CAPITOLO

13

La grande stagione di Venezia

«La bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto.» — Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura I 1

OBIETTIVI

1. Spiegare le condizioni della pittura veneziana del Cinquecento: la città e i committenti, la tela e il telero, il dibattito tra disegno e colorito.
2. Riconoscere i caratteri di Giorgione, Tiziano, Tintoretto e Veronese attraverso le loro opere principali.
3. Leggere con la scheda una pala d'altare (la *Pala Pesaro*) e un edificio (la Rotonda).
4. Descrivere l'architettura di Palladio: la Basilica di Vicenza, le ville, le chiese veneziane, il Teatro Olimpico, i *Quattro libri*.
5. Spiegare come il palladianesimo si diffonde in Inghilterra e negli Stati Uniti.
6. Discutere casi di tutela e conservazione: le *Nozze di Cana* e il loro facsimile, i siti UNESCO veneti.

INDICE DEL CAPITOLO

13.1 Venezia nel Cinquecento: la città, la tela, il colore 2
13.2 Giorgione: il paesaggio e la «poesia» 5
13.3 Tiziano 6
13.4 Tintoretto e Veronese 10
13.5 L'architettura: da Sansovino a Palladio 13
13.6 Il palladianesimo in Europa e in America 20

Storia dell'arte 4 · Parte III · Il Cinquecento: la «terza maniera», il Manierismo, Venezia · versione 1.0
Capitolo 13: La grande stagione di Venezia · pagine 321–346 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1500 Venezia è una delle città più ricche d'Europa e, insieme, una delle più strane: non ha mura, sta sull'acqua, è governata da una repubblica di patrizi che si rinnova da secoli senza rivoluzioni. In questa città, nei decenni in cui a Roma lavorano Raffaello e Michelangelo, nasce un modo diverso di dipingere. I pittori veneziani costruiscono le figure con il colore, più che con il contorno; lasciano che il paesaggio, la luce e l'aria diventino protagonisti; dipingono a olio su grandi tele invece che a fresco sui muri. Nella seconda metà del secolo, nella terraferma veneta, un architetto di Padova, Andrea Palladio, inventa ville e chiese che saranno imitate per tre secoli dall'Inghilterra all'America.

Le Indicazioni nazionali chiamano questo periodo «la grande stagione dell'arte veneziana». In questo capitolo vedrai le sue condizioni (la città, i committenti, la tecnica, la teoria del colore), i suoi pittori — Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese — e la sua architettura, da Sansovino a Palladio, fino alla fortuna europea e americana del palladianesimo. La premessa è nel cap. 8: Giovanni Bellini, che muore nel 1516, è il maestro da cui tutto comincia.

13.1 Venezia nel Cinquecento: la città, la tela, il colore

13.1.1 Una repubblica e i suoi committenti

La Repubblica di Venezia — la «Serenissima» — era governata da un doge eletto a vita e da consigli formati dai patrizi. Lo Stato comprendeva la città, i domini di mare (le isole e le coste dell'Adriatico orientale e del Mediterraneo) e, dal Quattrocento, lo Stato di terraferma, da Treviso e Padova fino a Bergamo (Figura 13.1). All'inizio del Cinquecento la Repubblica attraversò la crisi più grave della sua storia: nel 1509 la Lega di Cambrai, che riuniva il papa, l'imperatore, la Francia e la Spagna, ne sconfisse l'esercito ad Agnadello. Venezia recuperò in pochi anni la terraferma, ma da allora puntò meno sul commercio e più sulla rendita agraria. È questo che, a metà secolo, farà nascere le ville di Palladio.

Il governo coltivava con cura un'immagine di sé: il cosiddetto **mito di Venezia**, la città libera, giusta e devota, fondata — si diceva — il 25 marzo 421, giorno dell'Annunciazione, e protetta da san Marco. Pittori e architetti lavorarono per questo mito nel Palazzo Ducale, in piazza San Marco e nelle chiese votive. Accanto allo Stato e ai patrizi c'era un committente tipicamente veneziano, che conosci dal cap. 8: le **Scuole Grandi**, confraternite laiche di cittadini e artigiani che si dedicavano alla carità e al culto di un santo patrono. Nel Cinquecento erano sei, tra cui quelle di San Marco, di San Rocco e della Carità. Ogni Scuola aveva una sede con grandi sale per le riunioni, e faceva a gara con le altre per decorarle: Gentile Bellini e Carpaccio (cap. 8) e poi Tintoretto lavorarono molto per le Scuole, grandi e piccole.

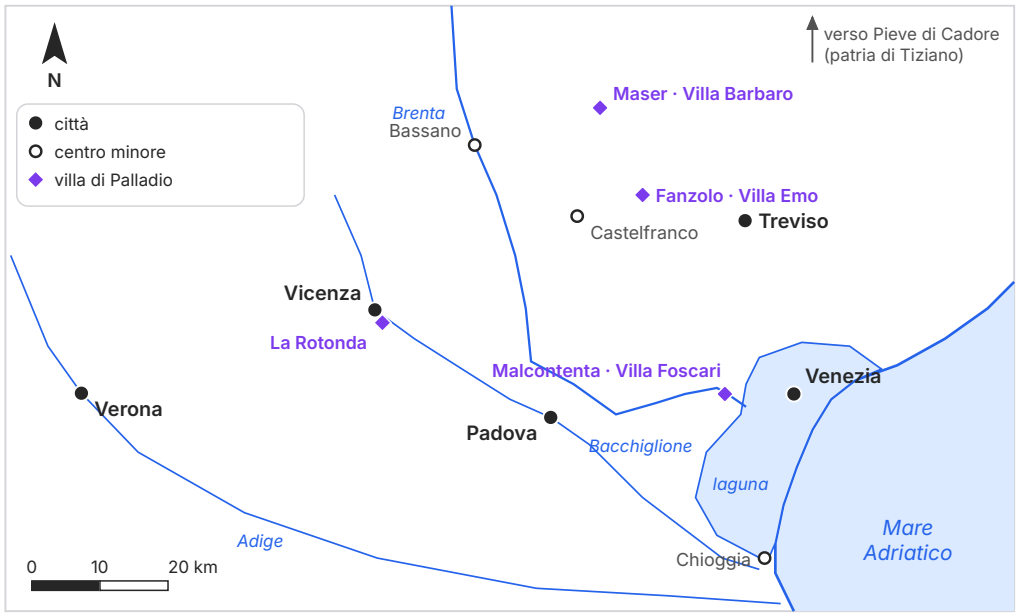


Figura 13.1 **Venezia e la terraferma veneta.** I luoghi del capitolo: Venezia, Vicenza e le ville di Palladio citate nel testo, le città di Tiziano, Giorgione e Veronese, il corso del Brenta fino alla laguna. Coste e fiumi semplificati.

13.1.2 Olio su tela: il telero

La tecnica della pittura a olio con le velature, perfezionata nelle Fiandre, era arrivata a Venezia nel Quattrocento (cap. 8). Nel Cinquecento i veneziani compiono il passo successivo: dipingono a olio non più sulla tavola, ma sulla **tela**, cioè un tessuto di lino o di canapa teso su un telaio di legno e preparato con uno strato di gesso e colla. La tela ha molti vantaggi. È leggera, si può arrotolare e trasportare, si può cucire in strisce per ottenere dimensioni enormi, si dipinge in bottega e si monta sul posto. Soprattutto, resiste meglio dell'affresco al clima di Venezia: l'aria salmastra e l'umidità che risale dai muri rovinano rapidamente gli intonaci. Lo dimostrano gli affreschi che Giorgione e Tiziano dipinsero nel 1508 sulle facciate del Fondaco dei Tedeschi, il magazzino dei mercanti tedeschi sul Canal Grande: dopo pochi decenni erano già sbiaditi, e oggi ne restano solo frammenti staccati, conservati alla Ca' d'Oro.

Si chiama **telero** il grande dipinto su tela pensato per coprire una parete intera di una sala o di una chiesa, al posto di un ciclo di affreschi. Il telero cambia anche il modo di dipingere. Sulla tela la pittura a olio si può stendere a strati, correggere, riprendere dopo giorni; si possono sovrapporre velature trasparenti e pennellate dense di colore, che lasciano il segno del pennello. In pochi anni la tela diventò il supporto normale della pittura europea.

13.1.3 Colorito e disegno

A metà del secolo questa differenza tecnica diventa una teoria. Nel 1550 esce a Firenze la prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari (cap. 12), per il quale il fondamento di tutte le arti è il **disegno**: non solo il tratto a matita o a penna, ma l'idea che l'artista ha nella mente e che fissa con lo studio del contorno, delle proporzioni e dell'anatomia, sull'esempio di Michelangelo. Nella seconda edizione delle *Vite* (1568) Vasari racconta che Michelangelo, visitando Tiziano a Roma durante il suo soggiorno del 1545–1546, ne lodò il colore ma disse che era un peccato che a Venezia non si imparasse fin da principio a disegnare bene. È un giudizio di parte, ma riassume il punto di vista fiorentino e romano.

La risposta veneziana arriva nel 1557 con il *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* del letterato Ludovico Dolce. Nel dialogo lo scrittore Pietro Aretino, amico di Tiziano, spiega a un fiorentino che la pittura ha tre parti — invenzione, disegno e **colorito** — e che la terza non è affatto la meno importante. Il colorito è la capacità di rendere con le tinte la natura delle cose: la morbidezza della pelle, la luce sulle stoffe, l'aria. Scrive Dolce: «E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni [...] fa parer le sue pitture vive, e tali che lor non manchi altro che il fiato» (ed. Milano 1863, pp. 42–43). Il modello di questo ideale è Tiziano.

Gli storici chiamano **tonalismo** la pittura veneziana che costruisce lo spazio e i volumi con il passaggio graduale dei toni di colore, senza linee di contorno nette: le forme si legano tra loro e al paesaggio attraverso la luce e l'atmosfera, come se fossero immerse in un'unica aria. Il termine è moderno, ma descrive bene ciò che accomuna Bellini anziano, Giorgione e il giovane Tiziano.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«I veneziani non sapevano disegnare».** È la caricatura della polemica di Vasari. Tiziano, Tintoretto e Veronese disegnavano molto: ci restano loro studi a carboncino e a gesso su carta azzurra, la carta tipica di Venezia. La differenza sta nel *ruolo* del disegno: a Firenze precede l'opera e la fissa in ogni dettaglio; a Venezia la composizione si cerca e si corregge direttamente sulla tela, come mostrano le radiografie, piene di ripensamenti. Il contrasto tra «disegno» e «colorito» è una polemica teorica, non una divisione tra chi sa disegnare e chi no.

Tabella 13.1 Disegno e colorito: due teorie della pittura nel Cinquecento.

	Disegno (Firenze e Roma)	Colorito (Venezia)
Testo di riferimento	Vasari, *Vite* (1550, 1568)	Dolce, *Dialogo della pittura* (1557)
Modello	Michelangelo	Tiziano
Che cosa conta	idea, contorno, proporzioni, anatomia	tinte, luce, carni, atmosfera
Come si lavora	molti disegni preparatori, poi l'opera	composizione cercata direttamente sulla tela
Tecnica tipica	affresco, tavola	olio su tela, velature, impasti

13.2 Giorgione: il paesaggio e la «poesia»

Di **Giorgione** (Zorzi, cioè Giorgio, da Castelfranco, c. 1477/78–1510) si sa pochissimo. Nacque a Castelfranco Veneto, lavorò a Venezia per una cerchia di patrizi colti e morì giovane, durante la peste del 1510. Pochissime opere sono documentate; per molte altre l'attribuzione è discussa, anche perché dopo la sua morte alcuni dipinti furono completati da Tiziano o da Sebastiano del Piombo. La fonte più preziosa è un patrizio veneziano, Marcantonio Michiel, che negli anni Venti e Trenta del Cinquecento annotò le opere viste nelle collezioni della città, con il nome dell'autore.

La ***Pala di Castelfranco*** (c. 1503–1504, olio su tavola; Castelfranco Veneto, Duomo) è una *sacra conversazione* molto particolare. La Madonna siede su un trono altissimo; ai piedi, san Francesco e un santo guerriero in armatura (san Liberale o san Nicasio: l'identificazione è discussa). Dietro di loro non c'è un'abside, come nelle pale di Bellini (cap. 8), ma un parapetto rivestito di velluto rosso e, oltre, un paesaggio aperto. Le figure sono legate da una luce dolce e uniforme; i contorni si sfumano.

Il dipinto più famoso di Giorgione è **la *Tempesta*** (c. 1505–1508, olio su tela; Venezia, Gallerie dell'Accademia). In un paesaggio con un fiume, un ponte e una città, sotto un cielo attraversato da un fulmine, stanno a sinistra un giovane in piedi con un lungo bastone e a destra una donna seminuda che allatta un bambino. Michiel la vide nel 1530 in casa del patrizio Gabriele Vendramin e la descrisse come un piccolo paesaggio con la tempesta, una zingara e un soldato. Che cosa rappresenti è uno dei problemi più discussi della storia dell'arte. Le letture principali sono di due tipi:

- **un soggetto preciso**, nascosto e riservato a pochi intenditori: per esempio, secondo l'interpretazione di Salvatore Settis (1978), Adamo ed Eva dopo la cacciata dal paradiso terrestre, con il piccolo Caino, mentre il fulmine manifesta la voce di Dio; altri hanno proposto episodi mitologici o allegorie;
- **nessun soggetto preciso**: un'invenzione libera, una «poesia» dipinta in cui contano il paesaggio, l'atmosfera prima del temporale e il rapporto tra le figure e la natura.

Un dato tecnico pesa nella discussione: le radiografie hanno rivelato che al posto del giovane, a sinistra, Giorgione aveva dipinto in un primo tempo una donna nuda seduta sulla riva con i piedi nell'acqua. Il pittore cambiò idea mentre dipingeva. Chi pensa a un soggetto senza programma vede in questo ripensamento una prova a favore; chi difende un soggetto preciso risponde che anche un programma può cambiare in corso d'opera. In ogni caso la radiografia conferma il modo di lavorare veneziano: la composizione cresce sulla tela.

Il paesaggio come protagonista ritorna nei ***Tre filosofi*** (c. 1508–1509, olio su tela; Vienna, Kunsthistorisches Museum), tre uomini di età diverse davanti a una grotta, completati secondo Michiel da Sebastiano del Piombo, e nella ***Venere dormiente*** (c. 1507–1510, olio su tela; Dresda, Gemäldegalerie), una dea nuda distesa in un paesaggio di colline, che lo stesso Michiel dice terminata da Tiziano. Con lei nasce un tema, il nudo femminile disteso, che Tiziano riprenderà nella *Venere di Urbino* e che arriverà fino all'Ottocento.

13.3 Tiziano

13.3.1 Un pittore europeo

Tiziano Vecellio (c. 1488/90–1576) nacque a Pieve di Cadore, sulle Dolomiti, e arrivò bambino a Venezia. Si formò nelle botteghe dei Bellini e accanto a Giorgione, con cui lavorò al Fondaco dei Tedeschi. In una carriera di oltre sessant'anni divenne il pittore più richiesto d'Europa: lavorò per la Repubblica, per i duchi di Ferrara, di Mantova e di Urbino, per il papa Paolo III, per l'imperatore Carlo V, che lo fece conte palatino, e per il figlio Filippo II di Spagna. Morì a Venezia nel 1576, durante la peste, e fu sepolto nella chiesa dei Frari.

Una delle sue prime opere famose è ***Amor sacro e Amor profano*** (c. 1514, olio su tela; Roma, Galleria Borghese): due donne, una vestita e una nuda, siedono sul bordo di una fontana a forma di sarcofago, con un amorino in mezzo. Lo stemma sul sarcofago è di Niccolò Aurelio, un alto funzionario della Repubblica, e il dipinto è legato al suo matrimonio. Il titolo non è originale: è attestato solo molto più tardi. Una lettura diffusa, nata dagli studi neoplatonici (cap. 6), vede nelle due figure le due Veneri, la celeste e la volgare; altre letture vi vedono una sposa e Venere che la invita all'amore.

13.3.2 Le pale dei Frari

Nella grande chiesa francescana di Santa Maria Gloriosa dei Frari, a Venezia, Tiziano dipinse due pale che cambiarono la pittura d'altare. L'***Assunta*** (1516–1518, olio su tavola; Frari, altare maggiore) è alta quasi sette metri ed è pensata per essere vista da lontano, dall'ingresso, attraverso l'arco del coro dei frati. È divisa in tre zone: in basso gli apostoli che gesticolano verso l'alto, al centro la Vergine che sale su una nuvola spinta da angeli, in alto Dio Padre. Il rosso delle vesti lega le tre zone in un unico movimento ascendente. A Venezia non si era mai vista una pala di questa forza.

La ***Pala Pesaro*** (1519–1526) rompe uno schema che sembrava immutabile: quello della *sacra conversazione* frontale e simmetrica (Figura 13.2). La lettura completa è nell'esempio svolto.

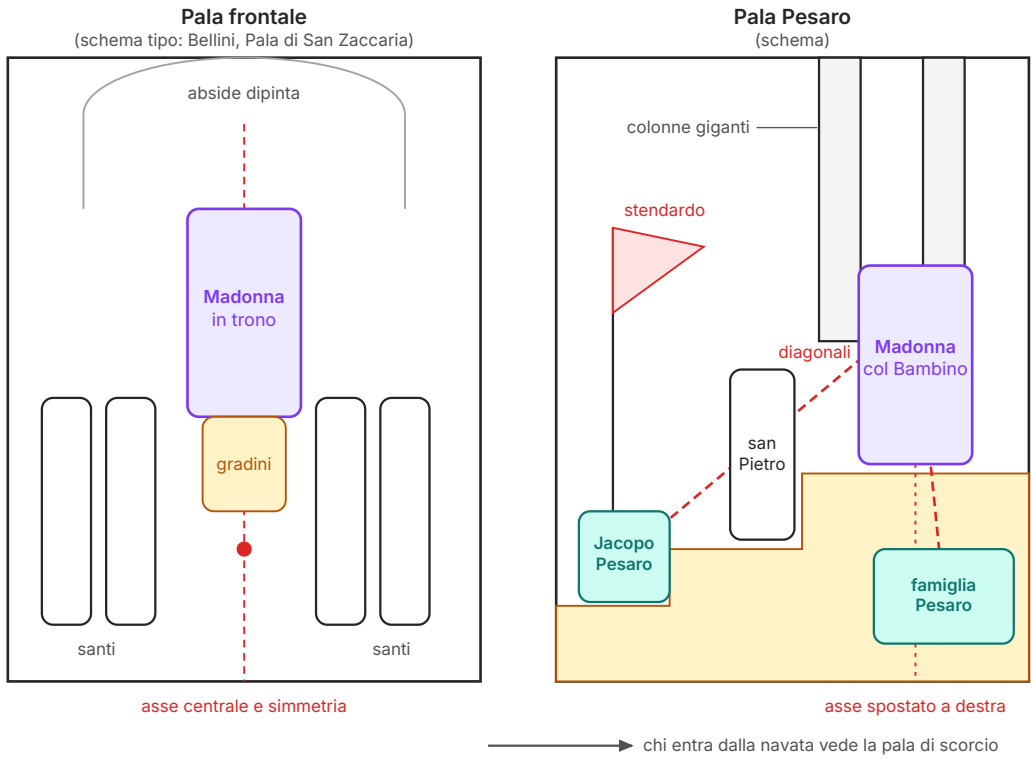


Figura 13.2 **Dalla pala frontale alla *Pala Pesaro*.** Schemi delle composizioni: a sinistra la *sacra conversazione* simmetrica di tradizione belliniana, con la Madonna sull'asse centrale; a destra la pala di Tiziano, con la Madonna spostata a destra e in alto, le due diagonali che salgono dai donatori e le colonne che escono dal quadro.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: Tiziano, *Pala Pesaro*.

- **Dati.** Tiziano, *Madonna di Ca' Pesaro* (detta *Pala Pesaro*), 1519–1526; olio su tela; Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, in situ, su un altare della navata sinistra.
- **Descrizione e iconografia.** La Madonna col Bambino siede in alto, a destra, sui gradini di un edificio con due colonne gigantesche. Più in basso san Pietro, con le chiavi ai piedi, guarda verso sinistra, dove è inginocchiato Jacopo Pesaro, vescovo di Pafo; dietro di lui un guerriero regge uno stendardo con lo stemma dei Borgia e quello dei Pesaro e trascina un prigioniero turco. A destra sono inginocchiati altri membri della famiglia Pesaro, presentati da san Francesco; un ragazzo si volta verso di noi. In alto, su una nuvola, due angioletti reggono la croce. Il dipinto ricorda la vittoria della flotta guidata da Jacopo Pesaro a Santa Maura, nello Ionio, nel 1502, al servizio del papa Alessandro VI Borgia.
- **Analisi formale.** L'asse della composizione non è al centro: la Madonna è spostata a destra, e lo sguardo vi arriva per due diagonali che salgono dai due gruppi di donatori. Le colonne tagliate dal bordo superiore suggeriscono un edificio più grande del quadro. Le radiografie mostrano che Tiziano cambiò più volte lo sfondo architettonico prima di arrivare alle colonne. Il colore, più del disegno, tiene insieme le parti: le grandi superfici di colore pieno dello stendardo e dei manti si bilanciano da un lato all'altro della diagonale.
- **Funzione e committenza.** È una pala d'altare per la cappella di famiglia dei Pesaro; il committente vi è ritratto, insieme ai fratelli e ai nipoti, come in un ritratto di gruppo. L'altare è sulla parete sinistra della navata: chi entra dalla facciata vede la pala di scorcio, da sinistra, e la composizione asimmetrica tiene conto di questo punto di vista.
- **Contesto.** Sono gli anni dell'*Assunta* e dei *Baccanali* per Ferrara; a Roma Raffaello è appena morto. La guerra contro i Turchi è una minaccia costante per la Repubblica: il prigioniero e lo stendardo legano la devozione privata alla propaganda.
- **Conservazione.** Il dipinto è ancora sul suo altare, nella luce per cui fu pensato. Un restauro concluso nel 2017 ha rimosso vernici ingiallite e ritocchi, restituendo i colori e la profondità dello sfondo.

13.3.3 Gli dèi e il mito

Tra il 1518 e il 1526 circa Tiziano dipinse per il duca di Ferrara Alfonso I d'Este tre tele mitologiche, i ***Baccanali***, per i suoi ambienti privati, i «camerini». Due sono oggi al Prado (*Festa degli amorini* e *Baccanale degli Andrii*); la terza è ***Bacco e Arianna*** (1520–1523, olio su tela; Londra, National Gallery). Arianna, abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso, si volta spaventata; Bacco salta giù dal carro trainato da due ghepardi, seguito da un corteo rumoroso; in cielo, in alto a sinistra, brilla la costellazione in cui il dio trasformerà la corona di lei. Il programma veniva dai testi antichi, che a corte si leggevano in latino (vedi il riquadro *Collegamenti*).

COLLEGAMENTI

Latino · Catullo e Ovidio dietro *Bacco e Arianna*. Il carme 64 di Catullo descrive una coperta ricamata con la storia di Arianna. Mentre la fanciulla guarda la nave di Teseo che si allontana, «*at parte ex alia florens volitabat Iacchus / cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis, / te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore*» (Catullo 64, 251–253): «ma dall'altra parte accorreva il giovane Iacco con il corteo dei Satiri e dei Sileni nati a Nisa, cercando te, Arianna, e acceso d'amore per te» (traduzione della redazione). Poco più avanti Catullo elenca le seguaci del dio: alcune agitano le membra di un giovenco sbranato, altre si cingono di serpenti attorcigliati (64, 257–258). Nel quadro di Tiziano ritornano entrambi i motivi: un piccolo satiro trascina la testa di un vitello, un satiro adulto si avvolge tra i serpenti. La costellazione della corona viene invece da Ovidio (*Ars amatoria* I 527–564; *Metamorfosi* VIII 176–182). Nel camerino di Ferrara la pittura diventa una gara con la poesia antica.

Nel 1538 Tiziano consegnò al futuro duca di Urbino Guidobaldo della Rovere la ***Venere di Urbino*** (olio su tela; Firenze, Gallerie degli Uffizi). Il modello è la *Venere dormiente* di Giorgione, ma tutto è cambiato: la donna è sveglia e guarda lo spettatore, non è più in un paesaggio ma in un palazzo, con un cagnolino ai piedi e due serve che cercano le vesti in un cassone nuziale. Il dipinto è probabilmente legato al matrimonio e alla vita coniugale; il corpo è costruito con il colore e con la luce calda sulla pelle, senza contorni duri. Più tardi Tiziano chiamerà **poesie** le tele mitologiche che dipinse negli anni Cinquanta e Sessanta per Filippo II (*Danae*, *Venere e Adone*, *Diana e Atteone*, *Ratto d'Europa*): «poesie» perché traducono in pittura le favole di Ovidio, con la stessa libertà di un poeta.

13.3.4 Il ritratto e l'ultima maniera

Tiziano trasformò anche il ritratto. Nel ***Carlo V a cavallo*** (1548, olio su tela; Madrid, Prado), dipinto ad Augusta dopo la vittoria imperiale di Mühlberg sui principi protestanti (1547), l'imperatore avanza da solo, in armatura, con la lancia in pugno, in un paesaggio al tramonto: l'immagine antica del cavaliere vittorioso (il *Marco Aurelio*, che conosci dal terzo anno) diventa il ritratto di un sovrano cristiano. Nel ***Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese*** (1546, olio su tela; Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte), rimasto incompiuto, il vecchio papa curvo e sospettoso si volta verso il nipote che si inchina: un ritratto di famiglia che sembra la scena di un dramma di potere.

Negli ultimi vent'anni la pittura di Tiziano cambia ancora. I colori si riducono a pochi toni bruni, rossi e dorati; la pennellata si fa larga, rotta, densa di materia; da vicino le forme quasi scompaiono e si ricompongono solo da lontano. Si chiama **impasto** lo strato di colore denso e corposo, steso in modo che resti in rilievo e mostri il gesto della mano. L'ultima opera è la ***Pietà*** (c. 1570–1576, olio su tela; Venezia, Gallerie dell'Accademia), destinata alla sua tomba e rimasta incompiuta alla morte: un'iscrizione sul dipinto dice che la completò con rispetto Palma il Gio-

vane. Secondo un racconto che Marco Boschini attribuì a Palma e pubblicò un secolo dopo (1674), nelle ultime fasi Tiziano dipingeva più con le dita che con il pennello: è un ricordo indiretto, da prendere come tale, ma corrisponde a ciò che si vede sulla tela.

COLLEGAMENTI

Italiano · I pittori nell'*Orlando furioso*. Nel canto XXXIII del *Furioso*, nell'edizione definitiva del 1532, Ludovico Ariosto (1474–1533), poeta della corte estense, apre un elenco di pittori antichi (Apelle, Zeusi, Parrasio…) e lo continua con i moderni: «Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino, / duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora, / Michel, piú che mortale, angel divino; / Bastiano, Rafael, Tizian, ch'onora / non men Cador, che quei Venezia e Urbino» (XXXIII 2, ed. Debenedetti, 1928). Ariosto mette i moderni alla pari degli antichi celebrati da Plinio, e Tiziano, che lavorava per lo stesso duca, entra nella lista accanto a Leonardo, Michelangelo («Michel… angel divino», gioco sul nome) e Raffaello. «Bastiano» è Sebastiano del Piombo; i due Dossi sono i pittori ferraresi Dosso e Battista Dossi.

13.4 Tintoretto e Veronese

13.4.1 Tintoretto: il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano

Jacopo Robusti, detto **Tintoretto** (1518/19–1594) perché figlio di un tintore di stoffe, visse e lavorò sempre a Venezia. Lo storico seicentesco Carlo Ridolfi (*Le maraviglie dell'arte*, 1648) racconta che aveva scritto sul muro dello studio il motto «il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano»: è una tradizione riportata quasi un secolo dopo, ma riassume il suo programma. Tintoretto prende da Michelangelo i corpi muscolosi e gli scorci arditi, e li dipinge con la tecnica veneziana, con pennellate rapide su preparazioni scure, da cui le figure emergono a colpi di luce. Ridolfi riferisce anche che preparava le composizioni con piccole figure di cera, illuminate dentro scatole per studiare le ombre.

Il suo primo grande successo è il ***Miracolo dello schiavo*** (1548, olio su tela; Venezia, Gallerie dell'Accademia), dipinto per la Scuola Grande di San Marco: san Marco precipita dal cielo a testa in giù, in uno scorcio violento, per liberare uno schiavo cristiano che sta per essere torturato. La folla si apre a ventaglio intorno al corpo nudo a terra. La sua impresa maggiore è la **Scuola Grande di San Rocco**, che decorò tra il **1564 e il 1587** con decine di teleri: nella Sala dell'Albergo, con l'enorme *Crocifissione* (1565); nella sala superiore, con le storie dell'Antico Testamento sul soffitto e quelle di Cristo alle pareti; nella sala terrena, con le storie della Vergine. Vasari racconta che nel 1564, chiamato con altri pittori a presentare un bozzetto per il soffitto dell'Albergo, Tintoretto fece trovare già montato al suo posto il dipinto finito, offrendolo in dono alla Scuola. Gli altri protestarono; la Scuola accettò.

L'ultima grande opera è l'***Ultima Cena*** (1592–1594, olio su tela; Venezia, San Giorgio Maggiore), sulla parete del presbiterio della chiesa di Palladio. Il confronto con il *Cenacolo* di Leonardo

(cap. 9) mostra quanto sia cambiata la pittura in un secolo (Figura 13.3). Leonardo dispone la tavola parallela al piano del quadro, con Cristo al centro e gli apostoli in quattro gruppi di tre, e sceglie il momento drammatico dell'annuncio del tradimento. Tintoretto mette la tavola in diagonale, che fugge in profondità verso destra; Cristo è a metà della tavola e distribuisce il pane: il soggetto è l'istituzione dell'Eucaristia, tema centrale per la Chiesa dopo il Concilio di Trento (cap. 12). Giuda è solo, dalla parte opposta. In primo piano i servitori portano cibo; in alto una lampada a olio illumina la stanza, e dal suo fumo nascono figure di angeli trasparenti. La diagonale tiene conto anche del luogo: il quadro, sulla parete laterale del presbiterio, è visto di lato da chi si avvicina all'altare.

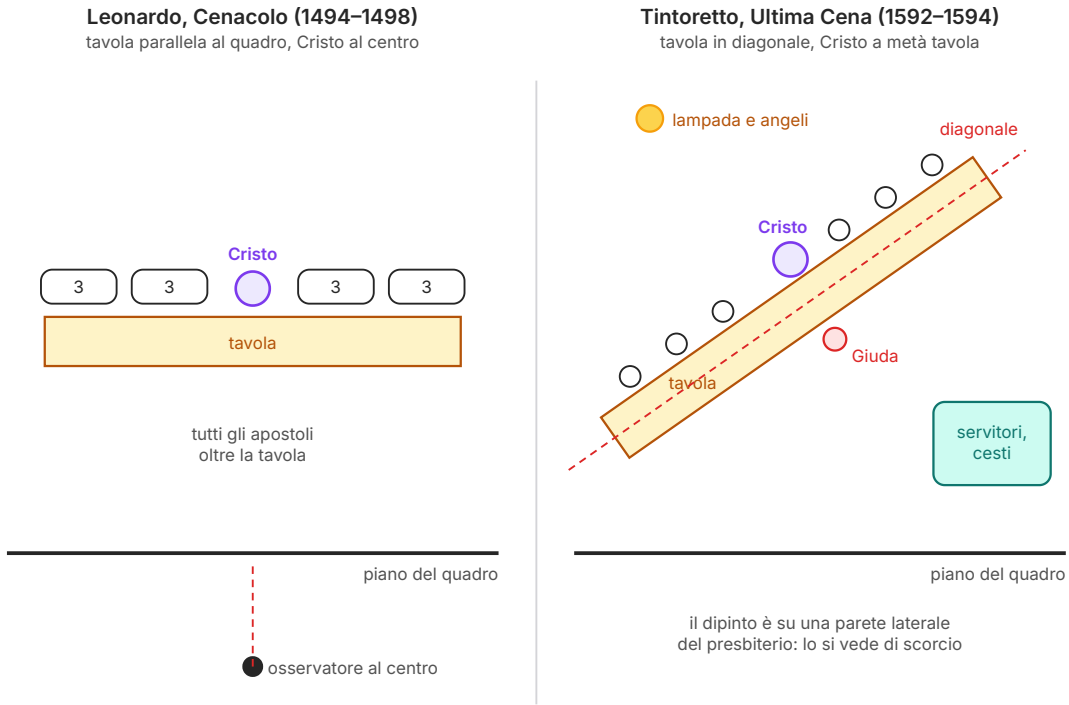


Figura 13.3 **Due Ultime Cene viste dall'alto.** Schema in pianta: a sinistra la tavola del *Cenacolo* di Leonardo, parallela al piano del quadro, con Cristo al centro e i quattro gruppi di tre apostoli; a destra quella di Tintoretto a San Giorgio Maggiore, in diagonale, con Cristo a metà tavola, Giuda dall'altra parte e i servitori in primo piano.

13.4.2 Veronese: la festa e l'Inquisizione

Paolo Caliari, detto **Veronese** (1528–1588), nato a Verona, si stabilì a Venezia negli anni Cinquanta e vi lavorò per il Palazzo Ducale, per le chiese e per i conventi. Il suo mondo è opposto a quello di Tintoretto: luce chiara e diffusa, colori freddi e luminosi accostati senza ombre profonde (azzurri, verdi, bianchi, oro), grandi architetture classiche che fanno da scenografia, folle

di personaggi in abiti di seta. Il suo tema preferito è il banchetto: Veronese dipinse per i refettori dei conventi veneziani una serie di grandi cene evangeliche.

Intorno al 1560 decorò ad affresco la **villa Barbaro a Maser**, appena costruita da Palladio per i fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro. Le pareti si aprono in finti loggiati con paesaggi; da finte porte si affacciano figure a grandezza naturale, un paggio, una fanciulla; sulle balaustre dipinte si sporgono i membri della famiglia. È un sistema di illusioni, il *trompe-l'œil* che hai incontrato nello studiolo di Urbino e nella Camera degli Sposi (cap. 7): la pittura prolunga e inganna l'architettura reale. Sarà uno dei grandi temi del Seicento (cap. 15).

Le ***Nozze di Cana*** (1562–1563, olio su tela; Parigi, Louvre), dipinte per il refettorio benedettino di San Giorgio Maggiore, sono una tela di quasi dieci metri di larghezza: oltre cento figure intorno a un banchetto, in un cortile chiuso da architetture classiche, con un gruppo di musicisti in primo piano. Cristo, al centro, guarda dritto verso lo spettatore. Sulla storia del dipinto dopo il 1797 leggi il riquadro *Conservare e restaurare*.

CONSERVARE E RESTAURARE: LE NOZZE DI CANA

Nel settembre 1797, dopo la caduta della Repubblica di Venezia, le truppe francesi di Napoleone portarono via le *Nozze di Cana*: la tela fu tagliata, arrotolata e spedita al Louvre insieme a centinaia di opere prese in Italia. Dopo la caduta di Napoleone, nel 1815, molte opere tornarono in Italia grazie alla missione guidata da Antonio Canova (la studierai nel quinto anno); le *Nozze di Cana* no. I francesi sostennero che il dipinto, enorme e fragile, non poteva affrontare il viaggio, e in cambio venne data a Venezia una grande tela del pittore francese Charles Le Brun. Il quadro è ancora al Louvre, dove fu restaurato tra il 1989 e il 1992.

Nel 2007, per iniziativa della Fondazione Giorgio Cini, nel refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore è stato collocato un **facsimile** a grandezza naturale, ottenuto da una scansione digitale ad altissima risoluzione dell'originale e stampato su tela. La copia non sostituisce l'opera, ma restituisce al luogo il suo senso: la sala fu progettata per quel dipinto, e il dipinto per quella sala. Il caso solleva domande che riguardano la tutela [P5]: a chi appartiene un'opera sottratta in guerra? E che valore ha una copia fedele nel luogo d'origine?

Nel 1573 Veronese consegnò ai domenicani di Santi Giovanni e Paolo un'*Ultima Cena* per il loro refettorio. Il **18 luglio 1573** fu convocato dal tribunale dell'Inquisizione, che gli chiese conto delle figure «estranee» al soggetto sacro: un buffone con un pappagallo, soldati armati «alla tedesca» che bevono e mangiano su una scala, un servo a cui esce sangue dal naso, nani. Il verbale dell'interrogatorio ci è arrivato ed è uno dei documenti più vivi sul mestiere del pittore. Veronese rispose che, se in un quadro avanzava spazio, lo riempiva di figure «secondo le invenzioni», e che i pittori si prendono le stesse libertà «che si pigliano i poeti e i matti» (la grafia varia nelle edizioni del verbale). Gli inquisitori gli ordinarono di correggere il dipinto entro tre mesi, a sue spese. Veronese non cambiò le figure: cambiò il titolo, scrivendo sulla balaustra il riferimento al Vangelo di Luca, capitolo 5, che racconta il banchetto offerto a Gesù dal pubblicano

Levi. Così il quadro è diventato il ***Convito in casa di Levi*** (1573, olio su tela; Venezia, Gallerie dell'Accademia). È un caso esemplare di come i decreti del Concilio di Trento sul decoro delle immagini (cap. 12) agissero in concreto.

APPROFONDIMENTO

Lorenzo Lotto, un veneziano lontano da Venezia. Lorenzo Lotto (Venezia, c. 1480 – Loreto, 1556/57) fu contemporaneo di Tiziano, ma non riuscì mai ad affermarsi nella sua città. Lavorò a Treviso, nelle Marche (Recanati, Jesi, Ancona), a Bergamo, dove passò oltre dieci anni (1513–1525 circa) dipingendo pale d'altare e gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore. La sua pittura è inquieta, attenta ai sentimenti e ai dettagli della vita quotidiana, con colori acidi e luci improvvise. Nell'*Annunciazione* di Recanati (c. 1534, olio su tela; Recanati, Museo civico Villa Colloredo Mels) l'angelo irrompe nella stanza alle spalle di Maria, che si volta verso di noi spaventata, mentre un gatto fugge. I suoi ritratti, spesso pieni di oggetti simbolici, scrutano la psicologia del modello. Negli ultimi anni Lotto si ritirò come oblato al santuario di Loreto. Ci resta il suo *Libro di spese diverse*, un registro di conti che documenta in modo raro la vita di un pittore. A lungo dimenticato, fu riscoperto alla fine dell'Ottocento dallo storico dell'arte Bernard Berenson.

13.5 L'architettura: da Sansovino a Palladio

13.5.1 Jacopo Sansovino e la piazza di San Marco

Dopo il Sacco di Roma del 1527 (cap. 12) molti artisti lasciarono la città. Tra questi lo scultore e architetto fiorentino **Jacopo Sansovino** (1486–1570), che a Venezia divenne nel 1529 **proto** dei Procuratori di San Marco, cioè l'architetto responsabile degli edifici pubblici della piazza. Fu lui a portare a Venezia l'architettura all'antica della Roma di Bramante e di Raffaello. Davanti al Palazzo Ducale costruì la **Libreria** (dal 1537), per ospitare i codici donati alla Repubblica dal cardinale Bessarione: due piani di logge, dorico sotto e ionico sopra, con un fregio ricchissimo di sculture. Negli stessi anni costruì ai piedi del campanile la **Loggetta**, un piccolo edificio a forma di arco trionfale con statue in bronzo. Quando il campanile crollò, il 14 luglio 1902, la Loggetta fu schiacciata; venne ricostruita con i pezzi recuperati, mentre il campanile fu rifatto «com'era e dov'era» e inaugurato nel 1912.

13.5.2 Andrea Palladio

Andrea Palladio (1508–1580) nacque a Padova come Andrea di Pietro della Gondola e si formò come scalpellino tra Padova e Vicenza. Lo notò l'umanista Gian Giorgio Trissino, che lo istruì nelle lettere e nell'architettura di Vitruvio, lo portò a Roma a studiare le rovine e gli diede il nome classico di «Palladio», da Pallade Atena. Palladio misurò e disegnò per anni i monumenti romani; nel 1554 pubblicò una piccola guida, *L'antichità di Roma*, e collaborò alle illustrazioni

del Vitruvio tradotto e commentato da Daniele Barbaro (1556). Nel **1570** pubblicò a Venezia ***I quattro libri dell'architettura***: il primo sui materiali e sugli ordini, il secondo sulle case private e sulle ville, il terzo sulle strade, i ponti e le basiliche, il quarto sui templi antichi. Nel trattato Palladio illustra i suoi edifici con piante e alzati misurati, accanto ai monumenti antichi: si presenta così come l'erede diretto degli antichi.

Il principio della bellezza è dichiarato nel primo libro: «La bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto» (*I quattro libri* I 1). È l'idea vitruviana e albertiana di un edificio come un corpo (cap. 5), in cui ogni parte è proporzionata alle altre. Palladio la applica con un metodo preciso: le stanze hanno rapporti semplici tra lunghezza e larghezza (1:1, 3:4, 2:3, 1:2…), sono disposte simmetricamente intorno a un asse, e l'alzato corrisponde alla pianta.

13.5.3 Vicenza: la Basilica e la serliana

Il primo grande incarico pubblico fu il rivestimento del vecchio Palazzo della Ragione di Vicenza, un edificio gotico con un'enorme sala, le cui logge esterne erano crollate. Palladio vinse il concorso e i lavori delle nuove logge cominciarono nel **1549** (furono finiti solo nel 1614). Diede all'edificio il nome di «Basilica», come le sale pubbliche degli antichi. Le logge, su due piani, dorico sotto e ionico sopra, sono formate da una ripetizione di **serliane**: una serliana è un'apertura a tre luci, con un arco a tutto sesto al centro, impostato su colonnine, e due aperture laterali più basse, chiuse in alto da un architrave (Figura 13.4). Il motivo era stato pubblicato da Sebastiano Serlio nel 1537 (cap. 12), da cui il nome; in Veneto lo chiamano anche «palladiana».

La serliana risolveva un problema concreto. Le campate del vecchio palazzo non erano tutte uguali, e Palladio doveva rivestirle senza demolire nulla. Nella serliana l'arco centrale resta sempre della stessa larghezza, e la differenza viene assorbita dalle due luci laterali, più larghe o più strette: l'occhio vede una serie regolare di archi uguali e non si accorge delle irregolarità. Negli spazi di muro sopra le luci laterali, dei piccoli oculi alleggeriscono la parete.

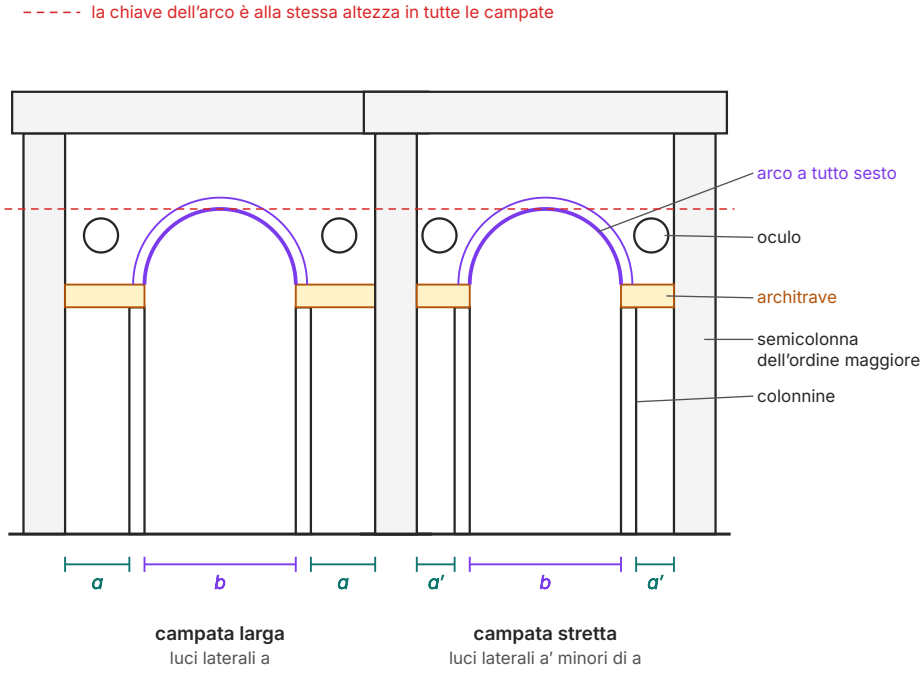


Figura 13.4 **La serliana nelle logge della Basilica di Vicenza.** Schema del prospetto di due campate di larghezza diversa: l'arco centrale (*b*) è sempre uguale, le due aperture laterali architravate (*a*) si allargano o si restringono. In ogni campata, le semicolonne dell'ordine maggiore e gli oculi nei pennacchi. Proporzioni indicative.

13.5.4 Le ville

La **villa veneta** è insieme una residenza del patrizio e il centro di un'azienda agricola. Dopo la crisi di Cambrai, molte famiglie veneziane investirono nelle terre della terraferma, bonificarono paludi, scavarono canali, e ebbero bisogno di case da cui controllare i lavori dei campi. Palladio trovò per loro una forma nuova: un corpo centrale per i padroni, simmetrico, spesso rialzato su un basamento e preceduto da un pronao con colonne e frontone, come un tempio antico; ai lati, le **barchesse**, lunghe ali porticate destinate ai servizi agricoli (granai, stalle, depositi degli attrezzi). Palladio scriveva che gli antichi usavano il frontone anche nelle case; in realtà, per quel che sappiamo, le case romane non lo avevano: il pronao era una sua invenzione, che dava alla casa di campagna la dignità di un tempio.

Lungo il **Brenta**, la via d'acqua che collegava Padova alla laguna, sorge la **villa Foscari**, detta «la Malcontenta» (c. 1559–1560), con il pronao ionico rivolto verso il fiume. Nella **villa Barbaro a Maser** (c. 1554–1560), ai piedi delle colline trevigiane, il corpo centrale con un pronao di semicolonne è affiancato da due barchesse che terminano in padiglioni con meridiane; all'interno, gli affreschi di Veronese. La **villa Emo** a Fanzolo (c. 1560) è l'esempio più chiaro dell'unità tra

casa e campagna: una lunga rampa sale al pronao, le barchesse si allungano a destra e a sinistra, e l'asse della villa continua nei campi.

La più celebre è la **Rotonda**, che non è una villa agricola. L'esempio svolto ne applica la scheda di lettura (Figura 13.5).

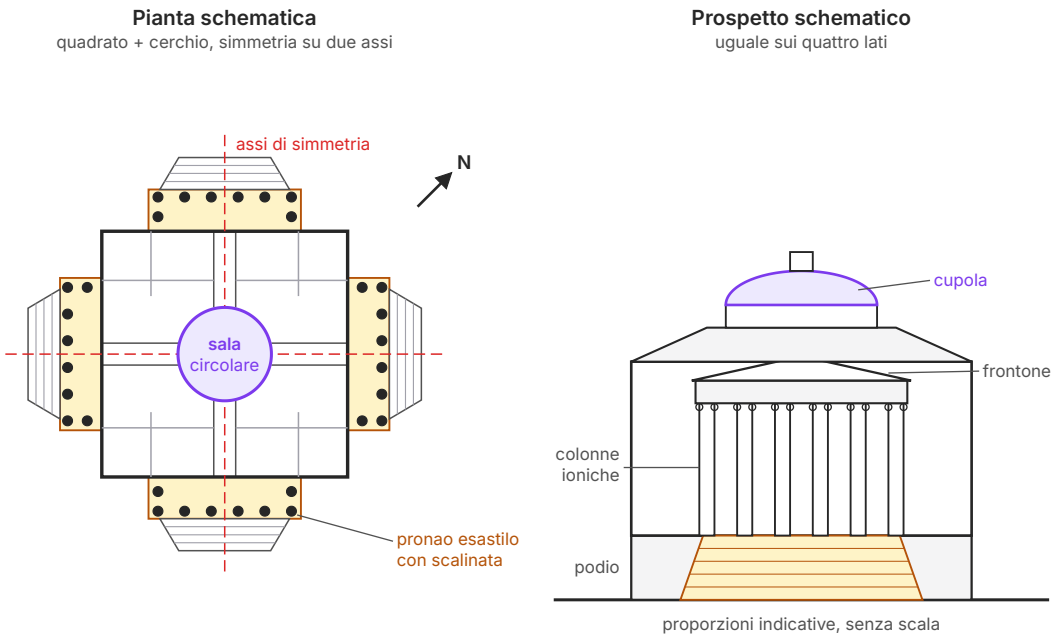


Figura 13.5 **La Rotonda.** A sinistra, pianta schematica: un quadrato con la sala circolare al centro e quattro pronai esastili con scalinate, uno per lato; le linee rosse sono i due assi di simmetria; gli angoli dell'edificio sono rivolti ai punti cardinali (la freccia indica il nord). A destra, prospetto schematico di un lato, con il podio, la scalinata, le sei colonne ioniche, il frontone e la cupola bassa realizzata da Scamozzi. Proporzioni indicative.

ERRORE FREQUENTE

«La Rotonda è costruita sulla sezione aurea». Non c'è nessuna prova. Palladio dichiara le misure dei suoi edifici nei *Quattro libri* in piedi vicentini, e i rapporti che usa sono numeri interi semplici, gli stessi della musica (1:1, 2:3, 3:4, 1:2), come ha mostrato lo storico Rudolf Wittkower. Il rapporto aureo, un numero irrazionale, non compare nel suo trattato. Le «sezioni auree» scoperte nelle piante o nelle facciate sono letture moderne, ottenute scegliendo di volta in volta le misure che tornano.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: Andrea Palladio, la Rotonda (Villa Almerico Capra).

- **Dati.** Andrea Palladio, Villa Almerico Capra detta «la Rotonda», iniziata c. 1566 per il prelato Paolo Almerico e completata dopo la morte di Palladio da Vincenzo Scamozzi per i fratelli Capra, che l'acquistarono nel 1591; muratura di mattoni intonacata, colonne, pietra per le parti decorative; Vicenza, in situ, su una collina appena fuori città. Parte del sito UNESCO «La città di Vicenza e le ville del Palladio nel Veneto» (1994, esteso nel 1996).
- **Descrizione e iconografia.** Un blocco a pianta quadrata, sollevato su un basamento che contiene i servizi; al centro una sala circolare coperta da una cupola; su ciascuno dei quattro lati un **pronao esastilo**, cioè con sei colonne in facciata, di ordine ionico, con frontone e una scalinata. Sulle basi delle scalinate e sui frontoni ci sono statue di divinità antiche. Le quattro facciate sono uguali.
- **Analisi formale.** Due figure geometriche perfette, il quadrato e il cerchio, regolano l'edificio, come nell'uomo vitruviano (cap. 9). La simmetria è doppia: rispetto a due assi perpendicolari che passano per il centro della sala e attraversano i quattro pronai. Ogni lato guarda il paesaggio in modo diverso, ma l'architettura è la stessa: non c'è una facciata principale. Palladio aveva disegnato nei *Quattro libri* una cupola emisferica; Scamozzi ne costruì una più bassa, con un oculo in cima.
- **Funzione e committenza.** Paolo Almerico, ecclesiastico vicentino che era stato a Roma al servizio dei papi, tornato in patria la volle come residenza suburbana, per il piacere dello studio e della vista, non per l'agricoltura: Palladio stesso la pubblica tra le case di città e non tra le ville. Spiega che, poiché il sito gode di vedute da ogni parte, «vi sono state fatte le logge in tutte quattro le faccie» (*I quattro libri* II 3, ed. 1790).
- **Contesto.** La pianta centrale, ideale del Rinascimento per le chiese (dal Tempietto di Bramante, cap. 10, al progetto di Michelangelo per San Pietro, cap. 11), è applicata a una casa: un gesto quasi sacro. Il pronao a tempio e la sala a cupola richiamano il Pantheon, che Palladio misurò e pubblicò nel quarto libro.
- **Conservazione.** La villa è di proprietà privata, abitata e aperta alle visite. Non è identica al progetto pubblicato nel 1570: la cupola di Scamozzi è più bassa di quella disegnata da Palladio, e gli interni furono decorati più tardi. Come parte di un sito UNESCO, la sua tutela comprende anche il paesaggio intorno, che è parte del progetto: le vedute per cui Palladio aprì le quattro logge.

13.5.5 Le chiese veneziane

A Venezia Palladio costruì due grandi chiese. La basilica benedettina di **San Giorgio Maggiore** (dal 1566), sull'isola di fronte a piazza San Marco, ha un interno bianco e luminoso a tre navate, con un grande presbiterio dove si trovano l'*Ultima Cena* di Tintoretto e la sua *Raccolta della manna*; la facciata fu costruita dopo la sua morte, sul suo progetto. Il **Redentore** nacque da un

voto: durante la peste del 1575–1577, che uccise forse un quarto degli abitanti, il Senato promise una chiesa a Cristo Redentore, e la prima pietra fu posta nel **1577**, sull'isola della Giudecca. Da allora ogni anno, nel mese di luglio, un ponte di barche unisce la città alla chiesa per la festa del Redentore.

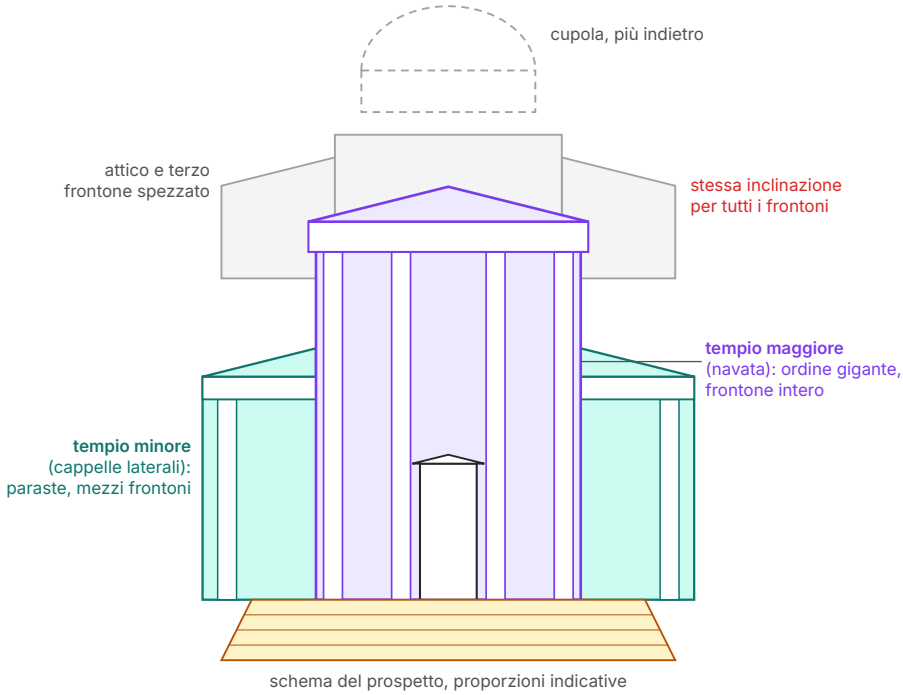


Figura 13.6 **La facciata del Redentore.** Schema del prospetto: il tempio maggiore con l'ordine gigante e il frontone intero (viola) corrisponde alla navata; il tempio minore con le paraste e i mezzi frontoni (verde) corrisponde alle cappelle laterali; in alto, l'attico, affiancato dai due tratti del terzo frontone, spezzato. Tutti i frontoni hanno la stessa inclinazione. Proporzioni indicative.

Le facciate delle due chiese risolvono un problema antico: come applicare la fronte di un tempio classico a una chiesa con la navata centrale alta e le navate o le cappelle laterali basse? L'Alberti a Santa Maria Novella aveva usato le volute (cap. 5). Palladio usa due templi sovrapposti, uno alto e stretto davanti alla navata, uno basso e largo davanti alle parti laterali (Figura 13.6). Nel Redentore i frontoni sono tre: quello intero del tempio maggiore, i mezzi frontoni del tempio minore ai lati, e un terzo frontone nell'attico; tutti hanno la stessa inclinazione, come parti di un unico sistema. Si parla di **facciata a templi intrecciati**: la facciata dichiara all'esterno la sezione della chiesa.

13.5.6 Il Teatro Olimpico

L'ultima opera di Palladio fu il **Teatro Olimpico** di Vicenza (1580–1585), per l'Accademia Olimpica, un'accademia di nobili e letterati di cui era membro. È il più antico teatro stabile coperto dell'età moderna giunto fino a noi, ed è la ricostruzione di un teatro romano descritto da Vitruvio (Figura 13.7): una cavea a gradinate, a semiellisse perché il terreno disponibile era largo e poco profondo, coronata da una loggia di colonne; davanti, il palco e la **frontescena**, cioè la parete fissa di fondo del palco, alta due ordini, piena di nicchie, statue e rilievi, con un grande arco centrale, la porta regia, e due porte laterali. Palladio morì nell'agosto del 1580, pochi mesi dopo l'inizio dei lavori, che furono completati da Vincenzo Scamozzi.

Scamozzi aggiunse dietro le aperture della frontescena sette strade in prospettiva, le «vie di Tebe», costruite in legno e stucco: il pavimento sale e le pareti delle case si avvicinano, così che pochi metri di profondità reale sembrano lunghe vie di una città. È la stessa idea del finto coro di Bramante a Santa Maria presso San Satiro (cap. 10): uno spazio poco profondo che la prospettiva fa sembrare molto più lungo. Nel cap. 15 la ritroverai con il nome di prospettiva accelerata. Il teatro fu inaugurato il 3 marzo 1585 con l'*Edipo re* di Sofocle, nella traduzione italiana di Orsatto Giustiniani. Le scene di Scamozzi, pensate per quella tragedia, non furono più smontate: sono le scene teatrali del Rinascimento più antiche giunte fino a noi.

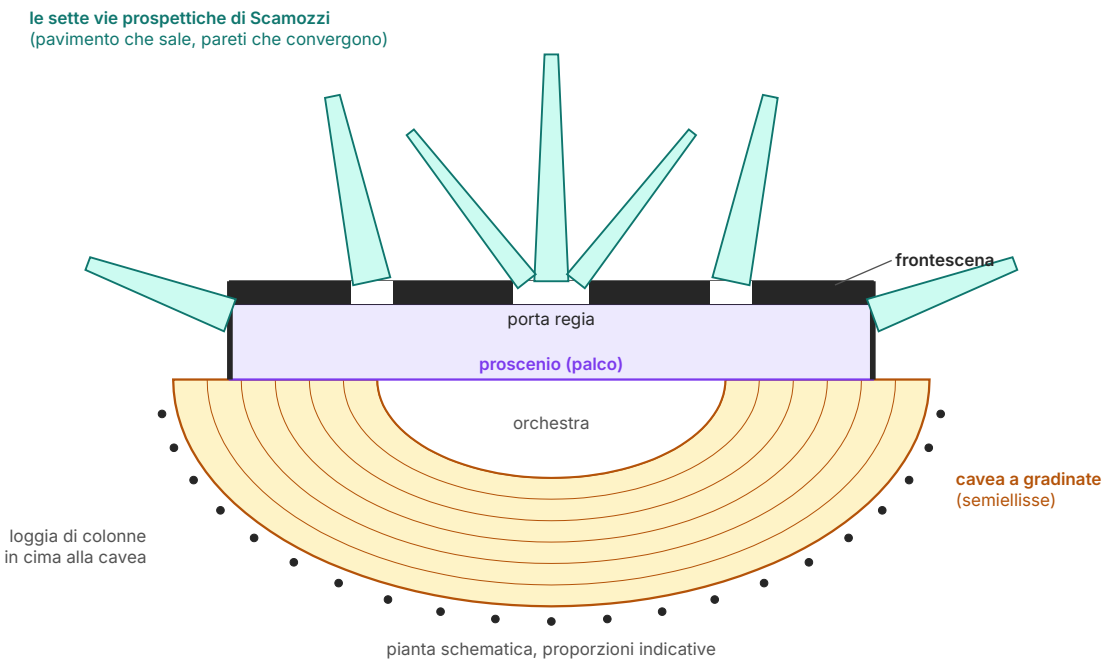


Figura 13.7 **Il Teatro Olimpico di Vicenza.** Pianta schematica: la cavea a gradinate in forma di semiellisse con la loggia di colonne, l'orchestra, il proscenio e la frontescena con la porta regia e le porte laterali; dietro, le vie prospettiche di Scamozzi, che si restringono verso il fondo. Proporzioni indicative.

DA RICORDARE

Due siti UNESCO veneti. «Venezia e la sua laguna» è nella Lista del Patrimonio mondiale dal 1987: la tutela riguarda insieme la città e l'ambiente che la rende possibile. «La città di Vicenza e le ville del Palladio nel Veneto» è iscritta dal 1994 per il centro di Vicenza e dal 1996 anche per le ville sparse nella regione, tra cui Maser, Fanzolo, la Malcontenta e la Rotonda. Proteggere una villa palladiana vuol dire proteggere anche i campi, i filari e i canali intorno, che il progetto aveva incluso.

13.6 Il palladianesimo in Europa e in America

Nessun architetto del Rinascimento ha avuto una fortuna paragonabile a quella di Palladio. La ragione principale sono i *Quattro libri*: un trattato chiaro, pratico, illustrato con piante e prospetti misurati, che permetteva di costruire «alla Palladio» senza vedere gli edifici. Si chiama **palladianesimo** la diffusione, dal Seicento all'Ottocento, di un'architettura che imita i modelli di Palladio: pronai a tempio, piante simmetriche, rapporti proporzionali semplici, serliane,

ville in mezzo alla natura. È un capitolo di ciò che le Indicazioni chiamano gli «sviluppi nella cultura architettonica europea» del classicismo.

In **Inghilterra** il primo palladiano fu **Inigo Jones** (1573–1652), che tra il 1613 e il 1614 viaggiò in Italia, visitò Vicenza e annotò la sua copia dei *Quattro libri*, oggi conservata a Oxford. Al ritorno costruì per la regina la **Queen's House** di Greenwich (iniziata nel 1616) e, a Londra, la Banqueting House di Whitehall (1619–1622): edifici nitidi e simmetrici, molto diversi dall'architettura inglese del tempo. Un secolo dopo il palladianesimo diventò lo stile dell'aristocrazia whig. Nel 1715 uscirono la traduzione inglese dei *Quattro libri* curata da Giacomo Leoni e il primo volume del *Vitruvius Britannicus* di Colen Campbell; il conte di Burlington, Richard Boyle, costruì intorno al 1726–1729 la **Chiswick House**, presso Londra, ispirata alla Rotonda: un blocco quadrato con una sala ottagonale a cupola al centro e un pronao sulla fronte. Le case di campagna inglesi del Settecento, con il loro pronao e il parco intorno, sono figlie delle ville venete.

Dall'Inghilterra il modello passò nelle colonie americane. **Thomas Jefferson** (1743–1826), autore della Dichiarazione d'indipendenza e terzo presidente degli Stati Uniti, era anche un architetto dilettante e studiò Palladio sui libri. La sua casa di **Monticello**, in Virginia (iniziata nel 1769 e ricostruita tra il 1796 e il 1809), ha un pronao e una cupola; per l'**Università della Virginia** a Charlottesville (1817–1826) progettò un «villaggio accademico» con padiglioni collegati da portici intorno a un prato, chiuso dalla Rotonda della biblioteca, ispirata al Pantheon. Monticello e l'Università della Virginia sono patrimonio UNESCO dal 1987. Da qui il pronao palladiano divenne il segno degli edifici pubblici e delle case importanti degli Stati Uniti: la villa veneta, nata per un patrizio che controllava i suoi campi, era diventata il simbolo di una repubblica.

SINTESI

- Nel Cinquecento Venezia è una repubblica ricca e stabile, che coltiva il proprio mito; accanto allo Stato e ai patrizi, le Scuole Grandi sono grandi committenti di pittura.
- I veneziani dipingono a olio su tela: il telero sostituisce l'affresco, che resiste male all'umidità della laguna (gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, 1508, sono quasi perduti).
- Alla teoria fiorentina del disegno (Vasari) Ludovico Dolce oppone nel 1557 il valore del colorito, con Tiziano come modello; il tonalismo costruisce forme e spazio con i toni del colore.
- Giorgione (c. 1477/78–1510) fa del paesaggio e dell'atmosfera i protagonisti; il soggetto della *Tempesta* è discusso e le radiografie mostrano un ripensamento.
- Tiziano (c. 1488/90–1576) rinnova la pala d'altare (*Assunta*, 1516–1518; *Pala Pesaro*, 1519–1526, con l'asse spostato e le diagonali), la pittura mitologica (*Baccanali*, «poesie»), il nudo (*Venere di Urbino*, 1538) e il ritratto (*Carlo V*, 1548).
- L'ultima maniera di Tiziano usa pennellate larghe e impasti; la *Pietà* fu completata da Palma il Giovane.
- Tintoretto (1518/19–1594) unisce, secondo la tradizione riferita da Ridolfi, «il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano»: Scuola Grande di San Rocco (1564–1587), *Ultima Cena* di San Giorgio Maggiore (1592–1594) con la tavola in diagonale.
- Veronese (1528–1588) dipinge banchetti luminosi e illusioni architettoniche (Maser); il processo dell'Inquisizione del 18 luglio 1573 trasforma un'*Ultima Cena* nel *Convito in casa di Levi*.
- Le *Nozze di Cana*, portate in Francia nel 1797, sono al Louvre; dal 2007 un facsimile è tornato nel refettorio di San Giorgio Maggiore.
- Sansovino porta a Venezia l'architettura all'antica (Libreria, dal 1537); Palladio (1508–1580) costruisce la Basilica di Vicenza con le serliane (dal 1549), le ville, la Rotonda (dal c. 1566), San Giorgio Maggiore, il Redentore (1577) e il Teatro Olimpico (1580–1585).
- Nei *Quattro libri dell'architettura* (1570) Palladio fonda la bellezza sulla corrispondenza tra le parti e il tutto; il trattato diffonde i suoi modelli in Europa e in America (palladianesimo: Inigo Jones, Burlington, Jefferson).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● I veneziani preferirono la tela all'affresco soprattutto perché:

   A. la tela costava meno dei pigmenti per affresco

   B. l'umidità e l'aria salmastra della laguna rovinavano gli intonaci

   C. il Concilio di Trento aveva vietato l'affresco nelle chiese

   D. a Venezia non c'erano muri abbastanza grandi

2. ● Il *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce (1557):
   A. difende il primato del disegno e di Michelangelo
   B. è un trattato di architettura sugli ordini
   C. difende il valore del colorito e ha come modello Tiziano
   D. è la prima biografia di Giorgione

3. ● Delle radiografie della *Tempesta* si può dire che:
   A. mostrano una prima figura femminile al posto del giovane a sinistra
   B. hanno rivelato la firma di Giorgione
   C. dimostrano che il dipinto è di Tiziano
   D. hanno mostrato un disegno preparatorio completo e mai modificato

4. ● Nella *Pala Pesaro* la Madonna:
   A. è al centro, su un trono altissimo davanti a un'abside
   B. è sulla nuvola, tra gli apostoli e Dio Padre
   C. è distesa in un paesaggio
   D. è spostata a destra e in alto, sui gradini di un edificio con grandi colonne

5. ● Quale di questi dipinti NON fa parte dei *Baccanali* per il camerino di Alfonso d'Este?
   A. *Bacco e Arianna*
   B. *Venere di Urbino*
   C. *Baccanale degli Andrii*
   D. *Festa degli amorini*

6. ●● Nell'*Ultima Cena* di Tintoretto a San Giorgio Maggiore:
   A. la tavola è parallela al quadro e Cristo è al centro
   B. non compare Giuda
   C. la tavola è disposta in diagonale e Cristo distribuisce il pane a metà tavola
   D. la scena è ambientata all'aperto, in un cortile

7. ●● Dopo il processo del 18 luglio 1573 Veronese:
   A. distrusse il dipinto
   B. cambiò il titolo del dipinto, che divenne il *Convito in casa di Levi*
   C. fu condannato al carcere
   D. sostituì tutte le figure contestate con santi

8. ●● La serliana è:
   A. un'apertura a tre luci con un arco centrale su colonnine e due luci laterali architravate
   B. una cupola su tamburo con lanterna
   C. una finestra circolare in una facciata
   D. un portico a sei colonne con frontone

9. ●● La facciata del Redentore:
   - **A.** è decorata con volute come Santa Maria Novella
   - **B.** ha una sola fronte di tempio larga quanto la chiesa
   - **C.** fu progettata da Sansovino
   - **D.** sovrappone due fronti di tempio, alta e stretta per la navata, bassa e larga per le parti laterali

Lessico dell'arte

10. ● Scrivi il termine corrispondente a ogni definizione: a) grande dipinto su tela che copre la parete di una sala; b) confraternita laica veneziana di carità e devozione; c) strato di colore denso e in rilievo; d) ala porticata di una villa veneta per i servizi agricoli; e) parete fissa di fondo del palco in un teatro all'antica.

11. ● Spiega in due o tre righe la differenza tra *disegno* e *colorito* nel senso in cui li usano Vasari e Dolce.

12. ● Che cosa si intende per *tonalismo*? Indica due pittori a cui si applica.

13. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Il pronao esastilo ha sei colonne in facciata. b) La serliana ha un arco centrale e due aperture laterali anch'esse ad arco. c) Il proto dei Procuratori di San Marco era l'architetto degli edifici pubblici della piazza. d) Tiziano chiamava «poesie» i suoi ritratti di corte.

14. ●● Che cosa si intende per *palladianesimo*? Indica tre elementi architettonici che lo caratterizzano.

15. ●● Spiega l'espressione «facciata a templi intrecciati» e perché si dice che la facciata «dichiara» la sezione della chiesa.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico: *Convito in casa di Levi*; *Assunta* dei Frari; affreschi del Fondaco dei Tedeschi; *I quattro libri dell'architettura*; Teatro Olimpico; *Venere di Urbino*; *Miracolo dello schiavo*.

17. ● Abbina opera, autore e luogo di conservazione: 1) *Tempesta*; 2) *Bacco e Arianna*; 3) *Nozze di Cana*; 4) *Venere di Urbino*; 5) *Carlo V a cavallo*; 6) *Tre filosofi*. Autori: Giorgione, Tiziano, Veronese. Luoghi: Londra, National Gallery; Parigi, Louvre; Venezia, Gallerie dell'Accademia; Firenze, Uffizi; Madrid, Prado; Vienna, Kunsthistorisches Museum.

18. ●● Su una carta del Veneto (Figura 13.1) colloca: Vicenza, Maser, Fanzolo, Castelfranco, Pieve di Cadore (fuori carta: in quale direzione?), il corso del Brenta. Per ogni luogo indica l'artista o l'opera del capitolo che vi è legato.

19. ●● Costruisci una linea del tempo di Palladio dal 1508 al 1580 con almeno sei date: nascita, inizio delle logge della Basilica, Rotonda, San Giorgio Maggiore, *Quattro libri*, Redentore, Teatro Olimpico, morte.

Leggere l'opera

20. ●● Applica la scheda di lettura all'*Assunta* dei Frari: dati (data, tecnica e supporto, luogo), descrizione e iconografia (le tre zone), analisi formale (colore, movimento, visione da lontano), funzione, contesto, conservazione.

21. ●● Descrivi la *Tempesta* di Giorgione e presenta due letture diverse del soggetto. Spiega che cosa aggiunge alla discussione la radiografia.

22. ●● Confronta la *Venere dormiente* di Giorgione e la *Venere di Urbino* di Tiziano: ambiente, sguardo, funzione, rapporto con lo spettatore.

23. ●●● Leggi il *Convito in casa di Levi* con la scheda, dando spazio alla funzione (il refettorio domenicano), al contesto (il Concilio di Trento) e alla storia del titolo.

Le fonti

24. ●● Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura* (1557; ed. Milano 1863, p. 22): «Tutta la somma della pittura a mio giudizio è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola, o istoria, che il pittore si elegge da sè stesso, o gli è posta innanzi da altri per materia di quello che ha da operare». a) Parafrasa il passo in italiano moderno. b) Quale delle tre parti Vasari considerava il fondamento delle arti? c) Perché un trattato veneziano sente il bisogno di nominare il colorito accanto al disegno?

25. ●● Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* I 1: «La bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto». a) Parafrasa il passo. b) Mostra come questo principio si applica alla Rotonda (Figura 13.5). c) A quale autore antico e a quale architetto del Quattrocento risale l'idea dell'edificio come un corpo proporzionato?

26. ●●● Catullo 64, 251–253: «*at parte ex alia florens volitabat Iacchus / cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis, / te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore*». a) Traduci (*volito*: accorrere, volare qua e là; *thiasus*: il corteo bacchico; *Nysigena*: nato a Nisa, il monte dove fu allevato Bacco). b) Quali elementi del testo ritrovi in *Bacco e Arianna* di Tiziano? c) Che cosa ci dice questa scelta del pubblico per cui il quadro fu dipinto?

Collegare e confrontare

27. ●● Confronta il *Cenacolo* di Leonardo (cap. 9) e l'*Ultima Cena* di Tintoretto (Figura 13.3): posizione della tavola, momento scelto, luce, rapporto con il luogo. Spiega perché la differenza del momento scelto si lega al Concilio di Trento.

28. ●● Pantheon → Tempietto di Bramante → Rotonda: che cosa hanno in comune queste tre architetture a pianta centrale e che cosa le distingue (funzione, coperture, pronao)?

29. ●● Disegna a mano libera lo schema di una serliana con l'arco centrale largo 4 unità e alto, fino alla chiave, 6 unità dal pavimento (l'imposta dell'arco è quindi a 4 unità), e due luci laterali larghe 2 unità. Poi ridisegnala con luci laterali di 1,5 unità: che cosa cambia nella larghezza totale della campata e che cosa resta uguale?

30. ●●● Ariosto mette Tiziano accanto ad Apelle e a Zeusi (*Orlando furioso* XXXIII 1–2). Collega questo elenco al tema del paragone tra antichi e moderni nelle *Vite* di Vasari e al riconoscimento sociale dell'artista nel Cinquecento (Tiziano conte palatino, l'Accademia del Disegno, cap. 12).

Verso la verifica

31. ●●● «La grande stagione dell'arte veneziana»: in 10–15 righe spiega che cosa distingue la pittura veneziana del Cinquecento da quella di Firenze e di Roma, con almeno tre opere di tre pittori diversi.

32. ●●● Palladio e l'antico: in 10–15 righe spiega come Palladio usa i modelli antichi in una villa, in una chiesa e in un teatro, e perché i *Quattro libri* resero il suo linguaggio europeo.

33. ●●● Tutela: in 10–15 righe ricostruisci la storia delle *Nozze di Cana* dal 1562 a oggi e discuti il valore del facsimile collocato nel 2007 nel refettorio di San Giorgio Maggiore.

PER APPROFONDIRE

- [PAL] A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*: il libro II, con le piante e gli alzati delle ville e della Rotonda descritti dall'autore.
- [WIT] R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*: la parte su Palladio, le proporzioni musicali e le facciate delle chiese veneziane.
- [VAS] G. Vasari, *Le vite* (1568): le vite di Giorgione e di Tiziano, per il punto di vista fiorentino sul colore veneziano.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo su Venezia e l'Italia settentrionale nel primo Cinquecento.

Glossario del capitolo

Barchessa
Ala porticata di una villa veneta, ai lati del corpo padronale, destinata ai servizi agricoli: granai, stalle, depositi.

Colorito
Nella teoria del Cinquecento (Dolce, 1557), la parte della pittura che rende con le tinte la natura delle cose, la luce e la morbidezza delle carni; contrapposto al disegno.

Disegno
Per Vasari, il fondamento di tutte le arti: l'idea dell'artista fissata con lo studio del contorno, delle proporzioni e dell'anatomia.

Facciata a templi intrecciati
Facciata di chiesa formata da due o più fronti di tempio sovrapposte, alte e basse, che corrispondono alla navata centrale e alle parti laterali (Palladio, San Giorgio Maggiore e Redentore).

Frontescena
Parete fissa, decorata con ordini, nicchie e statue, che chiude il fondo del palco in un teatro romano o all'antica; nel Teatro Olimpico ha una porta regia e porte laterali.

Impasto
Strato di colore a olio denso e corposo, che resta in rilievo e mostra il segno del pennello o delle dita.

Mito di Venezia
L'immagine ufficiale che la Repubblica dava di sé: una città libera, giusta, devota e protetta da san Marco, celebrata dalla pittura e dall'architettura pubbliche.

Palladianesimo
Diffusione in Europa e in America, dal Seicento all'Ottocento, di un'architettura modellata sugli edifici e sul trattato di Palladio.

Poesie
Nome che Tiziano diede alle tele mitologiche dipinte per Filippo II di Spagna, che traducono in pittura le favole di Ovidio.

Pronao esastilo
Portico d'ingresso con sei colonne in facciata e frontone, come quelli della Rotonda.

Proto
A Venezia, l'architetto responsabile di un insieme di edifici pubblici; Sansovino fu proto dei Procuratori di San Marco dal 1529.

Serliana
Apertura a tre luci: un arco a tutto sesto al centro, impostato su colonnine, e due aperture laterali più basse chiuse da un architrave; detta anche «palladiana».

Tela
Supporto di tessuto (lino o canapa) teso su un telaio di legno e preparato, su cui si dipinge a olio.

Telero
Grande dipinto su tela pensato per coprire una parete intera di una sala o di una chiesa, al posto dell'affresco; tipico di Venezia.

Tonalismo
Termine moderno per la pittura veneziana che costruisce volumi e spazio con il passaggio graduale dei toni di colore, senza contorni netti.

Villa veneta
Residenza di campagna del patriziato veneto, centro di un'azienda agricola, con il corpo padronale e le barchesse.

Soluzioni

1. B. Umidità e salsedine distruggono gli intonaci: lo mostrano gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi (1508), oggi ridotti a frammenti.

2. C. Dolce fa parlare Pietro Aretino in difesa del colorito; il modello è Tiziano. Il primato del disegno è la tesi di Vasari.

3. A. Sotto il giovane a sinistra c'era in origine una donna nuda seduta sulla riva: un ripensamento in corso d'opera.

4. D. La composizione è asimmetrica: la Madonna è in alto a destra, raggiunta dalle diagonali che salgono dai donatori. La A descrive la pala frontale tradizionale, la B l'*Assunta*.

5. B. La *Venere di Urbino* (1538) fu dipinta per Guidobaldo della Rovere; i tre *Baccanali* sono *Bacco e Arianna* (Londra) e i due del Prado.

6. C. La tavola fugge in diagonale; Cristo a metà tavola istituisce l'Eucaristia; Giuda è solo dall'altra parte.

7. B. Invece di correggere le figure, scrisse sulla balaustra il riferimento a Luca 5 (il banchetto in casa di Levi).

8. A. Arco a tutto sesto al centro, su colonnine, e due luci laterali con architrave; il motivo fu pubblicato da Serlio (1537).

9. D. Tempio maggiore per la navata, tempio minore per le cappelle laterali, con frontoni della stessa inclinazione; le volute sono la soluzione di Alberti.

10. a) telero; b) Scuola Grande; c) impasto; d) barchessa; e) frontescena.

11. Per Vasari il *disegno* è il fondamento delle arti: l'idea dell'artista fissata con il contorno, le proporzioni, l'anatomia (modello: Michelangelo). Per Dolce il *colorito* è la capacità di rendere con le tinte la natura delle cose, la morbidezza delle carni, la luce: è ciò che «fa parer le pitture vive» (modello: Tiziano).

12. È la pittura che costruisce volumi e spazio con il passaggio graduale dei toni di colore, senza contorni netti, legando figure e paesaggio nella stessa atmosfera. Si applica a Giorgione e al giovane Tiziano (e a Giovanni Bellini anziano). Il termine è moderno.

13. a) Vero. b) Falso: le luci laterali sono chiuse da un architrave, solo quella centrale è ad arco. c) Vero (Sansovino dal 1529). d) Falso: «poesie» erano le tele mitologiche dipinte per Filippo II, ispirate a Ovidio.

14. La diffusione dal Seicento all'Ottocento di un'architettura che imita i modelli di Palladio, soprattutto attraverso i *Quattro libri*. Elementi: pronao a tempio con frontone applicato alla casa; pianta simmetrica con rapporti proporzionali semplici; serliana; (anche) sala centrale a cupola sul modello della Rotonda, villa nel paesaggio.

15. La facciata è formata da due (nel Redentore tre) fronti di tempio sovrapposte: una alta e stretta davanti alla navata centrale, una bassa e larga davanti alle cappelle o navate laterali. Poiché ogni fronte corrisponde a un volume interno, la facciata mostra all'esterno la differenza di altezza tra le parti della chiesa, cioè la sua sezione.

16. Fondaco dei Tedeschi (1508) → *Assunta* (1516–1518) → *Venere di Urbino* (1538) → *Miracolo dello schiavo* (1548) → *I quattro libri* (1570) → *Convito in casa di Levi* (1573) → Teatro Olimpico (1580–1585).

17. 1) Giorgione, Venezia, Gallerie dell'Accademia; 2) Tiziano, Londra, National Gallery; 3) Veronese, Parigi, Louvre; 4) Tiziano, Firenze, Uffizi; 5) Tiziano, Madrid, Prado; 6) Giorgione (completato da Sebastiano del Piombo secondo Michiel), Vienna, Kunsthistorisches Museum.

18. Vicenza: Basilica, Teatro Olimpico, Rotonda (appena fuori città) — Palladio. Maser, a nord-est di Vicenza ai piedi delle colline trevigiane: villa Barbaro (Palladio, affreschi di Veronese). Fanzolo, vicino a

Castelfranco: villa Emo (Palladio). Castelfranco: patria di Giorgione, *Pala di Castelfranco* nel Duomo. Pieve di Cadore: a nord, fuori carta, sulle Dolomiti: patria di Tiziano. Il Brenta scende da nord passando per Bassano, passa a nord-est di Padova e, con il tratto navigabile lungo la Riviera, arriva in laguna presso Fusina; sulle sue rive la villa Foscari (Malcontenta).

19. 1508 nascita a Padova; 1549 inizio delle logge della Basilica di Vicenza; 1554 *L'antichità di Roma*; c. 1566 inizio della Rotonda; 1566 San Giorgio Maggiore; 1570 *I quattro libri*; 1577 prima pietra del Redentore; 1580 inizio del Teatro Olimpico e morte (agosto).

20. *Traccia.* Dati: Tiziano, 1516–1518, olio su tavola, Venezia, Frari, altare maggiore, in situ. Iconografia: in basso gli apostoli intorno al sepolcro vuoto, al centro Maria che sale su una nuvola con angeli, in alto Dio Padre. Analisi: tre zone legate dal rosso dei manti e da un moto ascendente; figure grandi, gesti ampi, pensati per la visione da lontano attraverso l'arco del coro. Funzione: pala dell'altare maggiore della chiesa francescana. Contesto: gli stessi anni dei *Baccanali*; Tiziano diventa il primo pittore di Venezia. Conservazione: ancora sull'altare per cui fu dipinta.

21. *Traccia.* Paesaggio con fiume, ponte, città, cielo con fulmine; a sinistra un giovane con un bastone, a destra una donna che allatta. Letture: un soggetto preciso (per esempio Adamo ed Eva con Caino dopo la cacciata, secondo Settis) oppure una «poesia» senza soggetto, dove contano paesaggio e atmosfera. La radiografia mostra che al posto del giovane c'era una donna nuda seduta sulla riva: la composizione è cambiata durante il lavoro, il che rende difficile pensare a un programma rigido (ma non lo esclude) e conferma il metodo veneziano di comporre sulla tela.

22. *Traccia.* Giorgione: la dea dorme, nuda, in un paesaggio di colline; è un'immagine ideale e lontana, che non guarda lo spettatore. Tiziano: la donna è sveglia, distesa in una stanza di palazzo, guarda chi osserva; il cagnolino e le serve al cassone portano la scena nella vita domestica e probabilmente nel tema del matrimonio. Il primo è un nudo nella natura, il secondo un nudo in un interno, con un rapporto diretto con lo spettatore.

23. *Traccia.* Dati: Veronese, 1573, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia (in origine refettorio dei Santi Giovanni e Paolo). Descrizione: un banchetto sotto tre grandi arcate, con Cristo al centro e numerosi servitori, soldati, un buffone, nani. Funzione: dipinto da refettorio, che i frati vedevano durante i pasti. Contesto: dopo Trento le immagini sacre devono rispettare il decoro; il 18 luglio 1573 l'Inquisizione contesta le figure estranee; Veronese difende la libertà dei pittori e, invece di correggere, cambia il titolo con l'iscrizione che rinvia a Luca 5. Conservazione: dal refettorio alle Gallerie dell'Accademia.

24. a) *Parafrasi*: «Secondo me la pittura, nel suo insieme, si divide in tre parti: invenzione, disegno e colore. L'invenzione è la storia o il racconto che il pittore sceglie da solo o che gli viene proposto da altri come argomento della sua opera». b) Il disegno. c) Perché il colorito è il punto di forza dei veneziani, e Dolce vuole dimostrare che ha la stessa dignità del disegno: mettendolo tra le tre parti della pittura risponde a Vasari e difende Tiziano.

25. a) *Parafrasi*: «La bellezza nascerà da una forma bella e dall'accordo proporzionato dell'insieme con le parti, delle parti tra di loro e delle parti con l'insieme». b) Nella Rotonda le quattro facciate sono uguali, la pianta è regolata da quadrato e cerchio, le stanze sono simmetriche rispetto a due assi, la sala centrale è il centro di tutto: ogni parte risponde alle altre e al tutto. c) A Vitruvio (l'edificio proporzionato come il corpo umano) e a Leon Battista Alberti (la bellezza come accordo delle parti, cap. 5).

26. a) *Traduzione*: «Ma dall'altra parte accorreva il giovane Iacco con il corteo dei Satiri e dei Sileni nati a Nisa, cercando te, Arianna, e acceso d'amore per te». b) Bacco che arriva di corsa, il corteo di satiri (e poco dopo nel testo le membra di un giovenco sbranato e i serpenti), Arianna abbandonata. c) Il duca e la sua corte leggevano i poeti latini: il quadro era una gara erudita con il testo, da riconoscere e da gustare.

27. *Traccia.* Leonardo: tavola parallela al quadro, Cristo al centro, apostoli in gruppi di tre, luce chiara, momento dell'annuncio del tradimento; prospettiva centrale per chi guarda di fronte nel refettorio. Tintoretto: tavola in diagonale, Cristo a metà che dà il pane, Giuda isolato, servitori, luce notturna della lampada e angeli; visione laterale nel presbiterio. Il momento scelto da Tintoretto è l'istituzione dell'Eucaristia, sacramento che il Concilio di Trento riaffermò contro i protestanti: in una chiesa, accanto all'altare, il quadro ne fa il soggetto.

28. *Traccia.* Comune: pianta centrale, cerchio, idea di perfezione, rapporto tra tempio e cupola. Pantheon: tempio romano, rotonda con cupola e oculo preceduta da un pronao. Tempietto: piccolo tempio cristiano circolare con peristasi dorica di 16 colonne, su un luogo di martirio. Rotonda: una casa privata con quattro pronai ionici e una sala circolare: la forma sacra applicata a una residenza.

29. Campata = 2 a + b + larghezza delle colonnine (qui trascurata) → con a = 2 e b = 4: 2·2 + 4 = 8 unità; con a = 1,5: 2·1,5 + 4 = 7 unità. L'arco centrale resta uguale (4 di luce, raggio 2, imposta a 4 e chiave a 6); cambiano solo le luci laterali. È così che Palladio assorbe le campate irregolari del palazzo gotico.

30. *Traccia.* Ariosto pone i moderni allo stesso livello degli antichi celebrati da Plinio; Vasari costruisce le *Vite* come una storia che culmina nei moderni, che eguagliano e superano gli antichi. Nel Cinquecento l'artista sale di rango: Tiziano è fatto conte palatino da Carlo V; a Firenze nel 1563 nasce l'Accademia delle Arti del Disegno (cap. 12); i pittori entrano nella poesia di corte.

31. *Traccia.* Tela e telero contro affresco e tavola; colorito e tonalismo contro disegno (Vasari/Dolce); composizione sulla tela (radiografie della *Tempesta*); paesaggio e atmosfera (Giorgione); colore e asimmetria (Tiziano, *Pala Pesaro*); luce e scorcio (Tintoretto, *Miracolo dello schiavo*); luce chiara e scenografia (Veronese). Concludere con la tradizione «disegno di Michelangelo e colorito di Tiziano».

32. *Traccia.* Palladio studia e misura le rovine di Roma e legge Vitruvio. Villa: il pronao del tempio applicato alla casa (Rotonda, villa Emo). Chiesa: le fronti di tempio intrecciate (Redentore, San Giorgio). Teatro: la cavea e la frontescena del teatro romano (Teatro Olimpico). Il principio: corrispondenza tra il tutto e le parti. I *Quattro libri* (1570), con piante e prospetti misurati, permettono di imitarlo senza vedere gli edifici: Inigo Jones, Burlington, Jefferson.

33. *Traccia.* 1562–1563: dipinto per il refettorio di San Giorgio Maggiore; 1797: portato via dalle truppe francesi, tagliato e arrotolato; 1815: non restituito, sostituito da una tela di Le Brun; restauro al Louvre 1989–1992; 2007: facsimile digitale nel refettorio (Fondazione Cini). Discussione: il diritto alla restituzione delle opere sottratte; il legame tra opera e luogo; il facsimile come strumento per restituire il contesto, senza confonderlo con l'originale.