegni preparatori, si serviva spesso di un minuscolo strumento chiamato "visore a reflex" di cui un esemplare, che per tradizione si crede appartenuto allo stesso pittore, è ancora conservato al Museo Correr di Venezia. L'apparecchio portatile era l'antenato della macchina fotografica: una piccola scatola che poteva proiettare immagini raccolte mediante un tubo con lente, ribattute da uno specchio, collocato all'interno e inclinato verso l'alto, su uno schermo di vetro smerigliato dove si posava una carta trasparente, sulla quale venivano segnati i contorni della veduta. Questo strumento era usato per ottenere una maggiore scientificità, perfettamente in linea con il clima illuminista dell'epoca.

8.

Giovanni Bellini ai primordi del classicismo cinquecentesco: il «Battesimo» in Santa Corona a Vicenza

Vicenza

derne anche i dipinti settecenteschi del Canaletto e di Francesco Guardi. I telèri del Carpaccio sono realmente all'origine del vedutismo settecentesco, perché contengono le caratteristiche presenti nelle opere degli artisti che, due secoli dopo, verranno indicati come vedutisti (Pedrocco, 1995).

Nella veduta del Canaletto intitolata *Il ponte di Rialto da sud* [▲ Fig. 32], eseguita nel 1727, si vede la zona di Rialto più di duecento anni dopo il telèro di Carpaccio.

Il punto di vista è dall'altro lato del Canal Grande dal basso, in modo da vedere uno scorcio dei palazzi situati oltre il ponte di Rialto. In primo piano si trova la riva del Ferro, dove è attraccata un'imbarcazione scura con la vela ammainata e la poppa panneggiata da un telo bianco e blu. Nel punto più lontano sul Canal Grande è visibile la riva del Vin, dove erano scaricati i barili. Il Palazzo dei Dieci Savi è caratterizzato dai portici ad arco; accanto è visibile il tetto del Palazzo dei Camerlenghi e, a destra, i piani superiori del Fondaco dei Tedeschi.

Al centro appare evidente il ponte di Rialto, con l'aspetto attuale (in marmo, fiancheggiato da più di venti botteghe), come realizzato tra il 1588 e il 1591 da Antonio da Ponte, in seguito alle tumultuose vicende progettuali che videro impegnati Michelangelo, Palladio, Vignola e Sansovino. Nel dipinto si vede come nel Settecento il traffico cittadino fosse ancora notevole, nonostante fosse già iniziata la lenta decadenza politica della Serenissima.

Il *ponte di Rialto da sud* fa probabilmente parte delle quattro vedute di piccolo forma-

to, dipinte a olio su rame dal Canaletto, spedite in Inghilterra per il duca di Richmond. L'intensa luminosità, conferita alla veduta anche dal supporto in rame, esalta i particolari e le architetture con precisione. Il pittore veronese Alessandro Marchesini, suo contemporaneo, in una lettera del 1725, con una felice espressione scrisse che: «il Sig. r Antonio Canale, che fa in questo paese stordire universalmente ognuno che vede Le sue opere, [...] vi si vede Lucer entro il Sole». Queste caratteristiche erano sicuramente apprezzate dal nobile inglese. È plausibile, dalle soluzioni formali adottate, che Canaletto avesse conosciuto le teorie scientifiche di Newton sulla luce, sulla composizione dei colori e sullo spazio assoluto che circolavano a Venezia in questi anni. I suoi dipinti esprimono una maggiore veridicità, e una sensibilità più vicina a quella contemporanea. Egli, nei disegni preparatori, si serviva spesso di un minuscolo strumento chiamato "visore a reflex" di cui un esemplare, che per tradizione si crede appartenuto allo stesso pittore, è ancora conservato al Museo Correr di Venezia. L'apparecchio portatile era l'antenato della macchina fotografica: una piccola scatola che poteva proiettare immagini raccolte mediante un tubo con lente, ribattute da uno specchio, collocato all'interno e inclinato verso l'alto, su uno schermo di vetro smerigliato dove si posava una carta trasparente, sulla quale venivano segnati i contorni della veduta. Questo strumento era usato per ottenere una maggiore scientificità, perfettamente in linea con il clima illuminista dell'epoca.

Eseguito in contemporaneità con l'altare, costruito tra il 1500 e il 1502, nella cappella della famiglia Garzadori, il *Battesimo* di Santa Corona ha un posto preciso nell'evoluzione del sentimento della natura di Bellini. Le figure solenni sono inserite in un paesaggio montuoso dal profondo sviluppo e dal chiarore diffuso.

Il sentimento fenomenico della natura in nessun'opera di Bellini come in questa è legato alla concezione dello spazio, come idea dell'infinito. Il susseguirsi dei monti dall'aspetto primordiale è ottenuto con la pratica della pittura tonale: luce e tinte calde in primo piano sono gradualmente sostituite con quelle fredde, via via che si procede verso l'orizzonte, ottenendo l'effetto ottico della distanza. Sul monte a destra c'è un vecchio, simile a quello dell'*Allegoria Sacra* degli Uffizi dipinta da Bellini in questo periodo, che esce da un eremo scavato nella roccia. In primo piano ci sono le figure di Cristo, che Fiocco definisce: «d'una bellezza quasi pagana» (Fiocco, 1960). Cristo è in piedi presso la riva del fiume, mentre gli angeli e il Battista stanno su rocce meticolosamente descritte. Il pappagallo a destra è un simbolo che indica la natività di Cristo dalla Vergine. Esiste un collegamento tra il *Battesimo* di Santa Corona e quello di San Giovanni in Bragora di Cima da Conegliano. Nel suo dipinto, Bellini esplicita il legame – cui allude Cima con la luce che trapassa la nuvola in cielo – tra il Padre raffigurato, lo Spirito Santo, la scodella del Battista e Cristo, disposti sull'asse verticale centrale. Il *Battesimo* di Cristo è stato eseguito da Bellini nel periodo in cui Giorgione da Castelfranco probabilmente ne frequentava già la bottega. A questo proposito ci fornisce vaghe notizie il Vasari, che scrisse: «Ebbe Giovanni molti discepoli perché a tutti con amorevolezza insegnava [...] Dicesi che anco Giorgione da Castelfranco attese all'arte con Giovanni, ne' suoi primi principj» (Vasari, 1568). Il dipinto apre quindi il problema del rapporto tra i due: dell'indipendenza artistica dell'allievo dal maestro, o dell'influsso reciproco. Boschini notava che l'opera è: «così fresca di colorito, e tenerezza di carne impastata, che pare di mano del Giorgione suo scolaro [...] ma perché si vede scritto il nome di Gio. Bellini, così bisogna dire» (Boschini, 1676).

Si è già detto dell'importanza dello sviluppo del paesaggio nel *Battesimo*, e qui sembra esserci un punto di contatto. Le

figure sono rivolte verso lo spettatore, e anche questa caratteristica è riscontrabile in opere giovanili di Giorgione, come la *Pala di Castelfranco*. Anche per l'atmosfera luminosa è ipotizzabile una suggestione reciproca. Se questi punti di contatto derivino da una naturale evoluzione dell'arte di Bellini, come probabile, o da un apporto originale dell'allievo, non lo sappiamo con certezza. Le differenze fondamentali sono invece l'idea della natura, che Giorgione rivoluzionerà in dipinti come *La Tempesta*, e lo sfumato, che costituisce una caratteristica essenziale della novità della sua pittura. Questi cambiamenti di concezione ravvisabili in arte sono soltanto un aspetto di un ben più vasto fenomeno culturale. La nuova cultura, indice di una trasformazione avvenuta nella società dopo più di un secolo di Umanesimo, consisteva in una scelta per il mondo classico, preso come modello armonioso di vita nella natura. Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento si riprende il topos classico dell'età dell'oro come chiave interpretativa dei principali eventi storici e religiosi del tempo, quali la scoperta dell'America, la crisi delle strutture politiche in Italia e i primi segnali di una lacerazione nella cristianità. I miti classici erano utilizzati per sostenere un'immagine ciclica della storia: il chiudersi di un'era e l'inizio di un'altra.

Venezia ebbe un compito fondamentale per la diffusione delle nuove idee attraverso la stampa. L'editoria veneziana contava oltre duecento stamperie e pubblicò un settimo di tutti i libri stampati in Europa prima del 1500. Le discipline prese in considerazione non erano solo quelle umanistiche ma anche le scientifiche. Per la medicina era stata edita a Venezia nel 1490 la versione latina delle opere di Galeno; per l'astronomia una delle prime opere pubblicate fu l'*Amalgesto* di Tolomeo, nel 1496; l'*Arte de l'abbacho*, prima aritmetica pratica a stampa, fu impressa nel 1478 a Treviso, mentre l'*Arithmetica* di Pietro Borghi fu stampata a Venezia nel 1484. Giorgio Valla nella *Collectio* edita a Venezia nel 1498 pubblicò una gran quantità di materiale matematico, medico e astronomico. Questa fervente attività portò alla stampa di veri e propri capolavori illustrati con incisioni come l'*Hipnerotomachia Poliphili* pubblicato a Venezia nel

1499 da Aldo Manuzio, singolare figura di editore, umanista, linguista e grammatico. Questi sono soltanto alcuni esempi di una sterminata attività. Le imprese editoriali si erano sviluppate e si rivolgevano a un mondo colto e interessato; le stamperie erano anche luogo di fervente dibattito culturale.

L'adesione alle idee appartenenti al mondo classico influì anche sulle arti con una rinnovata scoperta della natura. Iniziavano a venir richieste composizioni mitologiche e anche i soggetti cristiani erano interpretati in confronto costante con i parametri classici, rivisti alla luce di una mentalità formatasi dopo quattordici secoli di cristianesimo. È ipotizzabile che l'anziano Giovanni Bellini, autorità incontrastata nel panorama artistico veneziano e quindi sempre aggiornato delle novità culturali, sia stato influenzato da questi nuovi orientamenti e ne abbia volutamente tenuto conto nella sua tarda produzione pittorica, che respira già del clima culturale dentro il quale si imporranno Giorgione e Tiziano.

9.

La ricerca pittorica dell'ultimo Bellini

Venezia

Il nostro percorso attraverso la lunghissima attività artistica di Giovanni Bellini si conclude alle Gallerie dell'Accademia di Venezia con la *Pietà Donà dalle Rose* [▲ Fig. 34] dipinta su tavola nel 1505, all'età di settantanove anni.

Commissionata probabilmente da un cliente vicentino, l'opera era destinata alla devozione privata, infatti nel corso del Cinquecento si trovava a Venezia nella collezione di Marcantonio Michiel. In primo piano è raffigurata la Vergine con in braccio Cristo morto. La Madonna è seduta su una roccia, ha il volto scavato dalle sofferenze subite e tiene in braccio il figlio come fosse un bambino. Cristo ha il capo riverso all'indietro e un braccio abbandonato sul manto della madre. A sinistra c'è un ceppo tagliato con dei rametti da cui stanno rispuntando alcune foglie. Una fitta siepe con fiori bianchi di convolvolo separa la Vergine dal terreno ondulato che arriva

Fig. 34 Giovanni Bellini, *Pietà*, 1505, olio su tavola, cm 65 x 90. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



fino alle mura della città in lontananza. Entrambi i motivi naturalistici hanno un significato simbolico: le foglie del ramo dalla ceppaia a sinistra alludono alla nuova vita ottenuta attraverso il sacrificio di Cristo, i fiori di convolvolo alla perfezione dell'amore sacro. Il cielo è azzurro cupo e uniforme, si schiarisce all'orizzonte, dove si vede una catena montuosa. In primo piano i particolari del terreno e le erbe sono accuratamente descritti, rivelando influenze fiamminghe. La Vergine con il figlio riprendono la stessa composizione piramidale della *Madonna del prato* della National Gallery di Londra, dipinta da Bellini in questo stesso periodo. Nello sfondo è rappresentata una città, che ha al suo interno vari monumenti vicentini come la basilica, ancora in forma gotica, la torre di piazza dei Signori, la vecchia facciata del Duomo, insieme a monumenti ravennati, come San Vitale e il campanile cilindrico di Sant'Apollinare Nuovo. Su una collina a destra c'è una chiesetta che potrebbe essere il santuario di Monte Berico. Pallucchini così descrive la tavola: «Nuovo è il rapporto tra le figure e il paesaggio, che quasi prende il sopravvento. [...] Un senso di alta pace, di profonda commozione emana da questo paesaggio slontanante all'orizzonte [...]. Il tema iconografico con la Madre che regge il corpo del Figlio, certo d'origine nordica [...] il pittore lo riprende, inserendolo in una trama paesistica che lo riporta su di un piano temporale, d'una immanenza quasi fisica. Il dramma di Maria si ripete in quella cornice di natura. Anche la realizzazione pittorica del gruppo, avvolto dalla luce diurna, è di una freschezza eccezionale. La trovata blu lucente del manto messo a contrasto con il viola spento della veste, mediante l'invenzione vibrante dell'arancio del risvolto, rivela una volta di più l'accesa sensibilità coloristica del Bellini» (Pallucchini 1959).

Il sentimento del paesaggio qui supera il particolarismo fiammingo, che Bellini assimilò in quel suo sentimento lirico e commosso verso la natura che si approfondì fino all'ultimo. Il dipinto dimostra come Giovanni Bellini all'inizio del Cinquecento, quando la sua affollata bottega era impegnata a dipingere le vicende più importanti della storia di Venezia per Palazzo Ducale, non si fermò ai notevoli risultati raggiunti, ma continuò inesau-

sto la sua ricerca pittorica, facendo propria ogni novità che si presentava sulla piazza artistica veneziana. In questo caso sembra che si sia ispirato agli scultori lignei tedeschi, che potevano far conoscere i loro manufatti attraverso la forte presenza mercantile a Venezia. Il *Vesperbild*, – la Pietà – era uno dei loro temi tradizionali. I contatti tra Bellini e gli artisti tedeschi sono documentati: Giovanni e il cognato Mantegna furono i modelli indiscussi per Albrecht Dürer nei suoi soggiorni lagunari del 1494-95 e del 1506. Non stupisce che il pittore di Norimberga in una lettera spedita all'amico W. Pirckheimer, del 7 febbraio 1506, nel descrivere l'ambiente artistico veneziano, scriva di Giovanni Bellini: «È molto vecchio, ma certo è ancora il miglior pittore di tutti».

10. «Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo ...»

Giorgione apre una nuova stagione della pittura veneta. Il percorso attraverso la sua opera partirà dalla chiesa arcipretale di San Liberale e Santa Maria Assunta di Castelfranco Veneto dove, in una cappella appositamente allestita, è custodita la *Madonna in trono col Bambino, tra i santi Liberale e Francesco* [▲ Fig. 35], comunemente conosciuta come *Pala di Castelfranco*.

La *Pala di Castelfranco* presenta una composizione essenziale: un parapetto divide un interno dal pavimento quadrettato, dove si trovano san Liberale e san Francesco, sovrastato da un alto trono – costruito per piani paralleli dai colori di drappi, smeraldo e oro – dove siede la Vergine con il Bambino addormentato in grembo. Al di là si offre il panorama della campagna, aperta e silenziosa, con un paese a sinistra e a destra le montagne all’orizzonte. La Vergine in trono, in posizione intermedia tra il primo piano e lo sfondo, è indissolubilmente legata al paesaggio e congiunge le due parti in un unico ambiente. Giuseppe Fiocco a questo proposito scrive: «La Vergine dal volto affusolato sovrasta, dall’alto piedistallo su cui si aderge, il divisorio di stoffa messo per far campeggiare il San Liberale [...] e [...] lo spirituale San Francesco. Questo artificio, senza eliminare il chiaro, giova al trionfo della piena luce sgorgante a fiotti dietro la Madonna, che pare rabbrivire gentile con le tenere membra, intenta al sonno del suo Bimbo, reso anche più esile dalla luce che lo investe. Quella luce è portata al massimo nel fondo del quadro, tutto corso dal chiarore dell’alba, che è il soggetto principale dell’opera; esemplificazione magica del primo incontro a ragione veduta con la prospettiva aerea» (Fiocco, 1941).

La pala fu commissionata da Tuzio Costanzo per la cappella di famiglia – il cui stemma è raffigurato sul primo gradino del trono – dove era sepolto suo figlio Matteo, morto ventitreenne a Ravenna nel 1504, durante operazioni belliche per la Repubblica della Serenissima. Viene menzionata per la prima volta nel 1648 da Carlo Ridolfi: «Dipinse poi a Tutio Costanzo, condottiero d’huomini d’arme, la tavola di Nostra Donna con Nostro Signore Bambinetto per la parrocchiale di Castelfranco, nel destro lato fece san Giorgio, in cui si ritrasse e nel sinistro san Francesco, nel quale riportò l’effigie di un suo fratello e vi espresse qualunque cosa con naturale maniera dimostrando l’ardire nell’invitto cavaliere e la pietà nel serafico santo» (Ridolfi, 1648).

Fig. 35 Giorgione (Castelfranco, 1476/77-1510), *Madonna in trono col Bambino tra i santi Liberale e Francesco Pala di Castelfranco*, 1504 ca., olio su tavola, cm 200 x 152, Castelfranco Veneto, chiesa arcipretale di San Liberale.

Castelfranco,
Venezia



Pur non essendo citata da fonti cinquecentesche, probabilmente per la locazione geografica periferica, l'autografia di Giorgione non fu mai messa in dubbio. Il dipinto, eseguito già nel 1504, è stato realizzato con pigmenti trasparenti e altri opachi, in modo da ottenere effetti cromatici sfumati. La *Pala di Castelfranco* ha un valore fondamentale nella tradizione veneziana delle pale d'altare: non tanto per le figure inserite nell'ambiente, soluzione già intrapresa da Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, quanto per la funzione strutturale del colore che genera le forme e dà vita alle ombre. Con Giorgione la pittura tonale diventa fluida, sintesi di luce e colore. La pittura tonale, passando da un tono all'altro di colore, realizzò una rivoluzione pittorica non puramente tecnica, ma che implicava una forma mentis che solo un artista dell'Umanesimo veneziano tra la fine del Quattrocento e l'inizio del nuovo secolo poteva avere; infatti in questo periodo nella cultura tradizionalmente aristotelica dello Studium padovano s'introdussero correnti neoplatoniche mentre in arte era già molto vivo il tema della natura. Vasari, nelle sue *Vite*, affermò che il pittore di Castelfranco arrivò a superare l'anziano Giovanni Bellini, la cui fama aveva varcato da tempo i confini della Serenissima. Molte erano le novità in via di sviluppo nell'ambiente lagunare e Giorgione si rivelò particolarmente ricettivo. Di eccezionale importanza per lui fu la presenza a Venezia di Leonardo da Vinci. Nel marzo del 1500, Leonardo, fuggito da Milano, dove i francesi avevano sconfitto Ludovico il Moro, era a Venezia con Luca Pacioli. Non si sa esattamente quali opere avesse portato con sé, ma sembra che abbondassero i manoscritti e i disegni. Sicuramente aveva il ritratto d'Isabella d'Este, eseguito in occasione della visita a Mantova del 1499. Durante il suo soggiorno veneziano di circa due mesi, Leonardo fu prevalentemente consultato per opere d'ingegneria militare, in quanto impegnato a preparare un piano di difesa contro una possibile invasione turca. La sua attività di pittore non passò però inosservata: il giovane Giorgione da Castelfranco in particolare rimase impressionato dalla «maniera» di Leonardo. Vasari nelle sue *Vite* scrisse che: «Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo molto fumeggiate e cacciate, come si è detto, terribilmente di scuro. E questa maniera gli piacque tanto, che



Fig. 36 Giorgione,
La tempesta, 1505,
olio su tela, cm 72 x
83, Venezia, Gallerie
dell'Accademia.

mentre visse sempre andò dietro a quella, e nel colorito ad olio la imitò grandemente» (Vasari, 1568).

È possibile quindi che Giorgione abbia conosciuto personalmente Leonardo e infatti molte sue opere, come *La vecchia* delle Gallerie dell'Accademia, attestano un'evidente suggestione vinciana. Dopo la «scoperta» di Leonardo, affascinato dalla sua personalità solitaria e indagatrice, Giorgione ripensò il proprio essere artista. Innanzi tutto scelse di rivolgersi a una schiera intellettuale umanista di giovani amici e collezionisti, quali Taddeo Contarini, Gerolamo Marcello e Gabriele Vendramin, che potevano condividere i suoi gusti letterari – orientati verso opere come l'*Arcadia* del Sannazaro, uscita nel 1502, che influenzò l'arte col gusto bucolico. Decise inoltre di ricreare coscientemente la pittura antica della quale non era rimasto alcun reperto, se non le testimonianze di fonti scritte; questo era l'intendimento che prese avvio in lui, stimolato da un sentimento classicista innato, libero, spontaneo. Paradigmatico a questo proposito è il dipinto conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, conosciuto universalmente come *La tempesta* [▲ Fig. 36].

Nel 1530 *La tempesta* fu vista in casa del collezionista Gabriele Vendramin da Marcantonio Michiel, che la descrisse con queste parole: «El paesetto in tela cun la tempesta cun la cingana [zingara] e(t) soldato, fo de man de Zorzi da Castelfranco». La tavola si trovava ancora nella raccolta Vendramin quando, nell'inventario del 1569, era indicata come *Mercurio e Iside*. Se deve essere cercato un significato recondito nel dipinto non si potrà prescindere dalla descrizione del Michiel e dal titolo riportato dall'inventario cinquecentesco.

Ciò che colpisce di più nel guardare *La tempesta*, dipinta attorno al 1505, è l'armonia tra la donna che allatta e l'accento panico della natura: un paesino attraversato da un corso d'acqua, un ponte e in primo piano un uomo [soldato] con camicia bianca e giubbotto rosso; egli sta osservando una donna [zingara] che allatta un bambino, seduta su un prato accanto a dei cespugli; dietro l'uomo c'è un muro con due colonne classiche, spezzate. Queste figure, i discreti riferimenti classici, sono in assoluta armo-

Il fenomeno atmosferico come protagonista della pittura di paesaggio: da Giorgione a Turner

La tempesta di Giorgione da Castelfranco è il primo caso di dipinto dove, con piena consapevolezza dell'autore, il fenomeno atmosferico assume il ruolo di protagonista [▲ Fig. 37].

Nel fervore classicista che animava Venezia tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, Giorgione dipinse un paesaggio alla maniera degli antichi, con il balenare di un lampo nell'umidità dell'aria. Nella realizzazione di quest'opera ebbe grande importanza la sua conoscenza degli studi di Leonardo da Vinci sul pulviscolo atmosferico. Fiocco sostiene che Giorgione la dipinse

«senza perdere nella ricchezza dell'avveduta orchestrazione nemmeno una nota della pura melodia antica» (Fiocco, 1941). Attraverso l'attestazione letteraria della *Naturalis historia* di Plinio – pubblicata nel 1495 a Venezia – Giorgione accettò la sfida d'Apelle, che «pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura» (dipinse anche quello che non si può dipingere, tuoni, lampi, fulmini). Fino ad allora nella pittura veneziana, anche in Giovanni Bellini, il paesaggio, la natura e la condizione atmosferica erano serviti come sfondo all'evento, contribuendo al significato di ciò che si stava compiendo in primo piano, come

nella *Resurrezione* di Berlino o nella *Trasfigurazione* di Capodimonte. Al massimo avevano assunto il ruolo di comprimari in composizioni dal significato metaforico, come nell'*Allegoria sacra* (*Allegoria del purgatorio*) degli Uffizi. Mai era accaduto che un istante di tempo in una condizione climatica particolare, un fenomeno atmosferico come l'improvviso sfolgore di un lampo al principio di un temporale, assurgesse a protagonista indiscusso, abbracciando attraverso il bagliore tutto l'ambiente circostante: paese, corso d'acqua, persone. La *tempesta* apre in pittura il problema del sentimento della mutevolezza della natura, indagato attraverso la rappresentazione delle sue manifestazioni, come i fenomeni atmosferici. Questo tema verrà sistematicamente ripreso soltanto qualche secolo dopo, durante il romanticismo.

I pittori romantici, quando dipingono un paesaggio, lo interpretano con l'intensità del sentimento, mostrano la sproporzione dell'uomo di fronte al sublime manifestarsi delle forze della natura. In particolare sarà il pittore inglese Joseph William Turner a di-

pingere i fenomeni atmosferici nella loro dinamicità. In lui la sensibilità romantica si dimostra nella stessa scelta dei soggetti. *Piroscafo in una tempesta di neve*, dipinto da Turner nel 1842, reca questo sottotitolo: «Tempesta di neve – Piroscafo al largo dell'imboccatura di un porto sta facendo segnali in acqua bassa, e scandaglia il fondo. L'autore si trovava nella tempesta la notte in cui l'Ariel lasciò Harwich» [▲ **Fig. 38**, p. 62].

Harwich è un porto che si affaccia sul golfo fiammingo e si trova a sud di Ipswich. Il dipinto si riferisce a una tempesta particolarmente impetuosa, avvenuta nel gennaio del 1842. Furono espressi dei dubbi sull'autenticità del racconto di Turner, che sosteneva di essere rimasto legato all'albero maestro del piroscafo durante la tempesta. Nella quinta edizione dei suoi appunti sulle vedute di Turner alla Marlborough House, Ruskin aggiunse un resoconto di una conversazione tra il reverendo William Kingsley e Turner: «Avevo portato mia madre e un cugino a vedere i dipinti di Turner [...] mentre passavamo accanto alla Tempesta di neve si fermò davanti

ad esso [...]; ella mi disse moltissime cose più di quante io ne sapessi, sebbene io abbia visto tantissime tempeste marine. Lei aveva visto una scena del genere sulla costa olandese durante la guerra. Quando, tempo dopo, ringraziai Turner [...] gli dissi che non avrebbe saputo dire cosa avesse colpito la fantasia



Fig. 37 Giorgione, *La tempesta*, particolare.

Fig. 38 Joseph William Turner (Londra, 1775-1851), *Piroscafo in una tempesta di neve*, 1842, olio su tela, cm 91,5 x 122, Londra, Tate Gallery.



di mia madre, e quindi citai il quadro; ed egli allora disse, "Non l'ho dipinto perché fosse comprensibile, ma desideravo far vedere com'era una scena del genere; chiesi ai marinai di legarmi all'albero maestro per osservarla; rimasi legato per quattro ore, e non pensavo di fuggire, ma mi sentivo obbligato di registrarlo, se ne fossi stato capace. Ma nessuno era interessato al quadro"» (Butlin, 1984).

Il dipinto è un vortice di linee e colori, dove le cose perdono consistenza. A confronto con *La tempesta* di Giorgione, il *Piroscafo in una tempesta di neve* non trasmette alcuna armonia tra uomo e natura. Ciò che interessa a Turner è registrare il proprio annichilimento, la sua sensazione di smarrimento davanti alla maestà del fenomeno atmosferico. In quest'opera è lo stesso nubifragio, colto dal vivo nel suo manifestarsi, a determinare la forma pittorica innovativa con la quale fu rappresentato. Ruskin lo descrisse come: «niente più che passaggi dei grigi più disperati, desolati e uniformi, eppure... tre dei più bei colori che siano mai stati adoperati da lui [...] non c'è distinzione tra cielo e mare; non rimane alcun oggetto, né orizzonte, né alcun punto di riferimento, o indicazione naturale della posizione... immaginate l'effetto del primo raggio di sole che giunga dall'alto per mostrare a sé stesso quest'annullamento, e avrete la marina del-

l'Accademia, del 1842, la *Tempesta di neve*, una delle più grandiose rappresentazioni di mare in tempesta, foschia e luce, che sia stata mai dipinta su tela, persino da Turner. Naturalmente non fu compresa; le sue opere più belle non lo sono mai» (Ruskin, 1843).

Il *Piroscafo in una tempesta di neve* suscitò delle critiche feroci per com'era stato realizzato; l'*Athenaeum review*, il 14 maggio 1842 scrisse: «Questo signore ha, in precedenti occasioni, deciso di dipingere con panna, o cioccolata, rosso d'uovo, o marmellata di ribes, – qui egli impiega tutti gli ingredienti della sua cucina». Altri lo definirono come una massa di «saponata e calce». Ruskin riportò la reazione del pittore alla critica: «Turner stava trascorrendo la serata in casa di mio padre il giorno in cui questa critica fu pubblicata: e dopo cena, seduto in poltrona presso il fuoco, lo sentii borbottare fra sé di tanto in tanto, "saponata e calce! Che cosa vorrebbero avere? Mi chiedo che cosa pensano che sia il mare? Vorrei che ci fossero stati dentro"» (Cook, Widdernburn, 1903-12).

Turner in *Piroscafo in una tempesta di neve* supera la tradizionale visione prospettica detta «piramide ottica», ancora vigente al tempo di Giorgione, attraverso una «visione naturale» centrifuga con «la forma dell'ovale generico» e pone lo spettatore all'interno dello stesso fenomeno atmosferico.

nia con l'atmosfera e le forze primordiali della natura protagoniste: sta per scoppiare un temporale [tempesta] e proprio in quell'istante un lampo solca il cielo verde rame che si specchia nell'acqua del ruscello; le fronde degli alberi, illuminate da una luce dorata, «*tremano dolcemente per l'avvicinarsi del temporale estivo*» (Fiocco, 1941), mentre una cicogna si è appollaiata sul tetto di una casa.

Il dipinto è stato eseguito senza disegno sottostante, direttamente su tela. È stato evidenziato dall'esame radiologico che: «Giorgione aveva, in un primo tempo, concepito una nuda al posto del giovane. Questa scoperta [...] dimostra che egli non aveva un particolare tema da svolgere, ma lavorava di fantasia e modificava la sua composizione finché non trovava quella "forma" che gli sembrasse la più conveniente» (Zampetti, 1955).

Ne *La tempesta* la natura e il fenomeno atmosferico, indiscussi protagonisti, si armonizzano con le figure umane presenti, in un sentimento panteistico cosmico. Le velature di colore si fondono in una sintesi profonda con lo spazio, ponendo Giorgione da Castelfranco tra gli iniziatori di quella che Vasari definì «maniera moderna».

Dal neoellenismo della «Venere» di Giorgione al sentimento lirico del «Nudo sdraiato» di Renoir

G neoellenismo della «Venere» di Giorgione al sentimento lirico del «Nudo sdraiato» di Renoir

Giorgione da Castelfranco con le opere realizzate durante la sua breve esistenza mutò il corso della pittura veneziana, sia per il rinnovamento

sta che la donna raffigurata sembra una creatura superiore.

La casta Venere, dalla purezza neoellenica, adagiata in un «senso di soave e confidente abbandono» (Coletti, 1955) è in profonda relazione armonica con la natura. L'inscindibilità, tra figura e paesaggio, è ottenuta dai rapporti tonali tra i colori e dal loro accordo reciproco alla luce del tramonto; la dea è dipinta con poche stesure di colore, nulla nel silenzio del paesaggio la desta



Fig. 39 Giorgione, *Venere dormiente*, 1507, olio su tela, cm 108,5 x 175, Dresda, Gemäldegalerie.

dal suo sonno. Marcantonio Michiel, che la vide a Venezia «a San T(h)omado» in casa di Gerolamo Marcello, scrisse: «La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cun Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese e(t) Cupidine forono finiti da Titiano». La *Venere dormiente* – con *La tempesta* e *I tre filosofi* di Vienna – è una delle uniche tre opere conosciute e oggi rimaste, da lui ricordate nel 1525. Vasari scrisse nelle sue *Vite*: «Venuto poi l'anno circa 1507, Giorgione da Castelfranco [...] cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera, usando nondimento di cacciarsi avanti le cose vive e naturali, e di contraffarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi senz'altro studio di disegnare in carta fusse il vero e miglior modo di fare ed il vero disegno» (Vasari, 1568).

Oltre ad essere il riconoscimento della pittura tonale, da parte dello scrittore amico

e sostenitore di Michelangelo, la descrizione del Vasari ben si adatta ai caratteri stilistici, come la «morbidezza» della *Venere* di Dresda. Il dipinto, interrotto alla morte di Giorgione nel 1510 fu ripreso e modificato, forse tra il 1512 e il 1515, dal giovane Tiziano. Il cadorino aggiunse il manto candido e quello rosso, il paesaggio e il Cupido con in mano un uccellino – visibile solo tramite indagine radiografica – situati sulla destra. Gerolamo Marcello e Morosina Pisani, che avevano commissionato la tela per il loro matrimonio, probabilmente domandarono a Tiziano di rendere più erotica questa *Venere* con l'aggiunta dei particolari annotati dal Michiel.

La *Venere dormiente* va vista come un tentativo di ricreare la pittura dell'antichità; Venezia era talmente influenzata dalla cultura costantinopolitana e aveva una tradizione ellenistica così vivace, che riuscì a dare vita a una civiltà figurativa classica vera e propria. La produzione artistica del primo decennio del Cinquecento veneziano è tra le espressioni più autentiche del classicismo europeo. Un contatto, con quel sentimento armonico di vita immersa nella natura si ripresentò agli albori dell'età con-

temporanea, proprio attraverso uno dei pittori impressionisti che, lavorando *en plein air*, avevano rivoluzionato il modo di guardare e dipingere la natura: Pierre Auguste Renoir. Il suo *Nudo sdraiato* [▲ Fig. 40], conservato alla Barnes Foundation di Merion, è stato dipinto nel 1910 nei pressi della casa di Les Collettes a Cagnes-sur-Mer, in Costa Azzurra.

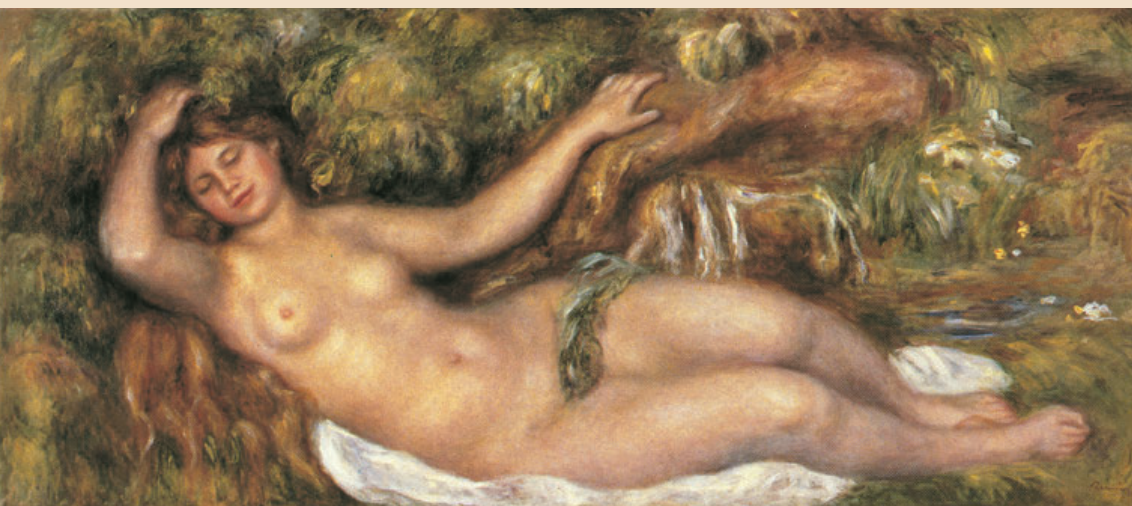
Il *Nudo sdraiato* ricorda proprio la *Venere dormiente* di Giorgione: non solo per la posa della modella e la tecnica pittorica realmente simile, ma per la profondità acquistata dal colore depositato a onde, in un tentativo di fusione del morbido corpo con la lussureggiante vegetazione, attraverso la luce. Renoir aveva dipinto questo tema già tante volte: nel 1897 dipinse *La sorgente*, corrispondente al *Nudo sdraiato* sia nel soggetto sia nella composizione.

Renoir si era interessato alla pittura veneziana del Cinquecento verso la fine del suo periodo impressionista. Nel 1881 andò in Italia e visitò Venezia, Firenze, Roma, Napo-

li, Sorrento e Capri. Nel 1882 era a Palermo. Cosa cercava? La luce del sole e la pittura degli antichi maestri. Dopo questi viaggi, Renoir cambierà ulteriormente il proprio modo di dipingere. Nel 1897 è documentato un suo viaggio a Dresda apposta per vedere *La cortigiana* di Vermeer alla Gemäldegalerie, quindi è possibile che abbia visto la *Venere dormiente* conservata in quello stesso museo.

Renoir si stabilì a Cagnes nel 1903 e vi morì nel 1919, a settantotto anni. Fu durante questo periodo che sviluppò il suo grande ultimo stile, tutto incentrato sul tentativo di incorporare la figura umana nella natura. *Nudo sdraiato* non nasce da una ripresa accademica, ma dal sentimento lirico per la vita, vissuta con struggente malinconia.

Fig. 40 Pierre-Auguste Renoir (Limoges, 1841-Cagnes, 1919), *Nudo sdraiato*, 1910, olio su tela, cm 67 x 175, Merion, Barnes Foundation Museum of Art.



11. Due «eccellenti ... creati» di Giorgione: «Sebastiano Viniziano ... e Tiziano da Cadore»

La grandezza innovatrice di Giorgione si comprende considerando quelli che Vasari definì come: «due eccellenti suoi creati: Sebastiano Viniziano, che fu poi frate del Piombo, e Tiziano da Cadore, che non solo lo paragonò, ma lo ha superato grandemente» (Vasari, 1568).

Considerando l'evoluzione della pittura veneta per quanto concerne colore e sentimento della natura, il nostro percorso riprende dalla chiesa di San Giovanni Crisostomo a Venezia, con la pala dipinta da Sebastiano del Piombo con *I santi Giovanni Crisostomo, Giovanni Battista, Liberale, Maria Maddalena, Lucia e Caterina*, comunemente conosciuta come *Pala di san Giovanni Crisostomo* [▲ Fig. 41].

La pala presenta una silenziosa conversazione di santi serenamente disposti attorno a Giovanni Crisostomo, santo titolare della chiesa, che ha posato dietro di sé la mitria e il pastorale ed è seduto di profilo, intento al proprio lavoro, senza rivolgere lo sguardo ai fedeli. La *Pala di san Giovanni Crisostomo* venne commissionata a Sebastiano Luciani – cognome del pittore, che prenderà il soprannome di frate «del piombo» per l'incarico di piombatura dei brevi papali – da Caterina Contarini, che il 13 aprile del 1509 lasciò un legato di venti ducati «pro fabricatione palle altaris magnj posto [dopo] mortem dicti dominj Nicolaj mariti mei predicti». Il marito Nicolò Morosini, nel suo testamento del 13 marzo del 1510 così dispose: «voio el corpo mio sia sepulto in larcha dove e sta sepulta la mia dilecta consorte et mio fiol Aluixe a chj dio perdonj». Non si sa esattamente quando morì Nicolò, ma si presume prima di giugno, mentre la peste – di cui nell'ottobre di quell'anno morì anche Giorgione – infuriava a Venezia. Queste notizie sono importanti per l'identificazione del santo situato tra quello titolare e Giovanni Battista che, alludendo a Nicolò Morosini, potrebbe essere san Nicola di Bari, vescovo come Giovanni Crisostomo.

La pala è sempre stata presso l'altare maggiore, le piastrelle del pavimento nel dipinto sono di colore analogo a quelle della chiesa: ciò indica che la *Pala di san Giovanni Crisostomo* fu pensata per quell'ambiente, dando la sensazione di continuarne illusionisticamente lo spazio, e che Sebastiano conosceva la *Pala di Castelfranco*. Il dipinto è anche legato a un clamoroso ripensamento

Fig. 41 Sebastiano del Piombo (Venezia, 1485-Roma, 1547), *I santi Giovanni Crisostomo, Giovanni Battista, Liberale, Maria Maddalena, Lucia e Caterina* (Pala di san Giovanni Crisostomo), 1510-1511, olio su tela, cm 200 x 165, Venezia, chiesa di San Giovanni Crisostomo.



di Vasari che, nella prima edizione delle sue *Vite*, del 1550, lo attribuì a Giorgione, mentre nella successiva, nel capitolo dedicato a «*Sebastiano Viniziano Frate del Piombo e Pittore*» scrisse: «Fecce anco in que' tempi in San Giovanni Grisostomo di Venezia una tavola con alcune figure, che tengono tanto della maniera di Giorgione, ch'elle sono state alcune volte, da chi non ha molta cognizione delle cose dell'arte, tenute per mano delo stesso Giorgione: la qual tavola è molto bella e fatta con una maniera di colorito, ch'ha gran rilievo» (Vasari, 1568).

Ovviamente un tale cambiamento d'opinione da parte del più grande storiografo dell'arte del Cinquecento doveva avere dei motivi fondati. Anche per la maggior parte della critica moderna la pala è stata ideata e realizzata da Sebastiano del Piombo. Nulla a livello compositivo e formale indica un'altra soluzione. Sebastiano Luciani era nato a Venezia nel 1485 e iniziò a dipingere nella bottega di Giovanni Bellini verso la metà del primo decennio del Cinquecento; in seguito «avendo Giorgione da Castel Franco messi in quella città i modi della maniera moderna più uniti, e con certo fiammeggiante di colori, Sebastiano si partì da Giovanni e si acconciò con Giorgione, col quale stette tanto, che prese in gran parte quella maniera» (Vasari, 1568). La carriera veneziana di Sebastiano – che trovò la sua più alta espressione nelle ante d'organo per la chiesa di San Bartolomeo con *I santi Luigi da Tolosa, Sinibaldo, Bartolomeo e Sebastiano*, dipinte nel 1508, ora presso le Gallerie dell'Accademia – s'interruppe nell'agosto del 1511, quando salpò da Chioggia per Roma con il banchiere Agostino Chigi, che l'aveva assunto per affrescare la sua villa alla Farnesina.

Una vicenda analoga visse Tiziano Vecellio, nato verso il 1490 a Pieve di Cadore, che avendo l'occasione di lavorare accanto a Giorgione con un apprendistato diretto, decise nel 1508 di lasciare la bottega di Giovanni Bellini, la più importante della città, presso la quale si era formato. Tiziano, allora diciottenne, lavorò subordinato al maestro di Castelfranco da maggio a novembre, avendo questi ricevuto la commissione pubblica di affrescare per centocinquanta ducati l'esterno del ricostruito Fondaco dei Tedeschi. Giorgione affrescò la facciata sul Canal Grande, Tiziano quelle di mezzogiorno e di levante. Degli affreschi resta ben poco,



Fig. 42 Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1490 ca.-Venezia, 1576), *San Marco in trono e i santi Cosma e Damiano, Rocco e Sebastiano*, 1511, olio su tavola, cm 230 x 149, Venezia, chiesa di Santa Maria della Salute (Sagrestia).

ma è certo che ebbero un'importanza straordinaria per l'ambiente culturale veneto, dato che erano pubblicamente visibili. In essi si affermava già la potente personalità del cadorino.

Il nostro itinerario attraverso la prodigiosa attività artistica di Vecellio partirà dalla sagrestia della chiesa di Santa Maria della Salute, dove è custodita sull'altare la pala con *San Marco in trono e i santi Cosma e Damiano, Rocco e Sebastiano* [▲ Fig. 42], ivi trasferita nel 1656, proveniente dalla chiesa di Santo Spirito in Isola.

Eseguita nel corso del 1511, come ex voto per la fine della terribile epidemia di peste, vi figurano come intercessori i santi Rocco e Sebastiano, comunemente rappresentati in relazione a pestilenze, e i due fratelli Cosma e Damiano, medici e protettori della

categoria, a indicare l'ausilio della scienza medica. San Sebastiano allude anche al recente conflitto sostenuto dalla Serenissima. La composizione è memore della *Pala di Castelfranco*, della quale ripropone le linee del pavimento a quadri bianchi e rossi che convergono nel basamento del trono dove siede san Marco. Il patrono di Venezia è innalzato rispetto agli altri santi rivolti a lui, stagliato contro il cielo azzurro attraversato da alte nuvole bianche, con lo sguardo fisso verso l'alto, in dialogo diretto con Dio. La posizione in cui si trova il santo, simbolo della Serenissima, illuminato da un raggio di sole e col volto e una spalla in ombra aumenta il pathos della scena. Nel 1508 l'imperatore asburgico Massimiliano I, allarmato dall'espansione territoriale di Venezia, e Luigi XII di Francia avevano costituito la Lega di Cambrai per attaccarla, con l'approvazione di papa Giulio II. L'alleanza era stretta anche da Spagna, Ungheria, Milano e Savoia. Il 27 aprile 1509, Giulio II aveva scomunicato Venezia che in maggio, con la sconfitta d'Agnadello presso l'Adda, incominciò a perdere domini in terraferma: tutto il suo territorio era minacciato. In giugno le truppe imperiali espugnarono Padova e la stessa laguna era in pericolo. L'assedio fu allentato un mese dopo con la riconquista della città; ma l'epidemia di peste, del settembre 1510, fu subito interpretata come una punizione divina per l'abbandono degli antichi costumi. La situazione migliorò nel 1511 quando Venezia, riconciliata con la Chiesa, si alleò nella Lega Santa con Impero e Inghilterra per liberare la pianura padana dai francesi. In questo contesto la pala assume una valenza politica importante, che rende ragione della vitalità umana e delle scelte formali di Tiziano: «Lo stesso cromatismo tanto acceso ed intenso rivela l'artista "nuovo" rispetto a Giorgione, l'artista che si serve della luce [...] per dare un contenuto drammatico alla scena» (Zampetti, 1955). Anche gli storiografi del passato, come Sansovino (1581) e Boschini (1660), hanno sempre esaltato la vigorosa cromia della pala. Lazzarini ha effettuato sul dipinto varie analisi confermate da recenti indagini tecniche: «Una costante [...] è l'intensificazione del colore mediante un sapiente uso di smalti, cioè di pennellate trasparenti, per lo più intensamente colorate in verde, blu e rosso, che stese su strati di colore chiaro aumentano di saturazione senza perdere brillantezza, conferendo profondità alle aree su cui so-

no stese. Anche la pala della Salute non fa eccezione a questa regola. [...] Tiziano non aveva effettuato un disegno della pala [...] Il pittore ha quindi costruito, spesso per tentativi, dal fondo del dipinto verso l'osservatore, dipingendo per primo il cielo, poi le architetture e infine i personaggi» (Lazzarini, *La tecnica pittorica di Tiziano*, in AA.VV., *Tiziano*, 1990). I contrasti tra il manto blu lapislazzulo e la veste rossa laccata di san Marco, tra il rosso e il giallo dei vestiti di Cosma e Damiano, tra il nero del manto di san Rocco e il telo bianco smagliante cinto ai fianchi di Sebastiano, manifestano la sensibilità cromatica e l'unicità di Tiziano. Con la pala di Santo Spirito in Isola Tiziano si ritrova, a poco più di vent'anni, il solo rappresentante a Venezia della nuova «maniera».

«Concerto campestre» di Tiziano e «Colazione sull'erba» di Manet: un confronto non solo tematico

stano la sensibilità cromatica e l'unicità

di Tiziano. Con la pala di Santo Spirito

in Isola Tiziano si ritrova, a poco più di

vent'anni, il solo rappresentante a Ve-

nezia della nuova «maniera».

«Concerto campestre» di Tiziano e «Colazione sull'erba» di Manet: un confronto non solo tematico

Il Concerto campestre [▲ Fig. 43, p. 72], conservato al Louvre, fu verosimilmente eseguito da Tiziano Vecellio nel 1511, nello stesso periodo della Pala di Santo Spirito in Isola.

Il Concerto campestre presenta un forte influsso giorgionesco, per ciò che riguarda l'iconografia e le soluzioni pittoriche. Sono adagiati su un prato due giovani elegantemente vestiti secondo la moda italiana del XVI secolo, di cui uno sta suonando un liuto, e due donne, una seduta con in mano un flauto, l'altra che versa una caraffa d'acqua appoggiata a una fonte. A valle, ai margini del bosco di querce, c'è un pastore che incuriosito si av-



Fig. 43 Tiziano Vecellio, *Concerto campestre*, 1511, olio su tela, cm 110 x 138, Parigi, Musée du Louvre.

vicina, interrompendo l'intermezzo musicale; lo nota solo la donna, che smette di suonare il flauto, mentre i giovani dalle lunghe chiome si guardano l'un l'altro e non sembrano accorgersene. Le figure sono dipinte con colori luminosi a larghe stesure, diluiti nel paesaggio aperto dove il cielo all'orizzonte si confonde con una distesa d'acqua, quasi certamente la laguna. Schlegel vide il *Concerto campestre* a Parigi nel 1803, nel laboratorio di restauro del Louvre: «Ho visto un pezzo in corso di restauro, un altro bel quadro di Tiziano, che appartiene indubbiamente alla sua prima maniera [...]. Rappresenta delle donne nude in un paesaggio, ove sono anche seduti degli uomini che ascoltano della musica. Le forme delle donne sono un po' abbondanti e solide, e dipinte con forza. È opportuno svelare qui una caratteristica generale di quest'artista. La sua tendenza per le carnagioni sensuali [...] questa trasparenza si allontana pertanto indefinitamente dalla carnagione ideale, e obbliga l'artista a giocare con i colori originariamente puri, e a trattarli per mezzo d'ombre che tendono verso il blu o il rosso». Dagli esami a raggi X effettuati nel 1955, risulta che il *Concerto campestre* è stato ese-

guito a più riprese, con ridipinture di colore grasso e oleoso. È una delle opere più dibattute del Vecellio ed è significativo che i maestri della critica d'arte dell'ultimo secolo, nell'attribuzione, si siano divisi tra lui e Giorgione. La storia e il significato del *Concerto campestre*, dipinto in un periodo oscuro per Venezia, sono misteriosi. Concepito nell'ambito della cultura neoplatonica lagunare, fu probabilmente influenzato dalla poesia pastorale classica di Teocrito e Virgilio, da quella moderna del Bembo o dall'*Arcadia* di Sannazaro. Come la musica è ispirata dalla sorgente in prossimità della quale sono seduti il cortigiano con il liuto e la donna col flauto (strumento della poesia pastorale, associato da Platone nella *Repubblica* alla sensualità dionisiaca, insieme alla zampogna dei pastori d'*Arcadia*), così l'ispirazione della poesia bucolica viene dalla natura e dai boschi. Questa relazione simbolica è espressa dalle posture dei soggetti: la giovane è girata verso il pastore, vero abitante del paesaggio arcadico, che è a sua volta incuriosito dal musicista, perno della



composizione (Ballarin, 1993). Il quadro, acquistato nel 1671 da Luigi XIV dalla collezione del banchiere francese Eberhard Jabach, è stato occasione per uno dei più famosi scandali di tutta la storia della pittura, destato da Edouard Manet con la sua *Colazione sull'erba* [▲ Fig. 44]: presentata al Salon ufficiale parigino del 1863, fu respinta dalla giuria; e quindi esposta al cosiddetto Salon des Refusés (dei rifiutati), suscitando un putiferio di opinioni discordanti. Cazin, uno dei *refusés* disse: «Manet nella sala più interna, bucava la parete con la sua *Colazione sull'erba*».

La *Colazione sull'erba* è una versione borghese moderna del Concerto campestre, che Manet ben conosceva, dato che nel suo studio ne possedeva una bellissima copia dipinta per lui da Fantin. La scena con due coppie di presunti amanti, gli uomini in abiti borghesi, una donna nuda seduta in primo piano e l'altra distante che si riveste presso un corso d'acqua, ottenne il risultato di scandalizzare la società parigina. Su questo la critica si è soffermata più seriamente che non sull'opera stessa, che resta ambigua e misteriosa, malgrado i modelli iconografici evidenti ai quali si riferisce. All'inizio della

Fig. 44 Edouard Manet (Parigi, 1832-1883), *Colazione sull'erba*, 1863, olio su tela, cm 208 x 264,5, Parigi, Musée d'Orsay.

sua carriera Edouard Manet meditò sui maestri del Cinquecento veneziano, copiando altri quadri di Tiziano conservati al Louvre come la *Madonna del coniglio* e *La Venere d'Urbino*. Ma la composizione del dipinto è anche simile a un'incisione di Marco Antonio Raimondi, intitolata *Giudizio di Paride*, tratta da un disegno di Raffaello. Proust scrisse: «Il giorno prima di fare la *Colazione sull'erba* eravamo ad Argenteuil, distesi sulla riva, a guardare le barche con le vele bianche nell'acqua, delle donne facevano il bagno, Manet aveva l'occhio fissato su di esse [...] sembra che occorra che io faccia un nudo. Ebbene, gliene farò uno... nella trasparenza dell'atmosfera con delle persone come quelle che vediamo laggiù. Mi stroncheranno. [...] si dirà che mi sono ispirato agli italiani dopo essermi ispirato agli spagnoli» (Proust, 1913). Secondo Proust l'ambizione di Manet non era riconducibile solo alla volontà di stupire ma anche a quella di un dipinto moderno, ironico rispetto agli ideali del classicismo allora imperante nella pittu-

ra francese, ispirandosi alla vita immersa nella natura del Concerto campestre. Le ciliege, che maturano a giugno, insieme con i fichi, maturi a settembre, mostrano, attraverso l'irriverenza per le stagioni, l'ironia di Manet per la vita armoniosa nella natura proposta come modello a priori. Nacque così l'idea della Colazione sull'erba e le reazioni della critica furono

immediate. Thoré Bürger commentò: «Il Bagno è di un gusto molto azzardato. La persona nuda non ha delle belle forme purtroppo» (T. Thoré Bürger, in «Indipendance belge», 1863). Chesneau scrisse: «Manet avrà del talento il giorno in cui conoscerà il disegno e la prospettiva; avrà gusto il giorno in cui rinuncerà ai suoi soggetti scelti a scopo scandalistico» (Chasneau, in «Constitutionnel», 1864). Le proteste non erano infatti solo sul tema, ma anche sul metodo con cui *Le Bain*, così chiamavano il quadro, era stato realizzato. Manet adoperava un impasto di colori per risolvere la composizione, senza disegno e chiaroscuro: così dipinse il paesaggio, la cesta di frutta e la tovaglia. In tutta l'opera è solo la natura morta che ricorda la tecnica pittorica di Tiziano, conferendo alla scena compostezza, distensione e felicità, contraddette dai tre gelidi personaggi in posa.



Fig. 45 Tiziano Vecellio, *L'Assunta*, 1516-18, olio su tavola, cm 690 x 360, Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

12.

Ulteriori decisive novità vennero introdotte nel contesto della pittura veneziana dalla pala dell'*Assunta* [▲ Fig. 45], commissionata a Tiziano nel 1516 per la chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia.

La pala dei Frari fu pensata e dipinta in relazione allo spazio della chiesa, perché fosse visibile dalle navate e attirasse lo sguardo al centro della conca absidale, dove tuttora è situata in controluce rispetto al fulgore proveniente dalle finestre. La composizione unitaria presenta le poderose figure degli Apostoli in torsione, che acquistano vigore plastico attraverso la forza dei colori in controluce sul cielo opaco; quasi tutte hanno il volto rivolto verso l'alto, dove la Vergine ascende in gloria sulle nubi accompagnata da una miriade di angeli, in uno spazio di cielo com-

pletamente luminoso. Per il Vecellio, la commissione del 1516 di Germano da Casale, padre guardiano del convento dei Frari, era una nuova occasione per cimentarsi con la pala d'altare. La tavo-

la aveva dimensioni monumentali, mai affrontate prima dal cadorino per quel genere di dipinti. *L'Assunta* venne solennemente scoperta il 19 maggio del 1518, il giorno prima della festa di san Bernardino patrono della Repubblica, e l'episodio fu annotato come un evento dal cronista Marin Sanudo: «Dil mexe di Marzo 1518 [...] A dì 20 [...] Et eri fu messo la palla grande di l'altar di Santa Maria di Frati Menori suso, depenta par Ticiano, et prima li fu fato atorno una opera grande di marmo a spese di maistro Zerman» (Sanudo, 1882). A Venezia non si era mai visto nulla di simile, tanto che i frati committenti erano sul punto di rifiutarla. Ma, dopo le iniziali titubanze, l'ecce-

zionalità della pala non fu più posta in discussione. Ludovico Dolce, sostenitore del primato veneto nella pittura monumentale, così si esprime: «E certo in questa tavola si contiene la grandezza e terribilità di Michel Agnolo, la piacevolezza e venustà di Rafaello, et il colorito proprio della Natura. E tuttavia questa fu la prima opera publica, ch'egli a olio facesse: e la fece in pochissimo tempo, e giovanetto. Con tutto ciò i Pittori goffi, e lo sciocco volgo [...] dicevano della detta tavola un gran male. Dipoi raffreddandosi la invidia, et aprendo loro a poco a poco la verità gli occhi, cominciarono le genti a stupir della nuova maniera trovata a Vinegia da Titiano: e tutti i pittori d'indi in



Fig. 46 (In alto) Pietro da Cortona (Cortona, 1596-Roma, 1669), *Trinità in gloria e glorificazione degli strumenti della Passione* (cupola), 1647-51, affresco, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella.

Fig. 47 (A fronte) Pietro da Cortona, *Assunzione della Vergine* (tribuna), 1655-60, affresco, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella.

poi si affaticarono d'imitarla; ma per esser fuori dalla strada loro, rimanevano smarriti. E certo si può attribuire a miracolo, che Titiano senza haver veduto allora le anticaglie di Roma, che furono lume a tutti i Pittori eccellenti, solamente con quella poca favilluccia, ch'egli haveva scoperta nelle cose di Giorgione, vide e conobbe la Idea del dipingere perfettamente» (Dolce, 1557).

Il Vecellio era ormai diventato il pit-

tore ufficiale della Serenissima dal momento che aveva ottenuto il posto occupato da Giovanni Bellini, patriarca della pittura veneziana, morto il 29 novembre del 1516. Quando era arrivato a Venezia, accompagnato dal fratello Francesco per imparare a dipingere, Tiziano aveva nove anni e, considerando il suo apprendistato da Giovanni Bellini e l'incontro con Giorgione, si può affermare che fu letteralmente allevato dalla comunità artistica venezia-



na: si desume quindi un profondo legame affettivo con la città. I suoi affreschi al Fondaco dei Tedeschi, la pala per Santo Spirito in Isola e soprattutto gli affreschi per la Scuola del Santo, dedicati alla riconciliazione tra Padova e Venezia, indicano quanto

gli stessero a cuore le sorti politiche della Serenissima. Nel 1513 la vita del pittore cadorino era cambiata: invitato dal segretario pontificio Pietro Bembo a Roma, come pittore alla corte di papa Leone X, aveva rifiutato e aveva preferito mettersi al servizio della Serenissima. Non si sa di preciso cosa lo indusse a respingere la proposta romana. Forse il suo amor di patria era rimasto offeso dalla decisione di Giulio II di approvare la Lega di Cambrai. Tiziano era figlio del Capitano della Centuria di Pieve e suo nonno, personaggio influente nella Magnifica Comunità cadorina, al principio del conflitto non aveva accettato d'arrendersi alle truppe imperiali, sconfiggendole in seguito a Valle di Cadore il 2 marzo del 1508. Il motivo della sua scelta rimane comunque misterioso, mentre è certo che la decisione di rifiutare quella proposta fu il dramma di tutta la sua vita. Nello stesso 31 maggio del 1513 egli scrisse furbescamente al Consiglio dei Dieci dell'invito ricevuto da Roma, a sostegno della propria fama. S'impegnava a dipingere per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale un telèro con una *Battaglia* in sostituzione dell'affresco con la *Battaglia di Spoleto* del Guariento, telèro che doveva essere collocato in una posizione «difficile», tra due finestre, così difficile «che homo alcuno, fina questo dì, non ha voluto tuore tanta impresa». In compenso chiedeva il pagamento di due assistenti, il necessario per dipingere e la «prima Sansaria in Fontego di Todeschi» che si sarebbe resa vacante, «cum i modi, condition, obligation et exemption ha missier Zuan Belin», consistente nell'esenzione delle tasse annuali e nello stipendio di cento ducati. Le sue richieste furono accettate e la carriera del pittore apparve inarrestabile. Tiziano aprì bottega in San Samuele e iniziò a dipingere per la Serenissima con due aiuti. Mantenne anche i contatti con le famiglie patrizie veneziane come documenta *L'Amor sacro e l'Amor profano* della Galleria Borghese, commissionatogli per il matrimonio tra Niccolò Aurelio e Laura Bagarotto, che fu realizzato nel 1514-15.

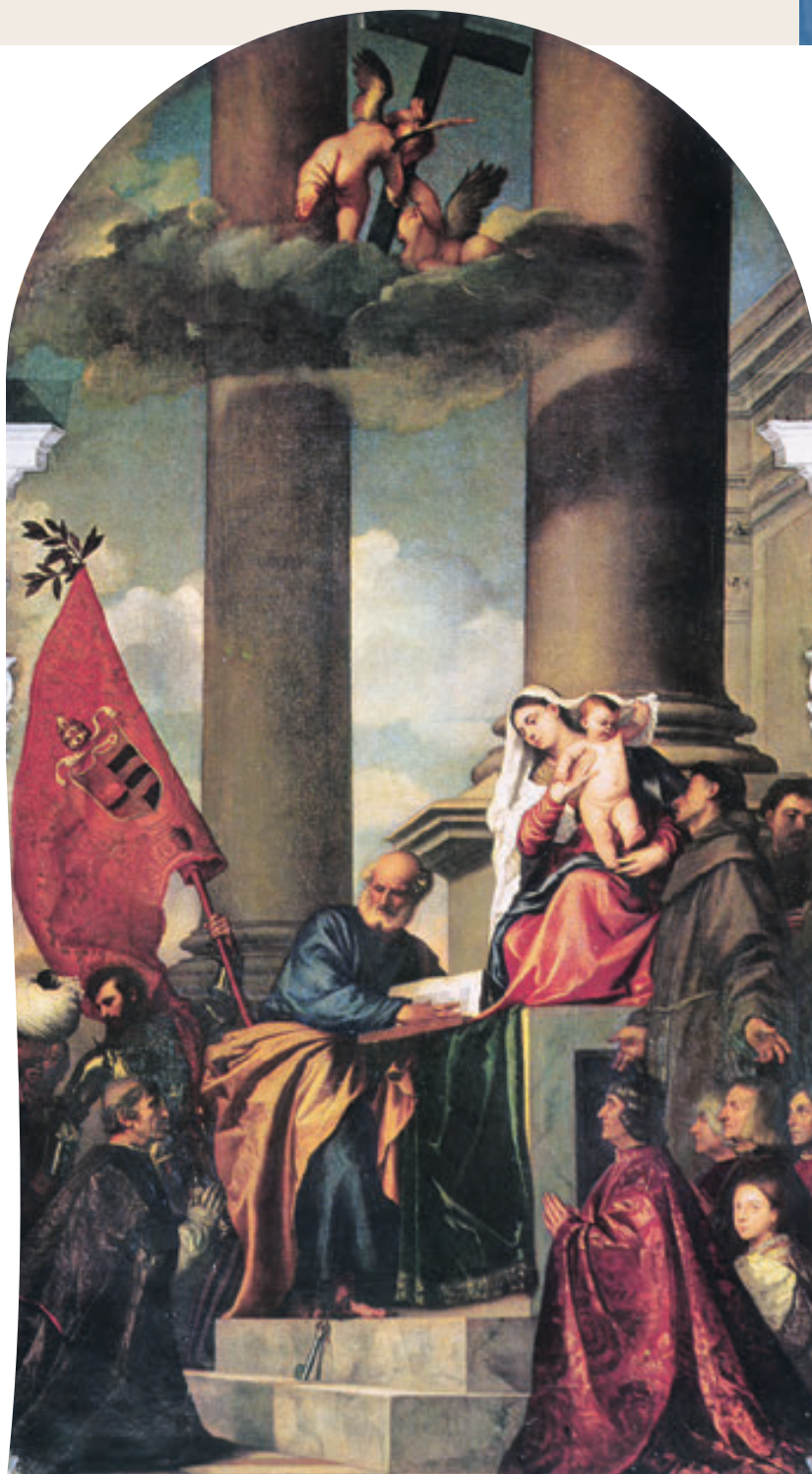


Fig. 48 Tiziano Vecellio, *Sacra conversazione con i donatori Pesaro (Pala Pesaro)*, 1519-26, olio su tela, cm 478 x 266,5, Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

«Assunta» dei Frari e «Assunzione della Vergine»: dallo spazio dei colori a quello fisico

Con l'Assunta per Santa Maria Gloriosa dei Frari Tiziano inaugura una rivoluzionaria concezione del colore e del moto ascensionale attraverso lo spazio, affrontando nuove prospettive, che saranno indagate e sviluppate soltanto un secolo dopo con la pittura barocca, nonostante le intuizioni simili avute nello stesso periodo anche da Raffaello, Michelangelo e Correggio. La novità della pala dei Frari è inscindibile dall'ambiente per cui è stata concepita; scrive a questo proposito Pallucchini: «Tenendo conto anche della posizione dell'opera in fondo all'abside, Tiziano ha immaginato una luce gialla, irrealistica, d'una intensità abbacinante che scende dall'alto, contro la quale si libra la maestosa figura della Madonna, sollevata al cielo da quel banco di nubi roride di luce, cosparse di putti» (Pallucchini, 1977). La geniale soluzione pittorica era connessa al dogma dell'Assunzione che l'ordine francescano, a cui apparteneva san Bernardino, sosteneva. La capacità di calamitare l'attenzione dell'osservatore, coinvolgendolo attraverso espedienti figurativi, sarà uno degli aspetti caratteristici della pittura barocca, come dimostrerà Pietro Berrettini, detto Pietro da Cortona, con la *Trinità in gloria e glorificazione degli strumenti della Passione* della cupola e l'*Assunzione della Vergine* della tribuna in Santa Maria in Vallicella a Roma [▲ **Figg. 46, 47**, pp. 78 sg.].

Pietro da Cortona negli affreschi per la chiesa madre dei Padri Filippini, eseguiti in due riprese rispettivamente dal 1647 al 1651 e dal 1655 al 1660, sviluppa quell'idea di moto ascensionale raggiunto attraverso il colore luminoso che fu preannunciato nell'Assunta dei Frari. L'effetto spaziale, ottenuto sulla tavola da Tiziano con la pittura tonale, è riproposto nello spazio tridimensionale per ottenere un risultato più reale e coinvolgente. Il circolo di luce dell'Assunta di Tiziano diventa in Santa Maria in Vallicella lo spazio semisferico avvolgente della cupola, rappresentante la gloria del Paradiso, vista dal basso verso l'alto. Al vertice c'è la colomba dello Spirito Santo, che attira a sé tutta la composizione imprimendole un moto rotatorio costante. L'affresco della cupola fu pensato dal Berrettini senza soluzione di continuità con la tribuna, nonostante l'interruzione momentanea dei lavori, determinata dalla necessità di eseguire gli affreschi nella volta della galleria di Palazzo Pamphili ordinati da Innocenzo X (Briganti, 1982). Al centro si trova la Vergine, su una nuvola portata dagli angeli, che ascende in un movimento vorticoso verso la Trinità. Cupola e tribuna facevano dunque parte dello stesso programma compositivo. I colori contribuiscono a questo movimento roteante verso l'alto, diventando tanto più luminosi quanto più si avvicinano alla sommità. La persuasione degli affreschi di Santa Maria in Vallicella partecipa all'estetica della spiritualità barocca, coinvolgendo lo

spettatore nella verità dell'evento attraverso l'emozione visiva suscitata dai colori e dalle forme ascendenti nella tridimensionalità dello spazio.

13. Trasformazione della pala d'altare: la «Pala Pesaro» ai Frari


Negli anni successivi all'esecuzione dell'*Assunta*, Tiziano rivoluziona definitivamente la concezione tradizionale della pala d'altare con la *Sacra conversazione con i donatori Pesaro* [ Fig.

Fig. 49 Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino, santa Caterina e un pastore (Madonna del coniglio)*, 1530, olio su tela, cm 71 x 87, Parigi, Musée du Louvre.



48], comunemente conosciuta come *Pala Pesaro* e conservata in Santa Maria Gloriosa dei Frari, che si conferma luogo fondamentale per l'evoluzione della pittura veneziana e per il nostro percorso.

La pala fu commissionata a Tiziano dal domenicano Jacopo Pesaro, vescovo di Pafo e legato pontificio, per l'altare dell'Immacolata Concezione ai Frari, acquisito per la sua famiglia «in perpetuum». La nobile casata veneziana s'era impegnata con i frati a contribuire regolarmente alla festa

Fig. 50 Tiziano Vecellio, *Madonna del coniglio*, particolare.



dell'Immacolata, ricorrente l'8 dicembre, che è strettamente connessa al significato della *Pala Pesaro* e in cui era commemorato il vittorioso combattimento navale di Santa Maura, quando la flotta pontificia comandata da Jacopo Pesaro e la veneziana sconfissero i turchi (30 agosto 1502). La pala raffigura i componenti della famiglia Pesaro inginocchiati presso le monumentali strutture architettoniche dove, su un trono elevato in scorcio siede la Vergine con il Bambino attorniata dai santi Pietro, Francesco e Antonio. San Francesco girato verso l'alto guarda Gesù Bambino che risponde sorridendo, scalciando, agitandosi sulle ginocchia della madre e tirandole il velo. Due imponenti colonne, simboli dell'Immacolata Concezione della Vergine, e poggianti su alte basi, s'innalzano attraversando la nuvola dove stanno due angeli che reggono la croce, oltre il limite della pala. Jacopo Pesaro è inginocchiato in preghiera a sinistra, presentato dal suo patrono san Pietro, sulla scalinata ai piedi della Vergine. Scrive Valcanover: «Al centro san Pietro, distolto dalla lettura, fissa benevolo il suo protetto e sembra rassicurarlo di intercedere presso la Vergine. Questa china il volto ad intercettare i pensieri di san Pietro e del Pesaro orante» (Valcanover, in AA.VV., *Tiziano*, 1990). Accanto, un turco prigioniero



Fig. 51 Tiziano Vecellio, *Madonna del coniglio*, particolare.

abbassa la testa, trascinato dall'alfiere armigero che stringe il vessillo con le insegne dei Pesaro e dei Borgia alludendo alla vittoria navale di Santa Maura. I due santi francescani raccomandano la famiglia Pesaro genuflessa, da sinistra a destra, composta da: Francesco, Antonio e Giovanni, fratelli di Jacopo e i figli di Antonio Pesaro, Leonardo e Niccolò, voltato verso l'osservatore a richiamare l'attenzione. Lo sguardo diretto del giovane Pesaro ci permette di entrare nella composizione. Tiziano nella *Sacra conversazione con i donatori Pesaro* trasforma il tradizionale assetto centrale della pala d'altare veneziana, svilup-

pata in profondità per piani paralleli a quello della cornice, con una nuova composizione triangolare che parte dalle figure in ginocchio e ha per vertice la Vergine col Bambino.

La *Pala Pesaro*, modificata tre volte prima di arrivare alla versione definitiva, lo impegnò dal 19 aprile 1519 al 27 maggio 1526, data del pagamento finale. Dalla realizzazione dell'*Assunta* Tiziano era diventato il pittore ufficiale della Serenissima: gli era stata concessa definitivamente la Seneria del Fondaco dei Tedeschi che era già stata di Giovanni Bellini, l'esenzione dalle tasse annuali, lo stipendio di cento ducati, più venticinque per ogni ritratto di doge neoeletto. In questo periodo eseguì il *Politico Averoldi*, per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Brescia, la *Pala Gozzi* ad Ancona e gli affreschi in Palazzo Ducale, richiesti dal nuovo doge Andrea Gritti.

La sua popolarità si stava ormai diffondendo oltre i confini dello stato veneziano, in tutta la penisola. Nel 1518 era iniziato il suo rapporto con Alfonso I d'Este, che lo considerava l'erede di Giovanni Bellini, e gli ave-

va affidato la raffigurazione dei *Baccanali* per il «camerino d'alabastro» del castello di Ferrara (*L'offerta a Venere* del 1519, gli *Andrii* del 1523, entrambi al Prado e il *Bacco e Arianna*, eseguito tra il 1523 e il 1524, della National Gallery di Lon-

dra). I soggetti mitologici dettati dagli umanisti della corte estense, secondo un preciso programma di «disimpegno politico», sono risolti da Tiziano attraverso la bellezza del colore in uno splendido equilibrio tra perfezione classica e verità naturale, quasi un equivalente pittorico profano della *Pala Pesaro*.



La «Madonna del coniglio»: amore e sentimento della natura in Tiziano

La *Madonna con il Bambino*, *santa Caterina* e un pastore [**Fig. 49**], dipinta a Venezia nel 1530 per Federico II Gonzaga, è un esempio sublime del vertice d'immedesimazione raggiunto da Tiziano nel dipingere, che elevava anche il suo sentimento della natura.


La *Madonna del coniglio* è menzionata per la prima volta da Giacomo Malatesta, agente d'affari a Venezia di Federico II Gonzaga a cui era destinato il dipinto, che il 5 febbraio 1530 scrisse al duca: «Tuciano m'ha fatto vedere gli quadri che l'fa per V. S. Quello di Nostra Donna con Santa Catherina et l'altro de le Donne nude sono in bonissimo termine. Quello di Nostra Donna promette darlo a V. E. al principio di Quadragesima, l'altro a Pasqua».


La Vergine è seduta su un prato e con una mano tiene fermo un coniglio bianco, simbolo di purezza, per mostrarlo al Bambino che lo fissa e allunga la manina, visibilmente attratto. Santa Caterina accanto alla Vergine, le offre il Bambino che tiene in braccio, ed è abbigliata come una nobildonna veneziana: con la veste bianca, un manto giallo arancio, uno scialle azzurro di seta intessuto d'oro e un filo di perle allacciato a un diadema tra i capelli raccolti dietro la nuca.

Di fianco, in posizione leggermente arretrata, c'è un pastore coronato



Fig. 52 Tiziano Vecellio, *Presentazione di Maria al Tempio*, 1534-38, olio su tela, cm 345 x 775, Venezia, Gallerie dell'Accademia

d'alloro che le guarda, seduto accanto al cane, mentre il gregge è situato più in basso tra i cespugli [ Fig. 50]. Nella sua fisionomia è stata riconosciuta quella di Federico II Gonzaga, attraverso un confronto col famoso ritratto di Federico II del 1527-28 al Prado, per il quale Tiziano aveva iniziato a lavorare già dal 1523.

Provoca grande stupore la profondità del tramonto, oltre le cime dei monti, all'orizzonte, il paesaggio che ricorda la vallata del Piave e la ricca vegetazione fino ai particolari in primo piano. Le figure sono intrise di luce. Vicino ai piedi di santa Caterina tra l'erba spunta una fragola, frutto del paradiso, accanto a un cesto di paglia contenente una mela e dell'uva, simboli del peccato originale riscattato dal vino dell'Eucarestia [ Fig. 51].

Crowe e Cavalcaselle nel loro testo, miliare per comprendere Tiziano, scrivono: «In questo dipinto la realtà della natura è riprodotta così fedelmente, e nello stesso tempo con tanta nobiltà, ed in modo così bello nei toni e nell'aria e nella vegetazione, che può gareggiare vittoriosamente con le più splendide creazioni di forma ideale. [...] tutto ciò trovasi in questo quadro, in cui racchiudesi, nel tempo stesso, una sorprendente gentilezza di sentimento ed affetto. Guardando infatti la "Madonna del coniglio", noi ci domandiamo come un artista, che non avesse famiglia, potesse creare un simile capolavoro. E noi non possiamo che risponderci, se non che la natura sgorga qui dai più interni recessi del cuore d'un uomo, che già ha cominciato a conoscere gli allettamenti della paternità, che ha contemplato una giovane madre e il suo bambino, ed ha in un attimo colpito quei sentimenti familiari, i quali non possono essere quasi mai sorpresi che dall'occhio d'un padre. Tiziano, noi lo sappiamo, ebbe moglie. Il nome di lei fu Cecilia, e può calcolarsi che verso il 1525 essa gli diede alla luce il figlio Pomponio. Le tracce delle gioie domestiche di Tiziano si trovano qui riproposte, e molti altri esempi se ne hanno poi spesso dal tempo della nascita di questo bambino e la morte della moglie del pittore nel 1530» (Cavalcaselle, Crowe, 1877).

Nel 1525 Tiziano Vecellio si era sposato con Cecilia, con cui conviveva da tempo, e dalla quale aveva già avuto i figli Pomponio e Orazio e in seguito una figlia, Lavinia, che morì bambina. La descrizione di Crowe e Cavalcaselle è così perfettamente aderente allo spirito del dipinto che è inopportuno trascurarne le intuizioni. È stato ipotizzato più volte che per il volto di santa Caterina sia stata ritratta Cecilia. Tale opinione è stata ritenuta impossibile soprattutto perché la moglie di Tiziano sarebbe morta durante la realizzazione del dipinto. L'ipotesi che porterebbe a riconsiderare la simbologia dell'opera secondo la visione d'amore sponsale, prematuramente scartata da gran parte della critica, è plausibile anche perché alcune lettere dell'epoca la mantengono aperta. È molto probabile che la Madonna del coniglio sia stata consegnata a Mantova prima di Pasqua, perché non è più

menzionata come lavoro in via di svolgimento nelle missive successive a quella del 5 febbraio 1530, come avviene invece per l'altro quadro.

È provato che Cecilia Vecellio morì il 5 agosto del 1530 da una lettera scritta da Benedetto Agnello, agente di Federico II a Venezia, al castellano di Mantova Giacomo Calandra che dice: «Il nostro Maestro Tiziano è tutto sconsolato per la morte di sua moglie che fu sepolita hieri, lui m'ha detto che per il travaglio in che l'è stato per la infermità di detta sua moglie, non ha potuto lavorar al ritratto de la signora Cornelia, ne al quadro delle Nude, chel fa per il nostro Illustrissimo Signore [...]. Da Venetia, alli VI di agosto 1530» (Mantova, Archivio ducale, Filza E, XLV, 3). Nella lettera si riferisce di Tiziano che parla di «travaglio» dovuto all'«infermità» della moglie, facendo supporre il patimento da lui sofferto per la malattia di lungo corso da cui era afflitta Cecilia. Della ~~Madonna~~ ~~del~~ ~~coniglio~~ non si fa menzione, il che sottintende che era già stata consegnata. La lettera dimostra che Cecilia era viva durante la realizzazione del dipinto e quindi non esclude aprioristicamente la possibilità che sia stata ritratta.

A

B

Bibliografia

14.

C

D

F

Bibliografia

L'opera fondamentale di Tiziano nel terzo decennio del Cinquecento per lo splendore del colore, lo scenario architettonico, che prelude a future soluzioni utilizzate da Veronese e Tintoretto, la caratterizzazione dei personaggi e l'ambientazione naturale è *La presentazione di Maria al Tempio* [▲ Fig. 52], realizzata per la sala dell'Albergo della Scuola Grande di Santa Maria della Carità a Venezia incorporata oggi nelle Gallerie dell'Accademia. Essa conclude il nostro itinerario.

Il dipinto di dimensioni monumentali, commissionato dalla Confraternita di Santa Maria della Carità, fu realizzato da Tiziano Vecellio tra il 1534 e il 1538 e si trova ancora nella sua stanza originaria. La scena rappresenta Maria bambina circondata da raggi luminosi, mentre sta salendo al Tempio. La Vergine solleva i lembi cangianti della veste celeste, prima di raggiungere gli ultimi gradini. In cima alla scalinata l'attendono sia il Gran Sacerdote con le braccia aperte che un altro con l'abito rosso, accanto c'è un giovane con un libro nelle mani. Dal Tempio esce un vecchio vestito di scuro, appoggiandosi a un bastone. Ai piedi della scalinata c'è il popolo ritto o appoggiato ai gradini – mentre altri osservano affacciati alle finestre – che mira alla Vergine. Tiziano ambienta l'episodio nella sua contemporaneità ritraendo tra la folla personaggi della Venezia dell'epoca, che Carlo Ridolfi in *Le meraviglie dell'arte* identificò in Andrea Franceschi e Lazaro Grasso, situati a sinistra in prossimità della parte tagliata. Dietro si apre un paesaggio montuoso, con le cime delle Marmarole come visibili da San Rocolo di Sant'Alipio, col cielo azzurro attraversato da grandi nuvole bianche che rendono l'effetto dello spostamento atmosferico. Zanetti a questo proposito scrisse: «La gran nuvola che sta quasi nel mezzo risplendente più che ogni altro oggetto, che muovesi veramente, si cambia e si scioglie sotto gli occhi di chi le mira» (Zanetti, 1771). La scenografia presenta una costruzione sostenuta da un colonnato corinzio, rappresentante il Palazzo d'Erode, secondo quanto trasmesso dalla tradizione. Tutta l'ambientazione architettonica è classicista e indica la relazione di Tiziano con il Sansovino e il Serlio che nello stesso periodo stavano dando un nuovo assetto alla città. Scrive Valcanover: «Jacopo Sansovino [...] proprio negli anni in cui Tiziano approntava la Presentazione di Maria al

G

H

I

L

M

N

P

Bibliografia

tempio dava corso con la Libreria Marciana all'abizioso progetto della ristrutturazione della Piazza e della Piazzetta di San Marco, che prevedeva un'ininterrotta scenografia di architetture dalla Zecca sino alla Torre dell'Orologio» (F. Valcanover, in AA.VV., *Tiziano*, 1990). Un esplicito riferimento classico è anche nel torso di statua romana situato sulla destra. Tiziano nella *Presentazione di Maria al Tempio* riprende tutta la tradizione narrativa veneziana quattrocentesca, da Gentile Bellini al Carpaccio a Cima da Conegliano, conferendole una nuova profondità e un ampio respiro paesaggistico. Il telero è anche la sua personale risposta al manierismo romano che andava affermandosi a Venezia con artisti come il Pordenone che, ottenendo commissioni quali gli affreschi in Palazzo d'Anna sul Canal Grande, insidiava la sua supremazia in città. Una certa inquietudine si avverte anche nel movimento continuo che pervade le figure dell'intero dipinto. Tiziano avverte la crisi introdotta nella pittura veneziana dal manierismo e risponde unendo all'armonia coloristica il proprio sentimento della natura e la nuova sensibilità classicista, con una soluzione innovativa di grande importanza. Le spettacolari soluzioni scenografiche di Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto, che caratterizzeranno i successivi sviluppi della pittura veneta, trovano così in quest'opera il loro naturale punto di partenza. È comunque evidente che da qui in poi la vicenda di Tiziano – e quindi anche quella della pittura veneta – assume un più marcato e inquieto accento manierista, che lascia alle spalle le certezze e il sentimento panico del pieno Rinascimento. Per questo motivo il nostro percorso nella pittura rinascimentale veneta trova a questo punto della carriera di Tiziano un suo convincente approdo, tenendo comunque presente che lo sviluppo artistico è sempre complesso e dinamico, difficilmente definibile per punti assoluti di apertura e di chiusura, sempre teso tra rinnovamento e tradizione.

R

S

T

Bibliografia

- AA.VV.**, *Architettura barocca a Roma*, Bulzoni, Roma 1972.
- AA.VV.**, *Giorgione e la cultura veneta tra Quattrocento e Cinquecento. Mito, allegoria, analisi iconologica*, De Luca Editore, Roma 1981.
- AA.VV.**, *Manet 1832-1883*, Galleries nationales du Grand Palais, Paris 1983.
- AA.VV.**, *Tiziano*, Palazzo Ducale, Venezia-National Gallery of Art, Washington, Marsilio, Venezia 1990.
- AA.VV.**, *La pittura nel Veneto*, in *Il Quattrocento*, M. Lucco (a cura di), 2 voll., Electa, Milano 1990.
- AA.VV.**, *De Cézanne a Matisse: Chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes*, Gallimard/Electa, Musée d'Orsay, Paris 1993.
- AA.VV.**, *La pittura nel Veneto*, in *Il Cinquecento*, M. Lucco (a cura di), 2 voll., Electa, Milano 1998.
- Aikema B.**, **Brown B.L.** (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Bompiani, Venezia 1999.
- Aikema B.**, *Avampiano e sfondo nell'opera di Cima da Conegliano: la pala d'altare e lo spettatore tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in «Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura», nr. 8, 1994, pp. 93-112.
- André A.**, *Renoir*, G. Cres, Paris 1928.
- Antolini A.**, *Antonello da Messina*, in «I maestri del colore», Fabbri, Milano 1993.
- Arbace L.**, *Antonello da Messina. Catalogo completo dei dipinti*, in «I

V

Z

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte, nel caso non si fosse riusciti a reperirli per chiedere debita autorizzazione.

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nel gennaio 2001
dal Poligrafico Dehoniano-Stabilimento di Bari
per conto della Gius. Laterza & Figli Spa

CL 21-0667-1
ISBN 88-421-0667-4

Bibliografia

Gigli dell'arte. Archivi di arte antica e moderna», XXIX, Cantini, Firenze 1993.

Abrams H.N., *Art Treasures of the Metropolitan*, New York 1952.

Baetjer K., Links J.G., *Antonio Canal detto Canaletto*, Newton & Compton, Roma 1996.

Ballarin A., in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, «Réunion des musées Nat.», Paris 1993.

Bandera Bistoletti S., *Giotto. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze, 1989.

Battisti E., *Antonello. Il teatro sacro, gli spazi, la donna. La Crocifissione di Sibiu, la Crocifissione di Londra, la Crocifissione d'Anversa*, Novecento, Palermo 1993.

Berenson B., *The Venetian painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's sons, New York 1905.

Berenson B., *Italian pictures of the Renaissance. A list of principal Artists and their Works with an Index of Places, Venetian School*, 2 voll., Phaidon Press, London 1957.

Biagi P., *F. Sebastiano Luciano – Memorie storico-critiche intorno alla vita ed alle opere*, Picotti, Venezia 1826.

Bodart D.H., *Tiziano e Federico II Gonzaga: storia di un rapporto di committenza*, Bulzoni, Roma 1998.

Boschini M., *La carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660, edizione a cura di A. Pallucchini, Venezia 1966.

Boschini M., *Le minere della pittura veneziana*, Nicolini, Venezia 1664.

Boschini M., *I gioielli pittoreschi*, Venezia 1676.

Bottari S., *Antonello*, Giuseppe Principato, Messina 1953.

Botteon V., Aliprandi A., *Ricerca intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima da Conegliano*, Cagnani, Conegliano 1893.

Branca V., *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Sansoni, Firenze 1963.

Briganti G., *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1982.

Butlin M., *The Paintings of J.M.W. Turner*, Yale University Press, London 1984.

Campbell Hutchinson J., *Albrecht Dürer. A Biography*, Princeton University Press, Princeton 1990.

Carli E., *Giotto*, Electa, Firenze 1951.

Cavalcaselle G.B., Crowe J.A., *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Le Monnier, Firenze, 1877.

Coletti L., *Tutta la pittura di Giorgione*, Rizzoli, Milano 1955.

Bibliografia

Cook E.T., Widdernburn A. (a cura di), *The Works of John Ruskin*, Library Edition, London 1903-12.

Commynes Philippe de, *Memoires*, J. Calmette, Parigi 1924.

Crivellari D., *Venezia*, Electa, Milano 1993.

Daulte F., *Les renoirs du Dr. Barnes*, in «l'Oeil», nr. 454, sett. 1993.

Davis J.H., *Venezia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973.

Dawson C., *Religione e cristianesimo nella storia della civiltà*, Edizioni Paoline, Roma 1984.

Dell'Acqua G.A., *Tiziano*, Martello, Milano 1955.

De Nicolò Salmazo A., *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Programma Editore, Padova 1993.

Dolce L., *Dialogo della pittura ... intitolato l'Aretino*, Venezia 1557, con prefazione di D. Ciampoli, Carabba, Lanciano 1913.

Fiocco G., *Giorgione*, Istituto italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1941.

Fiocco G., *Giovanni Bellini*, Silvana Editoriale, Milano 1960.

Fletcher J.M., *The Provenance of Bellini's Frick St. Francis*, «Burlington Magazine», CXIV, 1972, pp. 206-14.

Gentili A., *Le storie di Carpaccio: Venezia, i turchi, gli ebrei*, Marsilio, Venezia 1996.

Gentili A., *Smontando e rimontando le costruzioni simboliche delle pale d'altare*, in «Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura», nr. 8, 1994, pp. 71-92.

Goffen R., *Giovanni Bellini*, Yale University Press, New Haven 1989.

Goffen R., *Devozione e committenza, Bellini, Tiziano e i Frari*, Marsilio, Venezia 1991.

Grave J., *Ein neuer Blick auf Giovanni Bellini Darstellung des heiligen Franziskus*, in «Pantheon», nr. 56, 1998, pp. 35-43.

Gronau G., *Giovanni Bellini*, Berlino 1930.

Hirst M., *Sebastiano del Piombo*, Clarendon Press, Oxford 1981.

Humfrey P., *Cima da Conegliano*, University Press, Cambridge 1983.

Humfrey P., *Carpaccio: catalogo completo dei dipinti*, in «I Gigli dell'arte. Archivi di arte antica e moderna», Cantini, Firenze 1993.

Itten J., *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano 1982.

Lane F.C., *Storia di Venezia*, Einaudi, Torino 1978.

Lighbown R.W., *Mantegna, corredato da un catalogo completo dei dipinti, dei disegni e delle stampe*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1986.

Bibliografia

Longhi R., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni, Firenze 1946.

Longhi R., *Breve ma veridica storia della pittura italiana* [1914], Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999.

Lucco M., *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Rizzoli, Milano 1980.

Lucco M., *Giorgione*, Electa, Milano 1995.

Mazzariol G., *I palazzi del Canal Grande*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1981.

Meiss M., *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, University Press, Princeton 1964.

Michiel M.A., *Notizie d'opere di disegno 1521-43*, edizione a cura di J. Morelli, Bassano 1880.

Nepi Scirè G. (a cura di) *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 1998.

Pallucchini R. (a cura di) *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Alfieri, Venezia 1949.

Pallucchini R., *Giovanni Bellini*, Martello, Milano 1959.

Pallucchini R., *I teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni*, Rizzoli, Milano 1961.

Pallucchini R., *Tiziano*, Sansoni, Firenze 1969.

Pallucchini R., *Profilo di Tiziano*, Martello, Milano 1977.

Pallucchini R., *Tiziano e il manierismo europeo*, Olschki, Firenze 1978.

Pallucchini R., *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, 2 voll., Olschki, Firenze 1981.

Pallucchini R., *Storia della civiltà veneziana*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1979.

Pedrocco F., *Tiziano*, Firenze 1993.

Pedrocco F., *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Scala, Milano 1995.

Perissa Torrimi A., *Giorgione: catalogo completo dei dipinti*, in «I Gigli dell'arte. Archivi di arte antica e moderna», XXXI, Cantini, Firenze 1993.

Pignatti T., *Pittura veneziana del Quattrocento*, Istituto italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1959.

Pignatti T., *Antonio Canal detto il Canaletto*, Giunti, Firenze 1996.

Proust M., *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris 1913.

Ridolfi C., *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori*

Bibliografia

veneti e dello stato, Venezia 1648, edizione a cura di D. Haldeln, Berlino 1914-24.

Rosand D., *Tiziano*, Garzanti, Milano 1983.

Ruskin J., *Notes on the Turner Gallery at Marlborough House*, London 1857.

Ruskin J., *Modern Painters*, vol.1, London 1943.

Sansovino F., *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581.

Santoro Sricchia F., *Antonello e l'Europa*, Jaca Book, Milano 1986.

Sanudo M., *Diarü 1496-1533*, Venezia 1882.

Sgarbi V., *Carpaccio*, Fabbri, Milano 1994.

Strieder P., *Dürer*, Rizzoli, Milano 1992.

Tempestini A., *Giovanni Bellini: catalogo completo dei dipinti*, in «I Gigli dell'arte. Archivi di Arte antica e moderna», XXIV, Cantini, Firenze 1992.

Tempestini A., *L'approccio alla civiltà classica in Cima da Conegliano e Giovanni Bellini*, in «Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura», nr. 7, 1994, pp. 35-60.

Tempestini A., *Giovanni Bellini*, Fabbri, Milano 1997.

Tempestini A., *Bellini e i belliniani in romagna*, Cassa di Risparmio di Rimini, Rimini 1998.

Testori G., *La realtà della pittura*, Longanesi & C., Milano 1995.

Turner A.R., *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton University Press, Princeton 1966.

Van Marle R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, 17 voll., The Hague M. Nijhoff, 1923-38.

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, edizione a cura di G. Milanesi, 9 voll., Barbera, Firenze 1906.

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll., Sansoni, Firenze 1964-87.

Venturi A., *Giovanni Bellini*, Zanichelli, Bologna 1925.

Volpin S., Stevanato R., *Studio dei leganti pittorici della Pala di San Giobbe di Giovanni Bellini*, «Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia», 19, 1994, pp. 39-42.

Zampetti P. (a cura di), *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra, Venezia 1955.

Zanardi B., *Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco ad Assisi*, F. Zeri (a cura di), Skira, Milano 1996.

Bibliografia

Zanetti A.M., *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771.

Zeri F., *Dietro l'immagine*, Neri Pozza, Vicenza 1998.

Zuffi S., *Andrea Mantegna*, Mondadori, Milano 1991.