CAPITOLO

15

Venezia nel Cinquecento: la grande stagione della pittura

«Tutta la somma della pittura a mio giudizio è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito.» — Lodovico Dolce, Dialogo della pittura (1557)

OBIETTIVI

1. Spiegare perché a Venezia si dipinge su tela, che cosa sono i teleri e come si costruisce un dipinto a olio su tela.
2. Confrontare le idee di disegno e di colorito (Vasari e Dolce) e riconoscere i caratteri della pittura tonale.
3. Leggere le opere principali di Giorgione e di Tiziano distinguendo i fatti documentati dalle interpretazioni discusse.
4. Riconoscere nelle pale dei Frari il passaggio dalla composizione simmetrica a quella diagonale.
5. Descrivere i cicli di Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco, le grandi cene di Veronese e il processo del 1573.

INDICE DEL CAPITOLO

15.1 Venezia nel Cinquecento: la città, i committenti, la tela 3

15.2 Disegno o colorito? Un dibattito del Cinquecento 7

15.3 Giorgione, il pittore senza firma 8

15.4 Tiziano 11

15.5 Tintoretto e Veronese 15

Disegno e Storia dell'arte 3 · Parte VI · Il secondo Cinquecento · versione 1.0
Capitolo 15: Venezia nel Cinquecento: la grande stagione della pittura · pagine 421–444 del volume completo · estratto per lo studio

Nel capitolo 9 hai lasciato Venezia nel 1505, davanti alla *Pala di San Zaccaria* di Giovanni Bellini: una luce calda che unisce figure, architettura e paesaggio, colori che si accordano per toni. Avevi visto anche i grandi cicli su tela che le confraternite della città chiedevano a Vittore Carpaccio. Da qui comincia la stagione che gli storici chiamano la grande pittura veneziana del Cinquecento: quattro generazioni di pittori, da Giorgione a Tiziano, da Tintoretto a Veronese, che fanno del **colore** il centro della pittura.

Mentre a Firenze e a Roma, dopo Raffaello e Michelangelo, si afferma la «maniera» (cap. 14), Venezia segue una strada propria, che i contemporanei stessi sentirono diversa e su cui discussero a lungo. Per capirla bisogna partire dalla città: chi pagava i quadri, dove venivano appesi, su che cosa e con che cosa si dipingeva. La Figura 15.1 mostra i luoghi del capitolo; la Figura 15.2 le vite dei pittori e le date delle opere. Una fortuna rara: molte di queste opere sono ancora a Venezia, e alcune nel luogo esatto per cui furono dipinte. Puoi vederle dal vero seguendo la carta, dai Frari alla Scuola di San Rocco, dalle Gallerie dell'Accademia a San Giorgio Maggiore.



Figura 15.1 Venezia: i luoghi del capitolo. Le chiese e le Scuole per cui furono dipinte le opere, i musei dove si trovano oggi. Contorni delle isole e tracciato del Canal Grande da dati © OpenStreetMap contributors, licenza ODbL (situazione attuale: il ponte translagunare, il Tronchetto e la Stazione Marittima, a sinistra, sono di età moderna).

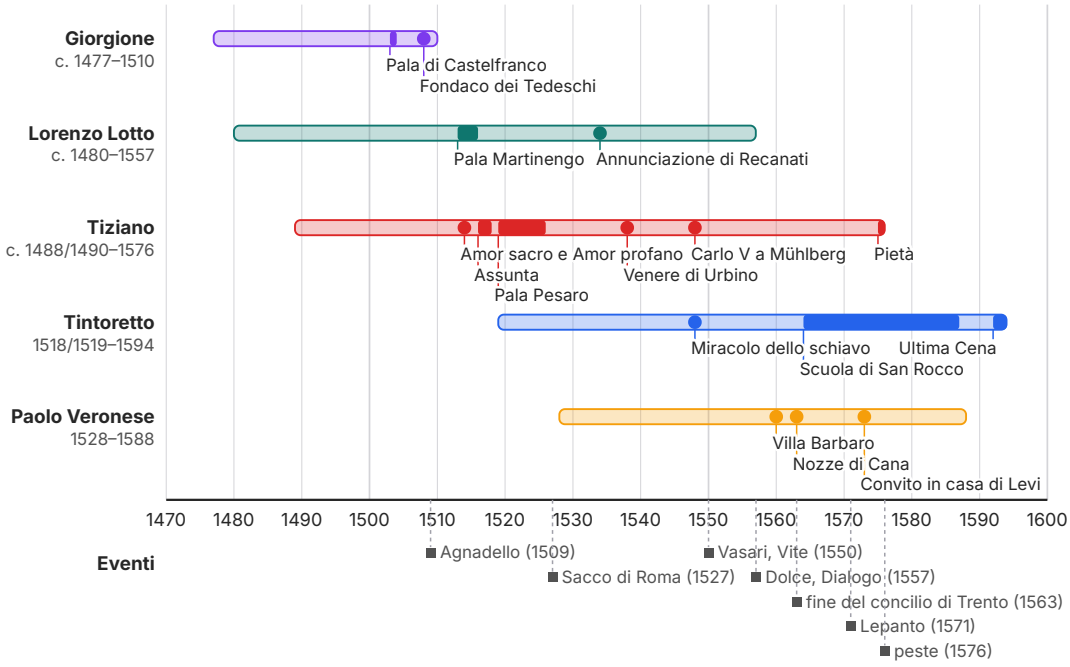

Figura 15.2 La pittura a Venezia nel Cinquecento: cronologia proporzionale. Le barre chiare sono le vite dei pittori (date di nascita approssimative per Giorgione, Lotto e Tiziano); i pallini e i rettangoli pieni sono le opere del capitolo, datate a un anno o a un arco di anni; in basso alcuni eventi di riferimento.

15.1 Venezia nel Cinquecento: la città, i committenti, la tela

15.1.1 La Serenissima

All'inizio del Cinquecento la **Repubblica di Venezia**, la «Serenissima», governa un piccolo impero: la città e la laguna, la terraferma veneta e lombarda fino a Bergamo e Brescia, i porti e le isole dell'Adriatico e del Mediterraneo orientale. Al vertice c'è il doge, eletto a vita; il potere è nelle mani del patriziato, le famiglie iscritte al Maggior Consiglio. Le grandi rotte del commercio cambiano: dopo il viaggio di Vasco da Gama (1498) le spezie arrivano in Europa anche per mare, attorno all'Africa, e i Turchi ottomani premono sui possedimenti veneziani. Venezia però resta ricchissima e soprattutto stabile, mentre il resto d'Italia è percorso dalle guerre.

COLLEGAMENTI

Storia · Agnadello e la terraferma. Nel 1508 il papa Giulio II, l'imperatore Massimiliano, il re di Francia e il re d'Aragona si alleano contro Venezia nella **Lega di Cambrai**. Il 14 maggio 1509, ad Agnadello, l'esercito veneziano è sconfitto e la Repubblica perde quasi tutta la terraferma. In pochi anni, giocando sulle divisioni tra i nemici, la riconquista quasi tutta (1516–1517). Lo spavento fu grande: da allora le famiglie patrizie investono sempre più nelle campagne venete, con aziende agricole e ville. È il mondo per cui lavorerà Andrea Palladio (cap. 16).

Storia · La capitale della stampa. Intorno al 1500 Venezia è uno dei maggiori centri della stampa in Europa. Aldo Manuzio pubblica i classici greci e latini in libri di piccolo formato, facili da portare, e un romanzo illustrato da raffinate silografie, la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Anche i pittori usano la stampa: secondo Vasari, già nel 1508 Tiziano fece incidere su legno un grande *Trionfo della Fede*. Le immagini, come i libri, viaggiano.

15.1.2 Chi commissiona le opere

A Venezia i committenti sono molti e diversi, e ognuno chiede opere diverse. Lo **Stato** fa decorare il Palazzo Ducale con grandi tele che celebrano la Repubblica e la sua storia; quando gli incendi del 1574 e del 1577 distruggono molte sale, le ridipingono anche Tintoretto e Veronese. Gli **ordini religiosi** commissionano le pale d'altare e le grandi tele dei refettori: i francescani della basilica dei Frari, i domenicani dei Santi Giovanni e Paolo, i benedettini di San Giorgio Maggiore.

Poi ci sono le **Scuole grandi**, le confraternite laiche più ricche e importanti della città: associazioni di cittadini, non di nobili, che si dedicano alla devozione e alla carità, assistono i confratelli malati e poveri, danno la dote alle ragazze povere, partecipano alle processioni. A fine Cinquecento le Scuole grandi sono sei; accanto a loro esistono moltissime «Scuole piccole» di mestiere o di devozione. Ogni Scuola grande ha una sede monumentale con due grandi sale sovrapposte e una sala più piccola, l'**albergo**, dove si riuniscono i membri del governo della confraternita. Le pareti di queste sale si coprono di grandi storie dipinte: è lì che lavorano Carpaccio, Tiziano, Tintoretto.

Infine ci sono i **collezionisti privati**: patrizi colti come Taddeo Contarini, Gabriele Vendramin, Girolamo Marcello, che raccolgono antichità, libri, strumenti scientifici e quadri nelle stanze più riservate del palazzo, i **camerini**. Per loro si dipingono opere di piccolo formato, con soggetti difficili e a volte volutamente enigmatici, destinate a pochi amici capaci di discuterle. Sappiamo che cosa c'era in molte di queste raccolte grazie agli appunti di un intenditore veneziano che hai già incontrato, Marcantonio Michiel (cap. 9).

15.1.3 La tela e il telero

A Firenze le grandi storie si dipingevano ad affresco. A Venezia l'affresco dura poco: l'umidità della laguna e il vento di mare lo rovinano in pochi decenni. Lo sapeva già Giorgio Vasari, che a proposito degli affreschi di Giorgione sulla facciata del Fondaco dei Tedeschi osservava: «non trovo cosa che nuoca più al lavoro in fresco, che gli scirocchi, e massimamente vicino a la marina, dove portono sempre salsedine con esso loro» (*Vita di Giorgione*, ed. 1568). Di quegli affreschi, dipinti nel 1508, resta oggi qualche frammento staccato, come la cosiddetta *Nuda* delle Gallerie dell'Accademia.

Per questo a Venezia, già dalla fine del Quattrocento, le pareti delle sale si coprono di **teleri**: grandi dipinti a olio su tela, fissati alla parete come un rivestimento, che prendono il posto dell'affresco. La tela ha molti vantaggi. È leggera; si dipinge nella bottega e non sull'impalcatura; si può arrotolare e trasportare; cucendo più strisce di tessuto si raggiungono dimensioni enormi, fino a più di dieci metri di lunghezza. Anche le pale d'altare, che nel Quattrocento erano su tavola, a poco a poco passano sulla tela.

Come si costruisce un dipinto a olio su tela? La Figura 15.3 ne mostra la sezione. Sulla tela, di lino o di canapa, tesa su un telaio, si stende una **preparazione** sottile di gesso e colla, che chiude la trama del tessuto ma resta abbastanza elastica da non spezzarsi quando la tela si muove. Sopra la preparazione molti pittori veneziani stendono l'**imprimitura**, un velo di colore (grigio, bruno, rossastro) che dà al dipinto un tono di fondo su cui costruire le luci e le ombre. Poi vengono l'abbozzo (cap. 11), cioè le prime masse di colore, gli strati successivi e le velature trasparenti (cap. 9), infine la vernice. Nelle opere tarde di Tiziano e di Tintoretto, come vedrai, la superficie cambia: il colore si fa denso e visibile.

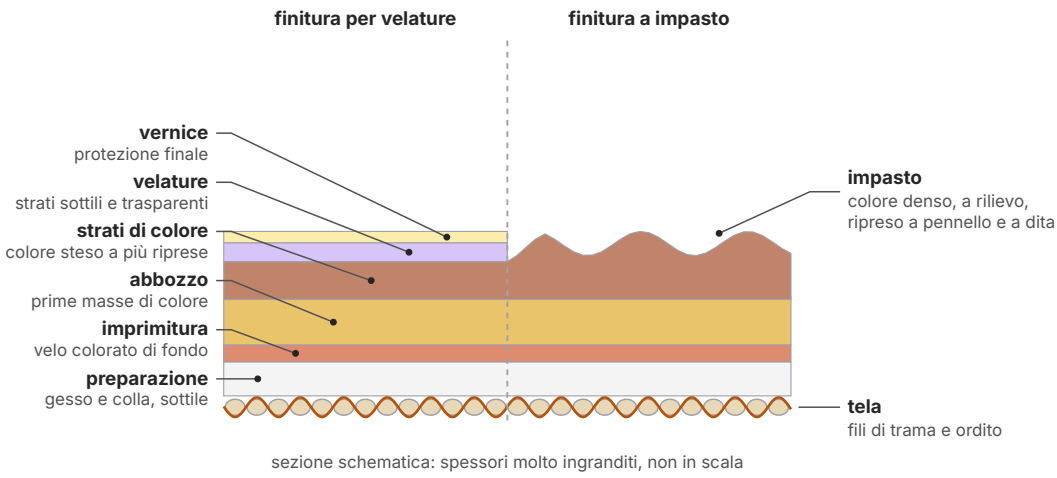

Figura 15.3 Sezione schematica di un dipinto a olio su tela (spessori molto ingranditi, non in scala). Dal basso: la tela, la preparazione di gesso e colla, l'imprimitura colorata, l'abbozzo, gli strati di colore; a sinistra una finitura per velature trasparenti sotto la vernice, a destra una finitura a impasto, con il colore denso e in rilievo delle opere tarde di Tiziano. Confrontala con la pittura a olio su tavola del cap. 9.

Venezia è anche il mercato dei colori. Dal porto arrivano pigmenti da tutto il Mediterraneo e dall'Oriente: il lapislazzuli per l'oltremare (cap. 5), le lacche rosse, i gialli minerali. Gli studi sui documenti d'archivio hanno mostrato che nel Cinquecento esistevano in città botteghe specializzate nella vendita dei materiali per pittori, i **vendecolori**, mentre altrove i pittori li compravano di solito dagli speziali. Una tavolozza così ricca è una delle ragioni materiali del colore veneziano.

DA RICORDARE

Perché a Venezia si dipinge su tela

- l'umidità e la salsedine rovinano l'affresco (lo osserva già Vasari);
- la tela è leggera, si dipinge in bottega, si trasporta arrotolata;
- cucendo più teli si ottengono superfici molto grandi: i **teleri** delle Scuole, dei refettori, del Palazzo Ducale;
- la pittura a olio permette di lavorare per strati e di correggere: il colore diventa il mezzo per costruire la forma.

15.2 Disegno o colorito? Un dibattito del Cinquecento

Nel 1568, nella seconda edizione delle *Vite* (cap. 14), Vasari racconta come era cambiata la pittura veneziana con Giorgione, verso il 1507. Giorgione, scrive, voleva imitare la natura con i colori stessi, «senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno». Per Vasari è un errore: chi vuole comporre bene una storia deve prima provarla più volte sulla carta, e studiare a lungo il nudo disegnando. È il punto di vista di un pittore e architetto toscano, per il quale il **disegno** non è soltanto il tracciato a matita o a penna, ma il fondamento intellettuale di tutte le arti: l'idea della forma, fissata con la linea, che precede l'esecuzione.

Lo stesso Vasari racconta un episodio del 1546. Tiziano era a Roma, ospite del papa, e in Belvedere stava dipingendo una *Danae*. Michelangelo e Vasari andarono a trovarlo; usciti, Michelangelo lodò l'opera, «dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene». La frase riassume una contrapposizione che attraversa tutto il secolo: da una parte Firenze e Roma, il disegno, il modello di Michelangelo; dall'altra Venezia e il **colorito**, cioè l'arte di stendere e accordare i colori così da rendere la carne, la luce e l'aria.

Venezia rispose. Nel 1557 il letterato veneziano Lodovico Dolce pubblicò il *Dialogo della pittura*, intitolato *L'Aretino*: una conversazione tra lo scrittore Pietro Aretino, amico di Tiziano, e un grammatico fiorentino. L'Aretino del dialogo spiega che «Tutta la somma della pittura a mio giudizio è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito», e che il disegno da solo non basta: senza il colorito una pittura non sembra viva. Il pittore perfetto per Dolce non è Michelangelo ma Tiziano, che nell'*Assunta* avrebbe unito «la grandezza, e terribilità di Michelangelo, la piacevolezza, e venustà di Raffaello, ed il colorito proprio della natura» (testo della ristampa milanese del 1863). Due libri, due città, due idee di pittura.

Gli storici dell'arte del Novecento hanno dato un nome al modo veneziano di dipingere: **tonalismo**. Nella pittura tonale la forma non nasce da un contorno riempito di colore, ma dall'accostamento di toni vicini, più chiari e più scuri, più caldi e più freddi; i contorni si attenuano, le figure e il paesaggio sono immersi nella stessa luce e nella stessa aria, e il colore costruisce il volume. È un nome moderno, come «Gotico internazionale» (cap. 5): utile per riconoscere un modo di dipingere, non una regola scritta dai pittori.

Tabella 15.1 Disegno e colorito: due modi di intendere la pittura nel Cinquecento (schema di confronto; ogni pittore, in realtà, usa entrambi).

	Il primato del disegno	Il primato del colorito
Dove	Firenze, Roma	Venezia
Modelli	Michelangelo, Raffaello; la scultura antica	Giorgione, Tiziano; la natura osservata
Come si lavora	molti disegni e studi preparatori su carta, poi l'esecuzione	la composizione si cerca e si corregge sulla tela, strato su strato
Che cosa definisce la forma	il contorno e il chiaroscuro	i passaggi di tono e di colore, la luce
Testi	Vasari, *Vite* (1550 e 1568)	Dolce, *Dialogo della pittura* (1557)

ERRORE FREQUENTE

«I veneziani non sapevano disegnare». Non confondere una polemica con un fatto. I pittori veneziani disegnavano, e molto: restano disegni di Tiziano per l'*Assunta* (uno per gli apostoli è al Louvre), e di Tintoretto ci sono giunti numerosi studi di figure. La differenza riguarda il **metodo** e il **valore** attribuito al disegno: per Vasari è il fondamento da cui tutto deriva, per i veneziani è uno degli strumenti, e la composizione si cerca e si corregge anche sulla tela. Ricorda anche chi parla: Vasari è un toscano che scrive la storia dell'arte mettendo Firenze al centro, Dolce un veneziano che difende Tiziano.

15.3 Giorgione, il pittore senza firma

Giorgione (Castelfranco Veneto, c. 1477 – Venezia 1510) è una delle figure più misteriose della storia della pittura. I contemporanei lo chiamavano Zorzo o Zorzi da Castelfranco; il nome «Giorgione», «grande Giorgio», è un soprannome. Morì giovane, nell'autunno del 1510, durante un'epidemia di peste. Non firmò quasi nessuna opera, i documenti sono pochi, e già nel Cinquecento le sue opere venivano confuse con quelle degli allievi e dei seguaci, primo fra tutti il giovane Tiziano. Le opere che gli studiosi gli attribuiscono con sicurezza sono poche, e su molte altre si discute ancora.

Vasari scrive che Giorgione «aveva veduto [...] alcune cose di mano di Lionardo, molto fumeggiate e cacciate [...] terribilmente di scuro», e che questa maniera gli piacque tanto da seguirla per tutta la vita: un indizio del legame tra lo sfumato di Leonardo (cap. 11), che passò per Venezia nel 1500, e la pittura tonale veneziana. Lavorò quasi sempre per collezionisti privati, con quadri di formato medio o piccolo; tra le poche commissioni pubbliche, i perduti affreschi della facciata del Fondaco dei Tedeschi, verso il Canal Grande (1508).

15.3.1 La Pala di Castelfranco

La sua unica pala d'altare è la **Pala di Castelfranco** (data discussa, c. 1503–1504; olio su tavola, c. 200 × 152 cm; Castelfranco Veneto, Duomo, nella cappella per cui fu dipinta). La commissionò un condottiero al servizio di Venezia, Tuzio Costanzo, per la cappella di famiglia, dove fu sepolto il figlio Matteo, morto giovane in guerra. La Madonna con il Bambino siede su un trono altissimo, sopra un sarcofago di porfido con lo stemma dei Costanzo; in basso, ai lati, due santi: a destra san Francesco, a sinistra un santo guerriero in armatura, che gli studiosi hanno identificato in modi diversi. Le tre figure formano una composizione piramidale (cap. 11) di estrema semplicità.

La novità è nello spazio. Nelle sacre conversazioni di Bellini le figure stavano dentro un'abside dipinta che continuava l'architettura della chiesa (cap. 9). Giorgione elimina l'architettura: un pavimento a scacchi in prospettiva, un parapetto coperto da un drappo rosso e, sopra, un paesaggio aperto di colline, alberi e un borgo, sotto un cielo chiaro. La luce morbida unisce tutto, e le figure sembrano assorte, ognuna nei propri pensieri.

15.3.2 La Tempesta e i quadri per i collezionisti

Il quadro più famoso di Giorgione è anche il più discusso: la **Tempesta**. Leggilo con la scheda, distinguendo con cura ciò che sappiamo da ciò che si suppone.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: la *Tempesta* di Giorgione.

- **Dati.** Data discussa, c. 1503–1508; olio su tela, 82 × 73 cm; Venezia, Gallerie dell'Accademia (acquistata nel 1932 dal principe Giovannelli).
- **Fonte.** Nel 1530 Michiel annota nella casa di Gabriele Vendramin: «El Paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco» (cioè «il piccolo paesaggio su tela con la tempesta, con la zingara e il soldato, fu di mano di Giorgio da Castelfranco»; testo dell'edizione di J. Morelli, 1800). È la prova dell'attribuzione e della prima collocazione: un camerino privato.
- **Soggetto.** A sinistra un giovane in piedi, appoggiato a un'asta; a destra una donna quasi nuda, seduta, che allatta un bambino; tra loro un ruscello e alcune rovine con due colonne spezzate; sullo sfondo un ponte, una città, alberi, e un cielo scuro squarciato da un fulmine. Le due figure non si guardano e non agiscono: non c'è un'azione che ci dica quale storia sia rappresentata.
- **Indagini.** La radiografia ha mostrato che sotto il giovane Giorgione aveva dipinto in un primo tempo una donna nuda che si bagna nel ruscello: un **pentimento**, cioè un cambiamento deciso dal pittore durante il lavoro. Il quadro, dunque, si è trasformato mentre veniva dipinto.
- **Spazio, luce e colore.** Il paesaggio non fa da sfondo: occupa quasi tutto il quadro e ne è il vero protagonista. Il temporale imminente dà a tutto la stessa luce livida; il verde degli alberi, il bianco della città, l'azzurro del cielo sono accordati per toni. È un esempio precoce di pittura tonale.
- **Interpretazioni.** Sono decine: un episodio biblico, un mito antico, un'allegoria della natura e della fortuna, un enigma pensato per un committente colto. Nessuna ha convinto tutti. La risposta onesta, oggi, è che il significato preciso ci sfugge, e che forse per Vendramin e i suoi amici il fascino stava proprio nel discuterne.

Altri due quadri per collezionisti mostrano quanto fosse stretto il rapporto tra Giorgione e chi lo seguiva. Dei **Tre filosofi** (c. 1506–1508; olio su tela; Vienna, Kunsthistorisches Museum), tre uomini di età diverse in un paesaggio, davanti a una grotta, Michiel scrive nel 1525 che il quadro «fu incominciata da Zorzi da Castelfranco, e finita da Sebastiano Veneziano», il pittore che a Roma sarà chiamato Sebastiano del Piombo. Della **Venere dormiente** (c. 1508–1510; olio su tela; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister), una dea nuda addormentata in un paesaggio, lo stesso Michiel annota che era di Giorgione, «ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano». Il Cupido fu poi coperto da una ridipintura ottocentesca; la figura distesa della dea diventerà un modello per molti pittori, a cominciare da Tiziano.

APPROFONDIMENTO

Un taccuino che fa da catalogo. Gli appunti di Michiel sulle collezioni di Padova, Venezia e di altre città furono pubblicati per la prima volta nel 1800 dal bibliotecario Jacopo Morelli, che non conosceva l'autore: per questo a lungo si parlò dell'«Anonimo morelliano». Sono note brevi, scritte nella prima metà del Cinquecento, ma preziosissime: per Giorgione sono la fonte più vicina e più sicura, perché descrivono le opere nelle case di chi le aveva comprate. Ci dicono anche una cosa importante sul modo di lavorare del tempo: un quadro poteva essere cominciato da un pittore e finito da un altro, e il collezionista lo sapeva. Quando leggi un'attribuzione, chiediti sempre su quale fonte si basa.

15.4 Tiziano

15.4.1 Dalla bottega di Bellini alle pale dei Frari

Tiziano Vecellio nasce a Pieve di Cadore, sulle montagne del Piave, tra il 1488 e il 1490 (Vasari scrive 1480, ma è un errore: gli studiosi lo correggono confrontandolo con altri documenti). Giunto da ragazzo a Venezia, si forma con Giovanni Bellini e lavora accanto a Giorgione: nel 1508 dipinge la facciata del Fondaco dei Tedeschi verso le Mercerie, mentre Giorgione dipinge quella sul Canal Grande. Dopo la morte di Giorgione (1510) e di Bellini (1516) diventa il pittore più importante della città, e lo resterà per sessant'anni.

Un quadro dei primi anni mostra già la sua personalità: **Amor sacro e Amor profano** (c. 1514; olio su tela, 118 × 278 cm; Roma, Galleria Borghese). Due donne, molto simili nel volto, siedono ai lati di una fontana a forma di sarcofago antico: una è vestita con un abito di seta bianca, l'altra è nuda, con un manto rosso. Sul sarcofago c'è lo stemma di Niccolò Aurelio, segretario del Consiglio dei Dieci, che si sposò nel 1514: per questo il quadro è legato alle sue nozze. Il titolo con cui lo conosciamo fu dato più tardi, e il significato è discusso, spesso alla luce delle idee neoplatoniche sull'amore (cap. 10). Certo è il modo di dipingere: le figure, il paesaggio al tramonto, la luce dorata sono accordati in un'unica armonia di colori.

Nel 1516 i francescani di **Santa Maria Gloriosa dei Frari** chiedono a Tiziano la pala per l'altare maggiore della loro grande chiesa gotica. L'**Assunta** (1516–1518; olio su tavola, alta quasi 7 metri; Venezia, basilica dei Frari, altare maggiore), inaugurata nel 1518, è una tavola centinata (cap. 13) gigantesca, pensata per essere vista da lontano: chi entra nella chiesa la vede, in fondo alla navata, incorniciata dall'arco del coro dei frati. La Figura 15.4 ne riduce la composizione alle linee principali. In basso gli apostoli, più grandi del vero, alzano le braccia e lo sguardo; al centro Maria, in rosso e azzurro, sale su una nube sostenuta da angeli; in alto Dio Padre la attende. Il semicerchio di nubi e di angeli che circonda la Vergine riprende la curva della cornice e separa la terra dal cielo; il rosso delle vesti lega i tre livelli e guida lo sguardo verso l'alto.

Secondo Dolce, all'inizio la pala piacque poco: «i pittori goffi, e lo sciocco volgo», abituati alle figure tranquille di Bellini, «dicevano della detta tavola un gran male»; poi lo stupore prese il posto dell'invidia. La novità era davvero grande: il movimento, la scala delle figure, la forza del colore portavano a Venezia, con mezzi veneziani, l'ambizione della «maniera moderna» di Roma (cap. 11).

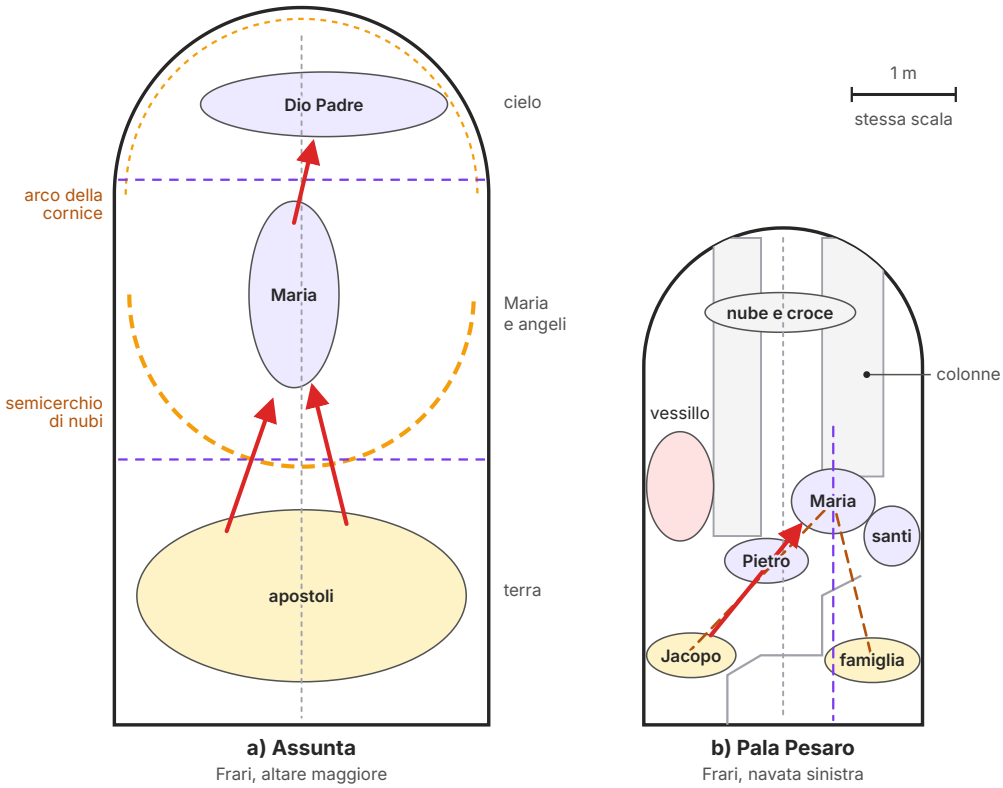

Figura 15.4 Le due pale di Tiziano ai Frari come schemi di composizione (solo masse e linee principali, non le figure; stessa scala, dimensioni approssimative). a) *Assunta* (c. 6,9 × 3,6 m): tre registri sovrapposti, asse verticale, semicerchio di nubi che riprende l'arco della cornice; in rosso i gesti e lo sguardo che conducono verso l'alto. b) *Pala Pesaro* (c. 4,8 × 2,7 m): la Madonna (asse viola) è spostata a destra dell'asse della tela (tratteggio grigio), sopra i gradini disposti di sbieco; la diagonale rossa sale da Jacopo Pesaro alla Vergine; il triangolo arancione unisce il committente, la Madonna e la famiglia; in grigio le due colonne.

Pochi anni dopo, nella stessa chiesa, Tiziano rinnova anche la pala laterale. La **Pala Pesaro** (1519–1526; olio su tela, 478 × 268 cm; Venezia, basilica dei Frari, navata sinistra) gli fu commissionata nel 1519 da **Jacopo Pesaro**, vescovo di Pafo, nell'isola di Cipro, per l'altare della sua famiglia. Jacopo aveva guidato la flotta papale nella vittoria contro i Turchi a Santa Maura (1502): lo ricordano il vessillo con le insegne dei Pesaro e del papa Borgia, Alessandro VI, e un prigio-

niero turco con il turbante. Il dipinto è dunque anche un **ex voto**, un'offerta di ringraziamento per una grazia ricevuta.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere una composizione: dalla Pala di Castelfranco alla Pala Pesaro. Confronta le due pale con la Figura 15.4 e con la descrizione della Pala di Castelfranco. Procedi per domande.

- **Dove sta la Madonna?** A Castelfranco è sull'asse della tavola, al vertice di una piramide simmetrica. Nella Pala Pesaro è spostata a destra, in alto, su un trono posto di sbieco: l'asse della tela e quello della Madonna non coincidono più.
- **Come sono disposti gli altri?** A Castelfranco i due santi sono simmetrici, uno per lato. Qui Jacopo Pesaro è inginocchiato a sinistra, i suoi familiari a destra; san Pietro siede sui gradini al centro. Le figure si dispongono lungo una **diagonale** che sale da sinistra verso destra.
- **Che cosa fa da sfondo?** A Castelfranco un paesaggio. Qui due colonne gigantesche, tagliate dal bordo superiore, e il cielo: un'architettura che non si capisce per intero e che suggerisce uno spazio più grande della tela.
- **Perché?** La lettura più diffusa lega la composizione al luogo: la pala sta sulla parete di sinistra della chiesa, e chi avanza lungo la navata la vede di sbieco, da sinistra; la diagonale accompagna il suo sguardo verso la Vergine. Il risultato è uno spazio in movimento, che rompe la simmetria della sacra conversazione (cap. 7).
- **In una frase:** dalla piramide simmetrica alla diagonale asimmetrica; dalla contemplazione immobile all'incontro in movimento.

15.4.2 La «Venere», i ritratti, le «poesie»

Nel 1538 Guidobaldo della Rovere, che pochi mesi dopo sarebbe diventato duca di Urbino, insisteva con il suo agente a Venezia per avere da Tiziano una «donna nuda». È la **Venere di Urbino** (1538; olio su tela, 119 × 165 cm; Firenze, Gallerie degli Uffizi). La posa è quella della *Venere dormiente* di Giorgione, ma tutto è cambiato: la donna è sveglia e guarda chi la osserva; non è in un paesaggio ma in una stanza di palazzo, su un letto, con un cagnolino ai piedi, mentre sullo sfondo due ancelle cercano le vesti in un cassone. Il corpo è costruito dal colore, nel passaggio dal bianco freddo del lenzuolo all'oro caldo della pelle.

Tiziano è anche il ritrattista dei potenti d'Europa. Per l'imperatore **Carlo V**, che lo nominò conte palatino, dipinse ad Augusta, nel 1548, il **Ritratto di Carlo V a cavallo** (olio su tela; Madrid, Museo del Prado), per ricordare la vittoria di Mühlberg (1547) sui principi protestanti. L'imperatore avanza solo, in armatura, con la lancia, in un paesaggio al tramonto: un'immagine di potere calmo e solenne, senza nemici né battaglia. È il modello di molti ritratti equestri dipinti nei secoli seguenti. Per il figlio di Carlo, Filippo II re di Spagna, Tiziano dipinse negli anni Cinquanta e Sessanta una serie di grandi quadri mitologici, tratti soprattutto dalle *Metamorfosi*

di Ovidio, che egli stesso, nelle lettere, chiamava **poesie**: storie di dèi e di eroi dipinte come si scrive un poema, con libertà d'invenzione.

15.4.3 L'ultima maniera

Nel 1566 Vasari andò a trovare Tiziano, ormai vecchissimo, e lo trovò «con i pennelli in mano a dipignere». Nella *Vita* osserva che i quadri tardi sono molto diversi da quelli giovanili: se i primi sono condotti «con una certa finezza e diligenza incredibile», questi ultimi sono «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette». Vasari, pur toscano, capisce che non si tratta di fretta: quei quadri, aggiunge, sono stati ripresi tante volte «che la fatica vi si vede». Il colore è steso a pennellate larghe e spezzate, a volte in **impasto**, cioè denso e in rilievo, che lascia visibile il gesto della mano (Figura 15.3).

APPROFONDIMENTO

Tiziano al lavoro, raccontato da un allievo. Un secolo dopo, nel 1674, il pittore e scrittore veneziano Marco Boschini pubblicò nelle *Ricche minere della pittura veneziana* il racconto che gli aveva fatto Palma il Giovane, che da ragazzo aveva lavorato nella bottega del vecchio maestro. Tiziano, riferisce Boschini, abbozzava i quadri con poche masse di colore; poi li voltava contro il muro e li lasciava lì anche per mesi, senza guardarli; quando li riprendeva, li esaminava con severità, «come se fossero stati suoi capitali nemici», e li correggeva come un chirurgo; negli ultimi ritocchi, secondo Palma, dipingeva più con le dita che con i pennelli. È un racconto di seconda mano, scritto molto tempo dopo; ma le analisi delle tele, con i loro molti strati sovrapposti, gli danno ragione.

L'ultimo quadro di Tiziano è la **Pietà** (1575–1576; olio su tela, 353 × 347 cm; Venezia, Gallerie dell'Accademia). Il pittore la destinava alla cappella dei Frari dove voleva essere sepolto; un disaccordo con i frati la riportò nella sua bottega. Davanti a una grande nicchia di pietra la Madonna tiene sulle ginocchia il Cristo morto; a sinistra la Maddalena grida il suo dolore; a destra un vecchio inginocchiato, tradizionalmente riconosciuto come un autoritratto del pittore, tocca la mano di Cristo. In basso a destra, appoggiata alla base di una statua, una piccola tavoletta dipinta mostra due uomini in preghiera, probabilmente Tiziano e il figlio Orazio: una supplica durante la peste che colpì Venezia tra il 1575 e il 1577. Tiziano morì il 27 agosto 1576, durante l'epidemia. Il quadro fu completato da Palma il Giovane, che lo ricordò con un'iscrizione latina in basso: un intervento limitato, secondo le analisi del restauro.

15.4.4 Un percorso diverso: Lorenzo Lotto

Non tutti i pittori veneziani seguirono la strada di Tiziano. **Lorenzo Lotto** (Venezia, c. 1480 – Loreto, 1556/1557) lavorò quasi sempre lontano dalla sua città: a Bergamo, dove dipinse la grande *Pala Martinengo* (1513–1516) per la chiesa dei domenicani, e soprattutto nelle Marche, a Recana-

ti, Jesi, Ancona, Loreto. La sua *Annunciazione* (c. 1534; Recanati, Museo civico Villa Colloredo Mels) mette in scena un'apparizione improvvisa in una stanza qualunque, con la Vergine che si volta spaventata verso di noi e un gatto che scappa. Colori acidi, gesti inattesi, ritratti inquieti: una pittura personale e anticonformista, che la critica ha rivalutato soprattutto nel Novecento. Negli ultimi anni Lotto tenne un registro delle spese, il *Libro di spese diverse*, e si ritirò come oblato presso il santuario di Loreto.

15.5 Tintoretto e Veronese

15.5.1 Tintoretto: la velocità e la luce

Jacopo Robusti, detto **Tintoretto** (Venezia, 1518/1519 – 1594), prende il soprannome dal mestiere del padre, tintore di stoffe. Vasari, che non lo amava, lo descrive come «stravagante, capriccioso, presto e risoluto et il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura»: lavorava in fretta, inventava composizioni lontane dall'uso degli altri pittori e lasciava visibili i colpi del pennello. Secondo una tradizione raccolta un secolo dopo dal suo biografo Carlo Ridolfi, il suo programma era unire il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano: una formula che, vera o no, riassume bene le due anime della sua pittura.

Il suo primo grande successo pubblico è il **Miracolo dello schiavo**, oggi intitolato *San Marco libera uno schiavo* (1547–1548; olio su tela, 416 × 544 cm; Venezia, Gallerie dell'Accademia), dipinto per la sala capitolare della Scuola Grande di San Marco e lodato già nell'aprile del 1548 in una lettera di Pietro Aretino. Uno schiavo, che contro il volere del padrone è andato in pellegrinaggio alla tomba di san Marco, sta per essere torturato; ma gli strumenti dei carnefici si spezzano, perché il santo piomba dal cielo a testa in giù, in uno scorcio audacissimo. La folla si apre come a teatro, le figure si torcono, la luce cade a lampi su corpi e stoffe. La composizione e lo scorcio vengono da Roma e da Michelangelo, il colore da Venezia.

15.5.2 La Scuola Grande di San Rocco

La Scuola Grande di San Rocco, dedicata al santo invocato contro la peste, costruì la sua sede accanto ai Frari a partire dal 1517. Nel maggio del 1564 il governo della Scuola decise di far dipingere il soffitto dell'albergo, cominciando dall'ovato centrale, e chiese un disegno a quattro pittori: Giuseppe Salviati, Federico Zuccari, Paolo Veronese e Tintoretto. Vasari racconta come andò. Mentre gli altri preparavano i disegni, Tintoretto prese le misure, dipinse la tela e la mise al suo posto; ai confratelli, irritati perché avevano chiesto un disegno e non l'opera, «rispose loro che quello era il suo modo di disegnare, che non sapeva far altrimenti», e che se non volevano pagarla, gliela regalava. La Scuola accettò il dono.

Cominciò così un rapporto che durò più di vent'anni. Tintoretto, divenuto confratello, dipinse per la Scuola oltre sessanta tele, in tre campagne, una per sala (Figura 15.5). Nell'albergo (1564–1567) la *Crocifissione*, enorme, e le storie della Passione. Nella sala superiore, detta sala

capitolare (1575–1581), il soffitto con le storie dell'Antico Testamento e le pareti con dieci storie del Nuovo, che si corrispondono come profezia e compimento; per questi lavori la Scuola gli assegnò una rendita annua di cento ducati per tutta la vita, in cambio di tre quadri all'anno. Nella sala terrena (1582–1587) otto teleri con le storie della Vergine e dell'infanzia di Cristo. Ancora oggi le tele sono al loro posto, e la visita della Scuola è uno dei modi migliori per capire che cosa fosse un ciclo di teleri: un ambiente intero trasformato in racconto.

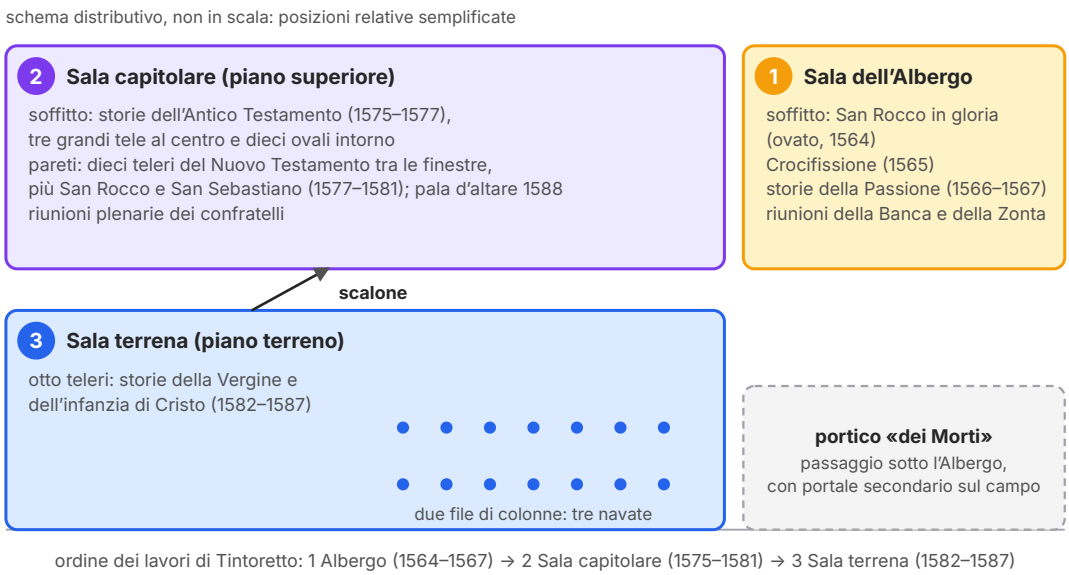

Figura 15.5 La Scuola Grande di San Rocco e i cicli di Tintoretto: schema distributivo (non in scala, posizioni relative semplificate). L'albergo, dove si riuniva il governo della Scuola (la «Banca» e la «Zonta»), sta a lato della sala capitolare, sopra un portico passante; lo scalone collega la sala terrena alla sala superiore. I numeri danno l'ordine dei lavori.

La pittura di Tintoretto è fatta di luce più che di colore. Spesso dipinge su un'imprimitura scura e costruisce le figure a colpi di luce, che emergono dall'ombra come illuminate da un lampo o da una fiaccola: è il **luminismo**, cioè l'uso di una luce intensa e contrastata, concentrata su alcune zone, per dare drammaticità alla scena. Lo si vede bene nella sua ultima grande opera.

15.5.3 Due cene a confronto

L'**Ultima Cena** di San Giorgio Maggiore (1592–1594; olio su tela, 365 × 568 cm; Venezia, basilica di San Giorgio Maggiore, presbiterio) fu dipinta per la chiesa di Palladio (cap. 16) negli ultimi anni di vita del pittore. Confrontala con il *Cenacolo* di Leonardo (cap. 11). In Leonardo il tavolo è parallelo al quadro, Cristo è al centro, gli apostoli sono divisi in gruppi simmetrici, e tutte le linee della stanza convergono verso la testa di Cristo. In Tintoretto il tavolo attraversa la stanza in diagonale, dal primo piano a sinistra verso il fondo a destra; Cristo, riconoscibile dall'aureola

luminosa, è a metà del tavolo, non al centro del quadro; in primo piano servi e servitrici portano i piatti; dall'alto una lampada a olio manda un fumo che si trasforma in angeli. La luce viene da due fonti, la lampada e Cristo stesso, e lascia il resto nella penombra.

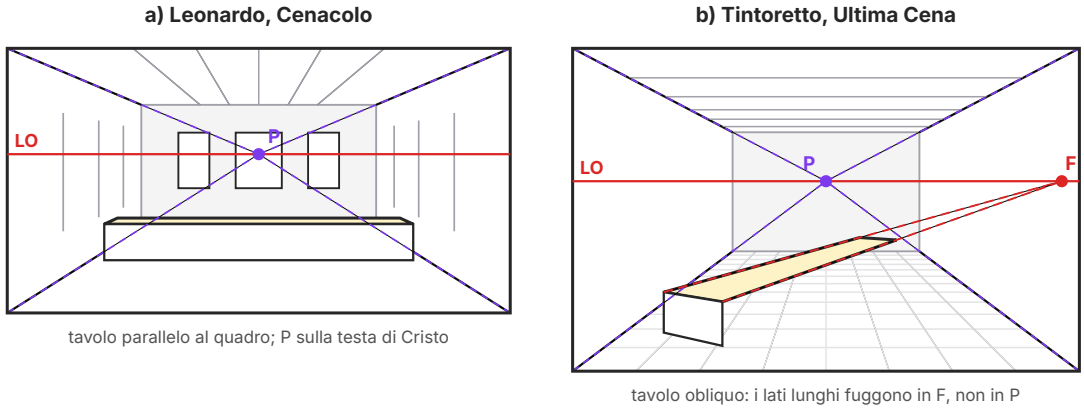

Figura 15.6 Due cene come schemi prospettici (geometrie costruite per l'esempio, non restituzioni dei dipinti). a) Leonardo: il tavolo è parallelo al quadro; le rette perpendicolari al quadro fuggono nel punto principale *P*, sulla testa di Cristo. b) Tintoretto: le rette della stanza fuggono ancora in *P*, ma i lati lunghi del tavolo, obliqui rispetto al quadro, fuggono in un altro punto *F* della linea d'orizzonte.

COLLEGAMENTI

Disegno · Il tavolo obliquo e il punto di fuga. Nel capitolo 3 hai imparato che tutte le rette orizzontali fuggono su LO, che le rette perpendicolari al quadro fuggono nel punto principale *P* e quelle a 45° nei punti di distanza. I lati lunghi del tavolo di Tintoretto sono orizzontali ma obliqui rispetto al quadro: per questo fuggono in un punto *F* della linea d'orizzonte diverso da *P* (Figura 15.6). Se il tavolo fosse ruotato esattamente di 45°, *F* coinciderebbe con un punto di distanza. Quando un oggetto ha due famiglie di spigoli orizzontali entrambe oblique al quadro, ciascuna con il suo punto di fuga, si parla di prospettiva accidentale: la studierai il prossimo anno. Tintoretto usa la geometria non per mettere ordine, come Leonardo, ma per creare movimento: lo spazio sembra scorrere verso il fondo.

15.5.4 Paolo Veronese: la festa e il processo

Paolo Caliari, detto **Veronese** (Verona, 1528 – Venezia, 1588), si forma nella sua città e arriva a Venezia all'inizio degli anni Cinquanta, dove lavora per il Palazzo Ducale e per la chiesa di San Sebastiano, che decora per anni e dove sarà sepolto. Intorno al 1560 affresca le sale della **Villa Barbaro** a Maser, costruita da Palladio (cap. 16): architetture dipinte, paesaggi che sembrano finestre aperte sulla campagna, figure che si affacciano da balconi e da porte finte, come in un

trompe-l'œil (cap. 4). La sua pittura è chiara e luminosa: colori puri e brillanti, ombre leggere, grandi architetture classiche che fanno da scena a feste affollate.

Le **Nozze di Cana** (1562–1563; olio su tela, 677 × 994 cm; Parigi, Musée du Louvre) furono commissionate nel giugno del 1562 dai benedettini di San Giorgio Maggiore per la parete di fondo del loro refettorio, costruito da Palladio. Il miracolo di Gesù che trasforma l'acqua in vino diventa un banchetto veneziano: più di cento figure, abiti di seta e broccato, musicisti al centro, servitori, cani, sotto un cielo luminoso e tra colonne e balaustre.

COLLEGAMENTI

Tutela · Un quadro che non è tornato. Nel 1797, dopo la caduta della Repubblica, le truppe di Napoleone staccarono le *Nozze di Cana* dalla parete del refettorio, le tagliarono in pezzi per trasportarle e le ricomposero a Parigi. Nel 1815, dopo il Congresso di Vienna, molte opere tornarono in Italia; questa no: fu dichiarata troppo fragile per il viaggio e scambiata con un dipinto di Charles Le Brun. Ancora oggi è al Louvre. Nel refettorio palladiano di San Giorgio, dal 2007, è esposta una riproduzione digitale ad altissima definizione a grandezza naturale. È un caso su cui riflettere con l'articolo 9 della Costituzione: che cosa vuol dire tutelare un'opera nata per un luogo preciso?

Dieci anni dopo, un'altra grande cena portò Veronese davanti al tribunale. Per il refettorio dei domenicani dei Santi Giovanni e Paolo dipinse un'*Ultima Cena*, che doveva sostituire una tela di Tiziano distrutta da un incendio: il **Convito in casa di Levi** (1573; olio su tela, 560 × 1309 cm; Venezia, Gallerie dell'Accademia). Sotto una loggia di tre grandi arcate, davanti a un cielo aperto su una città di marmo, si affolla un banchetto con servitori, soldati, nani, buffoni, animali.

COLLEGAMENTI

Storia · Veronese davanti al Sant'Uffizio. Nel luglio del 1573 il pittore fu interrogato dal **Sant'Uffizio**, il tribunale dell'Inquisizione, che a Venezia giudicava i casi di eresia. Il verbale dell'interrogatorio si è conservato. I giudici chiesero perché in una Cena del Signore ci fossero buffoni, ubriachi, soldati tedeschi armati, un uomo che perde sangue dal naso: figure che sembravano mancare di rispetto al sacramento e, nel caso dei tedeschi, richiamare i protestanti. Veronese rispose che aveva riempito lo spazio di un quadro grande secondo la sua invenzione, e che i pittori si prendono le stesse libertà che si prendono i poeti e, aggiunse, i matti. Il tribunale gli ordinò di correggere il quadro entro tre mesi a sue spese. Veronese non cambiò le figure: cambiò il soggetto. Un'iscrizione dipinta ricorda ora il «grande convito» offerto a Cristo da Levi, il pubblicano, citando il Vangelo di Luca (capitolo 5). È un episodio esemplare del clima della Controriforma e dell'idea di decoro fissata dal Concilio di Trento (cap. 14).

Il secolo si chiude con i due grandi rivali, Tintoretto e Veronese, al lavoro nelle sale del Palazzo Ducale ricostruite dopo gli incendi; Tiziano è morto, Palladio anche. Nel capitolo 16 vedrai l'ar-

chitettura di questa stessa Venezia e della sua terraferma, con le chiese e le ville di Palladio per cui dipinsero Veronese e Tintoretto. Il prossimo anno ritroverai il colore veneziano, insieme al disegno toscano e romano, alla base della pittura del Seicento.

ERRORE FREQUENTE

Accademia o Accademia? Le **Gallerie dell'Accademia** di **Venezia**, al plurale, sono il museo della pittura veneziana: vi si trovano la *Tempesta*, la *Pietà* di Tiziano, il *Miracolo dello schiavo*, il *Convito in casa di Levi*, e la *Presentazione della Vergine al Tempio* che Tiziano dipinse tra il 1534 e il 1538 per l'albergo della Scuola grande della Carità, ancora al suo posto perché il museo occupa gli edifici della Scuola. La **Galleria dell'Accademia** di **Firenze**, al singolare, è il museo del *David* di Michelangelo (cap. 12).

Tabella 15.2 Dove vedere oggi le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: i musei e le chiese pubblicano sui loro siti riproduzioni ad alta risoluzione).

Opera	Dove si trova
Giorgione, *Pala di Castelfranco*	Castelfranco Veneto, Duomo (luogo d'origine)
Giorgione, *Tempesta*; *Nuda* (frammento del Fondaco)	Venezia, Gallerie dell'Accademia
Giorgione e Sebastiano, *Tre filosofi*	Vienna, Kunsthistorisches Museum
Giorgione e Tiziano, *Venere dormiente*	Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister
Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*	Roma, Galleria Borghese
Tiziano, *Assunta*; *Pala Pesaro*	Venezia, basilica dei Frari (luogo d'origine)
Tiziano, *Venere di Urbino*	Firenze, Gallerie degli Uffizi
Tiziano, *Carlo V a cavallo*	Madrid, Museo del Prado
Tiziano, *Pietà*; Tintoretto, *Miracolo dello schiavo*; Veronese, *Convito in casa di Levi*	Venezia, Gallerie dell'Accademia
Tintoretto, cicli di San Rocco	Venezia, Scuola Grande di San Rocco (luogo d'origine)
Tintoretto, *Ultima Cena*	Venezia, basilica di San Giorgio Maggiore (luogo d'origine)
Veronese, affreschi	Maser (Treviso), Villa Barbaro
Veronese, *Nozze di Cana*	Parigi, Musée du Louvre

SINTESI

- Nel Cinquecento Venezia è una repubblica ricca e stabile, colpita ma non abbattuta dalla guerra della Lega di Cambrai (Agnadello, 1509); è anche uno dei maggiori centri europei della stampa.
- Committenti: lo Stato (Palazzo Ducale), gli ordini religiosi (Frari, Santi Giovanni e Paolo, San Giorgio Maggiore), le **Scuole grandi** (confraternite laiche, con le loro sale e l'**albergo**), i collezionisti privati con i loro **camerini**.
- L'umidità rovina l'affresco: a Venezia si dipinge su tela, con grandi **teleri** a olio. Strati: tela, preparazione, imprimitura, abbozzo, colore, velature o impasto, vernice.
- **Disegno** e **colorito**: Vasari (*Vite*, 1550 e 1568) contro Dolce (*Dialogo della pittura*, 1557); il **tonalismo** costruisce la forma con i passaggi di tono e la luce.
- **Giorgione** (c. 1477–1510): *Pala di Castelfranco*, *Tempesta* (significato discusso; pentimento rivelato dalla radiografia), *Tre filosofi*, *Venere dormiente*; le fonti principali sono gli appunti di Michiel.
- **Tiziano** (c. 1488/1490–1576): *Amor sacro e Amor profano* (c. 1514); ai Frari l'*Assunta* (1516–1518) e la *Pala Pesaro* (1519–1526), con la composizione diagonale e asimmetrica.
- Tiziano ritrattista e pittore di miti: *Venere di Urbino* (1538), *Carlo V a cavallo* (1548), le «poesie» per Filippo II; l'ultima maniera «di colpi» e «con macchie» (Vasari) e la *Pietà* (1575–1576), finita da Palma il Giovane.
- **Lorenzo Lotto**: un percorso inquieto e personale, tra Bergamo e le Marche.
- **Tintoretto** (1518/1519–1594): *Miracolo dello schiavo* (1548); i cicli della Scuola Grande di San Rocco (1564–1587); l'*Ultima Cena* di San Giorgio Maggiore (1592–1594), con il tavolo in diagonale e la luce che nasce dal buio.
- **Veronese** (1528–1588): affreschi di Villa Barbaro, *Nozze di Cana* (1562–1563, portate in Francia nel 1797); il *Convito in casa di Levi* (1573) e il processo davanti al Sant'Uffizio.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Perché a Venezia, nel Cinquecento, le grandi storie dipinte sulle pareti delle sale sono quasi sempre su tela?
   - **A.** perché la Repubblica aveva vietato l'affresco
   - **B.** perché l'umidità e la salsedine rovinano rapidamente l'affresco
   - **C.** perché i pittori veneziani non conoscevano la tecnica dell'affresco
   - **D.** perché la tela costava meno della pittura su muro

2. ● L'albergo di una Scuola grande veneziana è:

   A. la sala dove si riuniva il governo della confraternita
   B. l'ospizio dove la Scuola ospitava i pellegrini
   C. la sala terrena, aperta sul campo
   D. la cappella dove si custodivano le reliquie

3. ● Secondo Lodovico Dolce, la pittura è divisa in tre parti:

   A. disegno, prospettiva e anatomia
   B. luce, ombra e colore
   C. invenzione, disegno e colorito
   D. composizione, proporzione e decoro

4. ●● Nella pittura tonale la forma nasce soprattutto:

   A. da un contorno netto riempito di colore uniforme
   B. dalla costruzione prospettica con un solo punto di fuga
   C. dall'uso dell'oro e dei colori preziosi
   D. dall'accostamento di toni vicini, più chiari e più scuri, immersi nella stessa luce

5. ● Chi scrisse che i *Tre filosofi* furono cominciati da Giorgione e finiti da Sebastiano Veneziano?

   A. Marcantonio Michiel
   B. Giorgio Vasari
   C. Lodovico Dolce
   D. Marco Boschini

6. ●● La radiografia della *Tempesta* ha mostrato che:

   A. il quadro era in origine su tavola
   B. il fulmine è stato aggiunto nell'Ottocento
   C. al posto del giovane con l'asta c'era in origine una donna nuda che si bagnava
   D. il quadro fu finito da Tiziano

7. ● L'*Assunta* di Tiziano si trova:

   A. nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia
   B. sull'altare maggiore della basilica dei Frari, a Venezia
   C. nel Duomo di Castelfranco Veneto
   D. nella basilica di San Giorgio Maggiore, a Venezia

8. ●● Nella *Pala Pesaro* la Madonna:

   A. è al centro della tela, al vertice di una piramide simmetrica
   B. è dipinta di profilo, come in una medaglia
   C. è assente: la pala mostra solo la famiglia Pesaro
   D. è spostata a destra e in alto, al termine di una diagonale che parte dal committente

9. ●● Vasari descrive le ultime opere di Tiziano come:
   - **A.** «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie»
   - **B.** «fumeggiate e cacciate terribilmente di scuro»
   - **C.** «secche, crude e stentate»
   - **D.** dipinte «senza far disegno», come Giorgione

10. ●● Che cosa decise il tribunale dell'Inquisizione nel 1573 sul quadro di Veronese, e come reagì il pittore?
    - **A.** lo fece bruciare, e Veronese ne dipinse un altro
    - **B.** lo fece togliere dal refettorio, e Veronese lo vendette a un collezionista
    - **C.** ordinò di correggerlo, e Veronese cambiò il soggetto con un'iscrizione
    - **D.** lo approvò senza modifiche, e Veronese lo firmò

Lessico dell'arte

11. ● Definisci in una o due righe ciascuno: *telero*, *imprimitura*, *pentimento*, *impasto*.

12. ● Abbina ogni termine alla sua definizione. 1) Scuola grande; 2) camerino; 3) vendecolori; 4) ex voto; 5) poesia; 6) luminismo. a) quadro di soggetto mitologico dipinto con libertà d'invenzione, come Tiziano chiamava le opere per Filippo II; b) confraternita laica veneziana tra le più ricche e importanti; c) uso di una luce intensa e contrastata, concentrata su alcune zone del quadro; d) stanza riservata di un palazzo dove un collezionista conservava libri, antichità e quadri; e) bottega specializzata nella vendita di pigmenti e materiali per pittori; f) offerta fatta per ringraziare di una grazia ricevuta.

13. ● Completa. Sulla tela si stende prima la _____ di gesso e colla, poi un velo di colore detto _____ ; seguono l'abbozzo, gli strati di colore, le velature e infine la _____ . Nelle opere tarde di Tiziano il colore denso e in rilievo si chiama _____ .

14. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) «Tonalismo» è una parola usata dai pittori veneziani del Cinquecento per indicare il proprio stile. b) Il Sant'Uffizio era il tribunale dell'Inquisizione. c) La *Venere dormiente* fu completata da Tiziano secondo Marcantonio Michiel. d) La Galleria dell'Accademia di Firenze conserva la *Tempesta* di Giorgione.

15. ●● Spiega che cosa intendeva Vasari per *disegno* e che cosa intendevano i veneziani per *colorito*. Perché i due termini non sono semplicemente «disegnare» e «colorare»?

16. ●● Che differenza c'è tra un *pentimento* e un restauro? Rispondi in 4–5 righe usando l'esempio della *Tempesta*.

Collocare nel tempo e nello spazio

17. ● Metti in ordine cronologico, dal più antico al più recente, e indica la data: *Pietà* di Tiziano; *Miracolo dello schiavo*; *Assunta*; *Nozze di Cana*; affreschi del Fondaco dei Tedeschi; *Venere di Urbino*; *Ultima Cena* di San Giorgio Maggiore; *Convito in casa di Levi*.

18. ● Abbina opera, autore e luogo di conservazione. Opere: 1) *Tre filosofi*; 2) *Venere di Urbino*; 3) *Nozze di Cana*; 4) *Pala Pesaro*; 5) *Ritratto di Carlo V a cavallo*. Autori: a) Tiziano; b) Veronese; c) Giorgione e Sebastiano Veneziano. Luoghi: I) Parigi, Louvre; II) Venezia, Frari; III) Vienna, Kunsthistorisches Museum; IV) Madrid, Prado; V) Firenze, Uffizi.

19. ●● Usa la carta della Figura 15.1 e la sua scala grafica. a) Misura la distanza in linea d'aria tra la basilica dei Frari e le Gallerie dell'Accademia, e tra i Frari e San Giorgio Maggiore. b) Per andare dalla Scuola Grande di San Rocco alle Gallerie dell'Accademia bisogna attraversare il Canal Grande? E per arrivare a San Giorgio Maggiore? c) Perché la Scuola di San Rocco e i Frari sono segnati quasi nello stesso punto?

20. ●● Usa la cronologia della Figura 15.2. a) Quanti anni aveva circa Tiziano quando morì Giorgione? b) Quali pittori del capitolo erano vivi nel 1560? c) Quali opere della cronologia furono cominciate dopo la battaglia di Lepanto?

21. ●● Michiel annotò la *Tempesta* nel 1530 e la *Venere dormiente* nel 1525. Spiega perché queste date sono importanti per gli storici, anche se le opere sono di vent'anni prima.

Leggere l'opera

22. ●● **Lettura d'opera.** Leggi l'*Assunta* di Tiziano con lo schema di *Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 7: soggetto, materiale e tecnica, dimensioni, composizione (aiutati con la Figura 15.4), spazio, luce e colore, stile, funzione e collocazione, committenza, contesto.

23. ●● **Lettura d'opera.** Descrivi la *Venere di Urbino* confrontandola con la *Venere dormiente* di Giorgione: posa, ambiente, sguardo, colore, destinazione.

24. ●● Osserva la Figura 15.5. a) In quale sala lavorò per prima Tintoretto, e in quale per ultima? b) Quale sala era destinata alle riunioni plenarie dei confratelli? c) Quale rapporto c'è tra le storie del soffitto e quelle delle pareti della sala capitolare?

25. ●● Osserva la Figura 15.6. a) In quale punto fuggono, nei due schemi, le rette della stanza perpendicolari al quadro? b) Perché i lati lunghi del tavolo di Tintoretto fuggono in un punto diverso? c) Da che parte di *P* si trova questo punto, e perché?

26. ●●● **Lettura d'opera.** Leggi il *Miracolo dello schiavo* di Tintoretto: soggetto, committente e luogo d'origine, composizione, scorcio, luce. Quali elementi vengono dalla cultura romana e michelangiolesca, quali dalla tradizione veneziana?

Collegare e confrontare

27. ●●● **Disegno (capp. 3–4).** Su un foglio A4 orizzontale, con LT a 100 mm dal bordo inferiore e il punto principale P al centro della larghezza, costruisci in scala 1:50 la prospettiva centrale di due impronte di tavolo sul pavimento (piano geometrale), con $d = 6$ m e $h = 1{,}6$ m. Usa le coordinate del cap. 3: x dalla verticale per P, positiva a destra, y profondità dietro il quadro. a) Tavolo frontale: rettangolo 3,2 × 0,9 m con i lati lunghi paralleli al quadro, centrato su $x = 0$, con il lato anteriore a $y = 2$ m. b) Tavolo obliquo: lo stesso rettangolo, con un vertice A in (0; 2 m), il lato lungo AB che va verso destra e indietro a 45° rispetto al quadro e il lato corto AD verso sinistra e indietro, a 45° anch'esso. Indica dove fuggono i lati dei due tavoli e calcola la posizione delle immagini dei vertici (in mm, rispetto al piede di P su LT).

28. ●● **Leonardo e Tintoretto (cap. 11).** Confronta il *Cenacolo* di Leonardo e l'*Ultima Cena* di Tintoretto: posizione del tavolo, posizione di Cristo, luce, figure secondarie, funzione del luogo. Che cosa vuole ottenere ciascuno dei due pittori?

29. ●● **Italiano e storia dell'arte.** Vasari (toscano) e Dolce (veneziano) giudicano diversamente la pittura veneziana. Rileggi le citazioni del capitolo e spiega come la provenienza e lo scopo di un autore influenzano il suo giudizio. Conosci altri casi, in letteratura, di dibattiti tra «scuole» o città?

30. ●● **Controriforma (cap. 14).** Spiega il processo a Veronese del 1573 alla luce dell'idea di decoro fissata dal Concilio di Trento. Perché la soluzione scelta dal pittore, cambiare il titolo, fu accettabile?

Verso la verifica

31. ●●● **Tema (15–20 righe).** Disegno e colorito: presenta le due posizioni con le parole di Vasari e di Dolce, spiega che cosa si intende per tonalismo e mostra con almeno tre opere del capitolo che cosa ha di proprio la pittura veneziana.

32. ●●● **Tema (15–20 righe).** Tiziano dall'*Assunta* alla *Pietà*: come cambia il suo modo di comporre e di stendere il colore in sessant'anni di lavoro? Usa le fonti (Dolce, Vasari, Boschini) e almeno quattro opere.

33. ●●● **Tema (15–20 righe).** Il telero e le Scuole: che cosa erano le Scuole grandi, perché commissionavano teleri e come Tintoretto ha trasformato le sale della Scuola Grande di San Rocco.

PER APPROFONDIRE

- [VAS] G. Vasari, *Le vite* (1568): le vite di Giorgione e di Tiziano, e le pagine su Tintoretto nella vita di Battista Franco, da leggere sapendo che l'autore è un toscano che difende il primato del disegno.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: le pagine sulla pittura veneziana del Cinquecento, da Giorgione a Tintoretto.
- [BAX] M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*: per capire i contratti, i materiali e i committenti che stanno alle spalle anche della pittura veneziana del secolo successivo.

Glossario del capitolo

Albergo (di una Scuola)
Nelle Scuole grandi veneziane, la sala più piccola dove si riuniva il governo della confraternita.

Camerino
Stanza riservata di un palazzo in cui un collezionista conservava libri, antichità, strumenti e quadri da mostrare a pochi amici.

Colorito
Nel dibattito del Cinquecento, l'arte di stendere e accordare i colori in modo da rendere la carne, la luce e l'aria; i veneziani lo considerano essenziale quanto il disegno.

Disegno (nel dibattito del Cinquecento)
Per Vasari e i toscani, il fondamento intellettuale delle arti: l'idea della forma, fissata con la linea e studiata sulla carta prima dell'esecuzione.

Ex voto
Offerta fatta a Dio, alla Vergine o a un santo per una grazia ricevuta o richiesta; spesso un dipinto.

Impasto
Colore steso denso e in rilievo, che lascia visibile il segno del pennello o delle dita.

Imprimitura
Velo di colore steso sopra la preparazione di un dipinto, che dà il tono di fondo su cui costruire luci e ombre.

Luminismo
Uso di una luce intensa e contrastata, concentrata su alcune zone del quadro, che fa emergere le figure dall'ombra.

Pentimento
Cambiamento deciso dal pittore durante l'esecuzione, a volte visibile in superficie o rivelato dalle indagini.

Poesia (in pittura)
Nome dato da Tiziano ai quadri di soggetto mitologico dipinti per Filippo II, liberamente ispirati ai poeti antichi.

Preparazione
Strato di gesso e colla steso sul supporto (tavola o tela) prima del colore, per renderne la superficie liscia e uniforme.

Sant'Uffizio
Il tribunale dell'Inquisizione, che giudicava i casi di eresia; a Venezia lavorava con la partecipazione di magistrati della Repubblica.

Scuola grande
A Venezia, confraternita laica di cittadini tra le più ricche e importanti, dedita alla devozione e alla carità; a fine Cinquecento erano sei.

Telero
Grande dipinto a olio su tela, fissato alla parete di una sala come un rivestimento, al posto dell'affresco; tipico di Venezia.

Tonalismo
Termine moderno per il modo di dipingere veneziano in cui la forma nasce dai passaggi di tono e di colore immersi nella stessa luce, più che dal contorno.

Vendecolori
A Venezia, bottegaio specializzato nella vendita di pigmenti e materiali per pittori.

Soluzioni

1. B. L'umidità e la salsedine rovinano l'affresco in pochi decenni (lo osserva Vasari a proposito del Fondaco dei Tedeschi); la tela è anche leggera e trasportabile.

2. A. Vi si riunivano la Banca e la Zonta, il governo della confraternita.

3. C. Nel *Dialogo della pittura* (1557) l'Aretino divide «la somma della pittura» in invenzione, disegno e colorito.

4. D. Nella pittura tonale i contorni si attenuano e il volume nasce dai passaggi di tono e dalla luce comune.

5. A. Michiel, nel 1525, in casa di Taddeo Contarini.

6. C. Il pittore cambiò idea durante il lavoro: è un pentimento.

7. B. Sull'altare maggiore dei Frari, il luogo per cui fu dipinta (1516–1518).

8. D. La Madonna è fuori asse, in alto a destra, su un trono di sbieco; la diagonale parte da Jacopo Pesaro, in basso a sinistra.

9. A. La frase è nella *Vita di Tiziano* (1568); le altre citazioni riguardano Giorgione e la vecchia maniera di Bellini.

10. C. Gli fu ordinato di correggere il quadro entro tre mesi a sue spese; Veronese lo intitolò al convito in casa di Levi con un'iscrizione.

11. *Telero*: grande dipinto a olio su tela fissato alla parete di una sala come un rivestimento, al posto dell'affresco. *Imprimitura*: velo di colore steso sopra la preparazione, che dà al dipinto il tono di fondo. *Pentimento*: cambiamento deciso dal pittore durante il lavoro, visibile a volte in superficie o con le indagini (radiografia, riflettografia). *Impasto*: colore steso denso e in rilievo, che lascia visibile il segno del pennello o delle dita.

12. 1-b; 2-d; 3-e; 4-f; 5-a; 6-c.

13. preparazione; imprimitura; vernice; impasto.

14. a) Falso: è un termine moderno, degli storici dell'arte del Novecento. b) Vero. c) Vero: «lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano». d) Falso: la *Tempesta* è alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; la Galleria dell'Accademia di Firenze conserva il *David* di Michelangelo.

15. Traccia: per Vasari il disegno è il fondamento intellettuale di tutte le arti, l'idea della forma fissata con la linea, studiata a lungo sulla carta prima dell'esecuzione; per i veneziani il colorito è l'arte di stendere e accordare i colori così da rendere la carne, la luce e l'aria, e la forma si costruisce anche sulla tela. Non sono semplici azioni (disegnare, colorare) ma due idee di che cosa sia essenziale nella pittura.

16. Traccia: il pentimento è una modifica fatta dallo stesso autore mentre dipinge (nella *Tempesta*, la donna nuda che si bagna sostituita dal giovane con l'asta, rivelata dalla radiografia); il restauro è un intervento successivo, di altri, per conservare l'opera, e non deve cambiarne l'invenzione.

17. Fondaco dei Tedeschi (1508) → *Assunta* (1516–1518) → *Venere di Urbino* (1538) → *Miracolo dello schiavo* (1547–1548) → *Nozze di Cana* (1562–1563) → *Convito in casa di Levi* (1573) → *Pietà* (1575–1576) → *Ultima Cena* (1592–1594).

18. 1-c-III; 2-a-V; 3-b-I; 4-a-II; 5-a-IV.

19. a) Frari–Accademia c. 630 m; Frari–San Giorgio Maggiore c. 1,6 km (tolleranza ± 10 %). b) Per l'Accademia no: San Rocco (sestiere di San Polo) e l'Accademia (Dorsoduro) sono sulla stessa sponda del Canal Grande. Per San Giorgio Maggiore il Canal Grande no, ma bisogna comunque attraversare l'acqua, perché è un'isola: il bacino di San Marco, all'imbocco del canale della Giudecca. c) Perché sono vicinissimi: la Scuola sorge accanto ai Frari, a

poche decine di metri (c. 80 m tra i due punti della carta).

20. a) Tiziano era nato tra il 1488 e il 1490: nel 1510 aveva circa 20–22 anni. b) Tiziano, Tintoretto e Veronese (Giorgione era morto nel 1510, Lotto nel 1556 o nel 1557). c) Tre: il *Convito in casa di Levi* (1573), la *Pietà* (1575–1576) e l'*Ultima Cena* di San Giorgio Maggiore (1592–1594); il ciclo di San Rocco era cominciato prima, nel 1564.

21. Traccia: Michiel vide le opere nelle case dei collezionisti che le possedevano, pochi anni dopo la morte di Giorgione: le sue note sono la fonte più vicina per l'attribuzione, per il soggetto descritto con le parole del tempo («la cingana e soldato»), per il proprietario e per la notizia dei completamenti (Tiziano per la *Venere*, Sebastiano per i *Tre filosofi*). Una data ante quem: l'opera esisteva già.

22. Traccia: Assunzione della Vergine; olio su tavola, alta quasi 7 m, tavola centinata; tre registri (apostoli, Maria sulla nube, Dio Padre), asse verticale, semicerchio di nubi che riprende l'arco; spazio aperto verso l'alto, senza architettura; rosso che lega i tre livelli, luce dorata; maniera moderna con mezzi veneziani; pala dell'altare maggiore, vista dall'ingresso attraverso l'arco del coro; commissionata dai francescani dei Frari nel 1516, inaugurata nel 1518; il giudizio di Dolce.

23. Traccia: posa distesa ripresa da Giorgione; ma Venere è sveglia e guarda l'osservatore; non è nel paesaggio ma in una stanza di palazzo, con il cagnolino e le ancelle al cassone; colore caldo che costruisce il corpo (dal bianco del lenzuolo all'oro della pelle); quadro privato per Guidobaldo della Rovere (1538), mentre la *Venere dormiente* era per Girolamo Marcello.

24. a) Prima nell'albergo (1564–1567), per ultima nella sala terrena (1582–1587). b) La sala capitolare, al piano superiore. c) Le storie dell'Antico Testamento del soffitto annunciano (prefigurano) quelle del Nuovo Testamento dipinte sulle pareti.

25. a) Nel punto principale *P*, sulla linea d'orizzonte (in Leonardo, sulla testa di Cristo). b) Perché sono orizzontali ma non perpendicolari al quadro: ogni direzione orizzontale ha il suo punto di fuga su LO. c) A destra di *P*, sulla linea d'orizzonte: il tavolo si allontana verso destra, e la parallela al tavolo condotta dal punto di vista incontra il quadro a destra di *P*.

26. Traccia: miracolo postumo di san Marco; Scuola Grande di San Marco, sala capitolare, 1547–1548, lodato da Aretino; folla disposta come su un palcoscenico, santo in scorcio a testa in giù, torsioni dei corpi, luce a lampi; romani e michelangioleschi lo scorcio e l'anatomia, veneziani il colore e il telero narrativo per una Scuola.

27. Dati in scala 1:50: $d = 120$ mm, $h = 32$ mm (LO a 32 mm sopra LT), 2 m = 40 mm; il rettangolo misura 64 × 18 mm. Le immagini dei punti del piano geometrale si trovano con il metodo dei punti di distanza (D_1 e D_2 su LO, a 120 mm da *P*) e si controllano con $x_p = x \cdot d/(d + y)$ e quota sopra LT $= h \cdot y/(d + y)$. a) Vertici anteriori (−24,0; 8,0) e (24,0; 8,0) mm, posteriori (−21,6; 10,4) e (21,6; 10,4) mm: i lati lunghi restano paralleli a LT, i lati corti fuggono in *P*. b) A = (0; 40), B ≈ (45,3; 85,3), C ≈ (32,5; 98,0), D ≈ (−12,7; 52,7) mm in pianta; immagini: A_p (0,0; 8,0), B_p (26,5; 13,3), C_p (17,9; 14,4), D_p (−8,8; 9,8) mm. I lati lunghi AB e DC fuggono in D_2 (120; 32), i lati corti AD e BC in D_1 (−120; 32): verifica che A_p, B_p e D_2 siano allineati (pendenza 0,2 per entrambi i tratti). Il tavolo obliquo appare più corto e «scorre» verso destra, come quello di Tintoretto.

28. Traccia: Leonardo: tavolo parallelo al quadro, Cristo al centro e nel punto di fuga, gruppi simmetrici di apostoli, luce chiara, nessuna figura estranea; refettorio dei domenicani a Milano, pittura murale vista dai frati a tavola. Tintoretto: tavolo in diagonale, Cristo a metà tavolo fuori centro, servi in primo piano, luce dalla lampada e dall'aureola nel buio, angeli di fumo; presbiterio di una chiesa, accanto all'altare dell'Eucaristia. Leonardo cerca ordine e chiarezza dei «moti dell'animo»; Tintoretto movimento, mistero e coinvolgimento dello spettatore.

29. Traccia: Vasari, toscano, scrive una storia dell'arte che culmina in Michelangelo e giudica Giorgione e Tiziano dal punto di vista del disegno, pur ammirandone il colore; Dolce, veneziano, amico di Aretino e di Tiziano, scrive per difendere

Tiziano e il colorito. Lo scopo (celebrare una scuola) orienta la scelta delle opere e dei criteri. Esempi possibili: le dispute sulla lingua del Cinquecento (Bembo e il modello toscano), le polemiche tra sostenitori di autori diversi.

30. Traccia: il decoro esige che un'immagine sacra sia chiara, fedele al testo e priva di elementi profani o irriverenti (cap. 14); buffoni, ubriachi e soldati tedeschi non erano accettabili in un'Ultima Cena. Il convito in casa di Levi (Luca 5) è un banchetto con pubblicani e peccatori, dove una folla varia è coerente con il racconto: cambiando il soggetto, le stesse figure diventano «convenienti».

31. Traccia: Vasari (*Vite*, 1550 e 1568) e il giudizio su Giorgione e sulla *Danae* («un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene»); Dolce (1557): invenzione, disegno e colorito, Tiziano pittore perfetto; tonalismo: forma per toni, luce comune, contorni attenuati; esempi: *Tempesta*, *Pala di Castelfranco*, *Assunta*, *Venere di Urbino*, ultima maniera di Tiziano.

32. Traccia: *Assunta* (1516–1518): composizione per registri, movimento, colore pieno, finitura accurata; *Pala Pesaro*: diagonale e asimmetria; *Venere di Urbino* (1538) e *Carlo V* (1548): colore che costruisce i corpi, ritratto di potere; ultima maniera: colpi, macchie, impasto, lavoro per riprese (Vasari 1568; Boschini 1674 da Palma il Giovane); *Pietà* (1575–1576): luce notturna, forme che si sfaldano, tema della morte e della peste.

33. Traccia: Scuole grandi come confraternite laiche di cittadini, con sede a due sale e albergo; i teleri al posto dell'affresco per ragioni di clima e di prestigio (Carpaccio, cap. 9; Tiziano alla Carità); Tintoretto a San Rocco: il concorso del 1564 e il dono dell'ovato, i tre cicli (albergo 1564–1567, sala capitolare 1575–1581, sala terrena 1582–1587), il rapporto Antico/Nuovo Testamento, la rendita annua, la luce che nasce dal buio.