



Il Cinquecento



Esperimenti d'inizio secolo

Il nuovo secolo si apre con l'elezione a doge di Leonardo Loredan, che vide la Serenissima all'apice e poi sul baratro. Il ritratto che l'ormai vecchio Giovanni Bellini di lui esegue all'indomani della sua nomina specchia la sfrontata sicurezza dell'uomo e dell'oligarchia aristocratica di cui era espressione (fig. 2)¹. Abbandonato il taglio stretto che aveva fino a quel momento privilegiato, Giovanni lo imposta come una statua a mezzo busto, imperturbabile, altero, sullo sfondo di un cielo terso e azzurrissimo. Eppure era una società inquieta quella che capitava. Pessimistiche previsioni astrologiche annunciavano guerre e disastri, il turco era una costante spina sul fianco orientale, in terraferma covavano sedizioni e le tensioni religiose erano all'ordine del giorno. Particolarmente profonda si presentava la spaccatura che stava isolando la comunità ebraica, che i francescani additavano con le accuse turpi di usura e di infanticidio, surriscaldando la popolazione e mettendo in difficoltà uno Stato che di essa aveva comunque bisogno, per l'abilità commerciale e la disponibilità creditizia².

A volte i dipinti alzano la tenda su simili complessi scenari: è il caso del *Cristo crocifisso* di Bellini a Prato (fig. 3). Una scritta in ebraico su uno dei cippi in primo piano porta la data 1501 o 1502, che lo connette al momento in cui il maestro stava finendo il *Bat-*

tesimo in Santa Corona a Vicenza; inoltre la presenza di edifici berici sul fondale induce a credere che il committente fosse locale. La scena è spiazzante, quasi assurda. La grande croce è posta non sul Golgota o in un normale paese, bensì in un cimitero che la tipologia delle lapidi tombali e le scritte qualificano come ebraico. Nel 1486 gli ebrei erano stati espulsi da Vicenza e il vescovo vicario, Pietro Bruto, aveva sostenuto che a seguito di ciò ebbe fine la peste, reale e metaforica. Nel quadro si coglie una contrapposizione netta tra le due realtà culturali, sociali, etiche. Era regola che i cimiteri ebraici fossero collocati fuori delle mura della città cristiana, in quanto corpo sociale separato e reietto. Chi richiese a Bellini quest'opera conosceva di certo la lingua e le consuetudini ebraiche, ma da cristiano, pur dichiarando la censura, riconobbe che la distanza non era incolmabile. Attraverso la presenza della lucertola, della colomba e del rigoglioso alloro in primo piano – tutti elementi portatori di un segno positivo – attestò che anche in questa dimensione *altra* vi può essere virtù: tra i teschi e le ossa disseminati a terra, presso le tombe, rifiorisce la vita, perché su di essa trionfa Cristo crocifisso, che effonde il proprio sangue di redenzione sulla terra secca. Apre le braccia a comprendere e proteggere non solo la Gerusalemme Celeste che campeggia in secondo piano – giardino di basiliche, chiese,

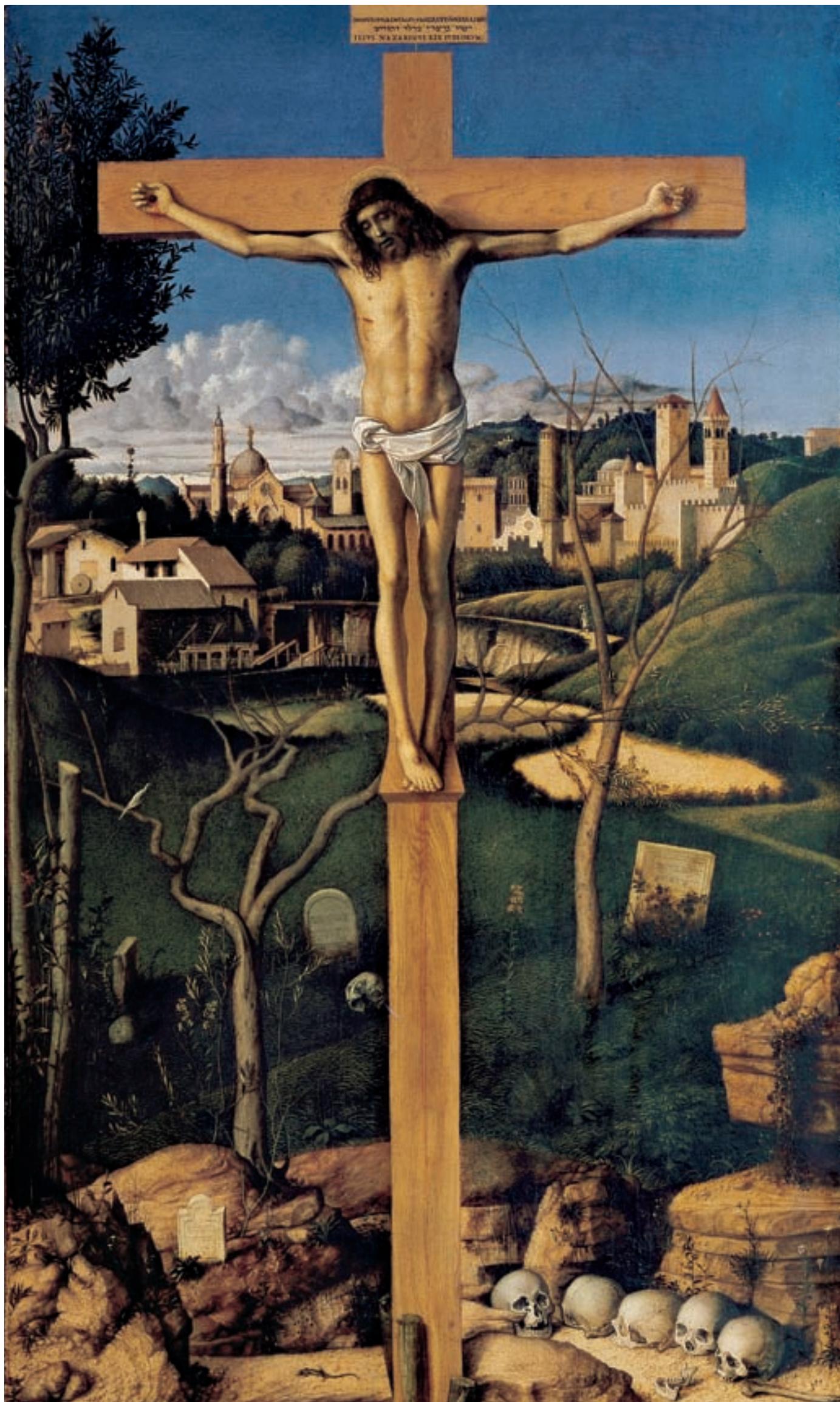


1
Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia*, incisione.

A fronte
2
Giovanni Bellini,
Il doge Leonardo Loredan.
Londra, National Gallery.



IOANNIS BELLINVS





A fronte

3

Giovanni Bellini, *Cristo crocifisso
in un cimitero ebraico*. Prato,
Cassa di Risparmio di Prato -
Banca Popolare di Vicenza.

4

Vittore Carpaccio, *Cristo morto
tra i santi Girolamo e Giobbe*.
New York, Metropolitan
Museum of Art.

campanili che celebrano la vittoria della militanza cristiana – ma anche la desolazione di quel mondo distinto, con tutta la sua potenziale ricchezza. Per quanto si tratti di un *unicum*, non fu peraltro il solo a riflettere sul rapporto che lega ebraismo e cristianesimo. Anche Carpaccio ne diede una memorabile prova, con una tavola al Metropolitan Museum di poco successiva, in cui Gesù è rappresentato morto e seduto su un trono sbrecciato nel cui schienale appare una scritta in ebraico tratta dal *Libro di Giobbe* (“Io so che il mio redentore vive”) (fig. 4). La scena sembra una sorta di proiezione mentale dei pensieri di quel profeta, seduto a destra in atteggiamento meditativo, mentre San Girolamo, il traduttore della Bibbia, portandosi la mano al petto rivolge il proprio sguardo severo all’osservatore, imponendogli di considerare il florilegio simbolico disseminato sulla scena³.

Il primo decennio del secolo si caratterizza a Venezia per esperimenti artistici straordinari⁴. S’era aperto con la veduta aerea della città di Jacopo de’ Barbari: un’impresa xilografica di inaudita audacia, realizzata con tecniche di rilevamento topografico ancora in parte da scoprire, risalente al 1500, allorché l’artista decise di partire per il Nord Europa (fig. 1). Aveva un’idea della pittura assai alta, Jacopo, come dichiara nella lettera *De la ecellentia de pittura* indirizzata a Federico di Sassonia, rivendicandone la piena dignità di arte liberale. Forse a dimostrazione delle capacità mimetiche cui poteva pervenire, nel 1504 dipinse una pernice ap-

pesa al muro con un paio di guanti metallici, di insistito realismo, probabilmente la prima natura morta di cacciagione nell’Europa moderna (fig. 7)⁵. La fama del de’ Barbari era assai alta e le sue prove vennero emulate dal giovane Dürer e da Cranach.

I rapporti veneto-tedeschi erano intensi, commercialmente fruttuosi, ma tesi sul piano politico, a causa dello spregiudicato espansionismo della Serenissima, che l’imperatore non poteva tollerare. Eppure sulle vie di comunicazione che legavano i due Stati transitarono svariati artisti, e lo stesso Dürer sentì l’esigenza di tornarvi. Secondo Vasari fu a causa della volontà di bloccare i plagii delle sue incisioni, le quali, in effetti, venivano non solo usate come fonte d’ispirazione, ma duplicate con altra matrice identificativa: lo facevano, per esempio, il padovano Giulio Campagnola e il bolognese Marcantonio Raimondi (figg. 5-6). Tali fogli stupivano non solo per l’eccellenza tecnica, ma soprattutto per l’*inventio*, la capacità compositiva che era la prima qualità riconosciuta a un artista. Quando vi tornò nel 1505, Dürer trovò una Venezia diversa da quella che ricordava, ma pure i suoi gusti erano cambiati. Nelle molte missive che ci consentono di ripercorrerne i passi e di intuirne i contatti, confessa che il de’ Barbari era in effetti superato e che il più grande dei locali rimaneva il vecchio Giovanni Bellini, col quale si capisce che era in buoni rapporti. Lamentava, tuttavia, che altri pittori non facevano che criticarlo, però copiandolo⁶.



5
Albrecht Dürer, *Penitenza di san Giovanni Crisostomo*, incisione.



6
Giulio Campagnola (da Albrecht Dürer), *Penitenza di san Giovanni Crisostomo*, incisione.

A fronte
7
Jacopo de’ Barbari, *Natura morta con pernice e guanti da armatura*. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Chissà se fra costoro pensava anche a Lorenzo Lotto, il quale, dopo un apprendistato presso Alvise Vivarini e un accostamento a Cima, si era imbevuto di maniera tedesca, a lui nota dapprima dalle stampe e poi dagli originali dello stesso Dürer. Attivo fino al 1506 per lo più a Treviso, aveva come mecenate il vescovo Bernardo de Rossi, di cui lasciò un potente ritratto nel 1505, oggi a Napoli. Ma ricezioni nordiche e danubiane si riconoscono anche nel superbo *San Girolamo* del Louvre (fig. 9). Qui la sua attenzione si concentra sull'aspetto materico e quasi animistico di un ambiente prealpino in cui ogni elemento si scontra con l'altro, trovando alla fine un quasi inspiegabile accordo: l'assestamento complessivo si fonda infatti su equilibri e risposnde delicatissime, in un complesso gioco di incastri e incidenze nel quale le profilature delle rocce cadono diagonalmente l'una nell'altra e si fissano nella verticalità dei pendii e dei due alberi binati al centro, che danno stabilità e insieme slancio alla scena. Girolamo è parte integrante di questa visione: roccia tra le rocce, spaccatura della pietra, sterpo nodoso e ritorto come quello che alle sue spalle si fa sua ombra, mentre tutto si stempera nella luce di tramonto che penetra tra la vegetazione e svela improvvise, impreviste realtà: il santo, appunto, che addossato al masso più aguzzo si macera in una penitenza dura ed estenuante, della quale però è padrone e, in fondo, vincitore⁷. Un pittore di questo livello aveva più da insegnare che da ap-

prendere, eppure lo studio sistematico dei prodotti veneziani di Dürer – abbinato alla condivisione del clima giorgionesco – caratterizza anche le opere realizzate per i domenicani di Recanati nel 1506-08. Nel frattempo, tuttavia, pure il pittore di Norimberga, a Venezia, migliorava. Nei molti ritratti eseguiti dimostrò di voler superare il virtuoso grafismo della matrice d'origine attraverso un naturalismo più morbido, tattile e sensuale, che svela, a sua volta, l'ammirazione per Bellini e Giorgione. Per San Bartolomeo a Rialto – presso il Fondaco dei Tedeschi, che era allora in corso di riedificazione dopo l'incendio che lo aveva divorato nel 1505 – realizzò una pala sul tema della *Madonna del Rosario* (oggi a Praga), che ambientò in un vasto paesaggio assiepato da una folla entro la quale egli stesso orgogliosamente si pose. Ed è qui che possiamo immaginare un andirivieni di maestri locali curiosi e polemici (fig. 8).

Quando i lavori di riedificazione del Fondaco furono completati, a decorare la facciata sul Canal Grande fu chiamato Giorgione, che nel 1507 aveva già avuto l'incarico di realizzare in Palazzo Ducale un perduto telerio per la Sala dell'Udienza del Consiglio dei Dieci. Dell'intervento per i tedeschi – completato e pagato nel 1508 – resta purtroppo solo una larvale figura di *Nuda* alle Gallerie dell'Accademia, da cui tuttavia si evince uno stile clamorosamente innovativo: una pennellata satura di colore quasi abbozza senza disegno il corpo della donna, pla-



8
Albrecht Dürer, *Madonna del Rosario*. Praga, Galleria Nazionale.

A fronte
9
Lorenzo Lotto, *San Girolamo in un paesaggio*. Parigi, Musée du Louvre.





10
Giorgione, *Tre età dell'uomo*.
Firenze, Galleria Palatina.



11
Giorgione, *Tre filosofi*. Vienna,
Kunsthistorisches Museum.

smato sotto una luce come infuocata. Le fonti descrivono un insieme assai complesso, e pure alcune incisioni di metà Settecento attestano una tale scioltezza compositiva da suggerire un parallelo con le figure che di lì a pochissimo Michelangelo avrebbe lasciato sulla volta della Sistina (fig. 12). S'è detto che la formazione di Zorzi si svolse essenzialmente a Venezia, nel clima dominato dall'autorevolezza di Giovanni Bellini, ma reso ribollente dai tanti incroci culturali cui già s'è fatto cenno. Il peso della grafica nordica nelle sue prime prove appare non irrilevante, ma l'impatto decisivo – che provocò in lui una svolta quasi radicale – lo ebbe con le opere di Leonardo, a Venezia nella primavera del 1500 e poi forse ancora nel 1506. Partendo dal modello vinciano, Zorzi riuscì a elaborare una formula ritrattistica inedita, con implicazioni non solo psicologiche, ma anche sentimentali e letterarie, enigmatica ed elusiva al punto che a volte non si capisce se si è innanzi a persone reali o ideali. Prendiamo le *Tre età* di Palazzo Pitti (fig. 10). Un giovane, un uomo maturo e un anziano sono raccolti attorno a uno spartito musicale, intenti a leggerlo per un canto: il vecchio si volge verso di noi per invitarci a prender parte, o coscienza, di tale momento, che attraverso la metafora musicale richiama i temi dell'educazione all'armonia universale e delle leggi che regolano le fasi della vita. È nel contempo dunque anche un *memento senescere*, che il pittore affidò a personaggi in vesti d'e-

poca e dai volti caratterizzati, che però non sapremo mai se erano davvero dei ritratti. La crescita di Giorgione dovette molto alla condivisione dei valori culturali, sofisticati e non di rado ermetici, che maturarono in circoli come quello aldino, e spesso non siamo in grado di pronunciare la parola definitiva sui temi da lui rappresentati. È il caso della celeberrima *Tempesta* – per la quale si accavallano decine, se non centinaia, di interpretazioni – o dei *Tre filosofi* già in casa di Taddeo Contarini e ora a Vienna (fig. 11). Quest'ultimo è pure un dipinto del tutto atipico e la sua lettura sarà risultata ostica anche all'epoca. Chi sono questi tre sapienti innanzi a una roccia in una sorta di radura ai limiti di un bosco? Tipologie e vesti descrivono, da destra a sinistra, un anziano ebreo, che ostenta una tabella astrologica, un arabo e verosimilmente un greco, con in mano squadra e compasso. S'è supposto che possano rappresentare i Magi intenti nei loro calcoli celesti alla ricerca del Messia, o la rappresentazioni di vari gradi sapienziali o tante altre cose. Quel che si può dire è che, ancora una volta, si ha la sensazione di un'atmosfera sospesa, come di un evento *in fieri*. Al pari delle tavole giovanili degli Uffizi e nel cosiddetto *Tramonto* di Londra, ad accogliere la scena è un ambiente naturale aperto e radioso, così felicemente risolto da presentare il pittore – oltre che quale innovatore nel campo dei ritratti – come colui che per primo in Italia intuì le potenzialità di un paesaggio con pie-



12
Anton Maria Zanetti il Giovane
(da Giorgione), *Nuda seduta*,
incisione.



13
Sebastiano del Piombo, *Sacra
Famiglia con i santi Caterina
d'Alessandria e Sebastiano
e il donatore*. Parigi, Musée
du Louvre.



14
Tiziano, *Concerto campestre*.
Parigi, Musée du Louvre.

na dignità di rappresentazione pittorica. D'altra parte era l'epoca del recupero di un'idea classica della natura, che trasformò l'*Arcadia* di Sannazaro in un *best-seller*⁸.

Accanto a Giorgione crebbero due fra le più influenti personalità del secolo: quelle di Sebastiano Luciani, detto poi del Piombo per l'ufficio assunto alla corte pontificia, e di Tiziano. Del primo – che secondo Michiel avrebbe finito i *Tre filosofi* – possediamo alcune *Madonne* che dichiarano un'aderenza ai prototipi del maestro tanto stretta da dividere la critica su quale dei due ne sia il vero responsabile (la *Sacra Famiglia* a Washington e la tavoletta alle Gallerie dell'Accademia). Seguì poi una graduale emancipazione, come appare evidente, per esempio, nella *Sacra Famiglia con un donatore* del Louvre (fig. 13), dove l'imposta-

zione monumentale è la stessa che si ritrova nelle due più prestigiose commissioni pubbliche ricevute dall'artista prima di partire per Roma, ossia le ante dell'organo di San Bartolomeo e la pala per la chiesa di San Giovanni Crisostomo. Quanto a Tiziano, sappiamo che accanto al maestro aveva eseguito gli affreschi per la facciata di terra del Fondaco, di cui pure restano alcuni strappi ectoplasmatici. Dunque la loro relazione fu assai stretta, e se così non fosse stato non si comprenderebbero le infinite discussioni – che risalgono anche all'età antica – sulla reale paternità di capolavori intrisi di giorgionismo, ma non imputabili direttamente a Zorzi, quali il *Cristo e l'adultera* di Glasgow o il fascinoso *Concerto campestre* del Louvre, che molteplici indizi stilistici indirizzano sul giovane cadorino (fig. 14).⁹

L'eredità di Giorgione

Giorgione morì di peste nel 1510, in uno dei momenti cruciali dell'intera storia della Serenissima. Alla fine del 1508, infatti, quasi tutti gli Stati europei, per arginare lo strapotere veneziano, si erano coalizzati nella cosiddetta Lega di Cambrai. Nel maggio del 1509 ad Agnadello vi fu una terrificante rotta militare con la perdita quasi immediata di tutte le città dell'entroterra. Costretta all'angolo lagunare, si discusse addirittura se proporre al

turco un'alleanza: sarebbe stato uno choc per tutto l'occidente cristiano, un'impossibile e intollerabile abiura. Con la riconquista di Padova ad opera del coraggioso procuratore Andrea Gritti (che in seguito sarebbe diventato doge) e l'inutile assedio dell'imperatore Massimiliano, i cieli cominciarono a schiarirsi, per quanto per un certo tempo il controllo dei territori fosse più che difficile¹⁰. In tale frangente la Serenissima corse davvero il rischio



15

Domenico dalle Greche
(da Tiziano), *Sommersione
del faraone nel Mar Rosso*,
incisione.

di essere cancellata e, sebbene dal 1516 – con la pace di Noyon (che garantiva il dominio francese su Milano e quello spagnolo su Napoli) – si raggiungesse un nuovo equilibrio, la caratura internazionale di Venezia non fu più la stessa. Del rischio occorso in tale frangente resta una riflessione di Tiziano, che nel 1515 predispose una xilografia perduta (ma a noi nota grazie a un gigantesco esemplare ripubblicato nel 1549) con una *Sommersione del faraone nel Mar Rosso* che un cartiglio descrive come “la crudel persecutione del ostinato Re, contro il popolo tanto da Dio amato, con la sommersione di esso Pharaone geloso dil innocente sangue” (fig. 15)¹¹. La metafora era lampante.

Dopo la sua morte, l’eredità culturale di Giorgione venne raccolta da coloro che Vasari definì i “due eccellenti suoi creati: Sebastiano Viniziano e Tiziano da Cadore”. Sebastiano dal 1511 la introdusse nell’ambiente romano, dove operò per tutta la vita. Aveva seguito il ricchissimo banchiere senese Agostino Chigi per affrescare il suo palazzo sul Tevere, la “Farnesina”, dove realizzò otto lunette, con episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio sul tema dell’aria, e un grande *Polifemo*. Sono lavori colmi di giorgionismo, brillanti e intrinsecamente lagunari, ma nei quali la personalità di Sebastiano si dimostra incline a una monumentale drammaticità che lo avrebbe portato direttamente tra le braccia di Michelangelo. Il poderoso e snodato *Polifemo* nasce dai nudi del suo maestro al Fondaco, così come dalle tele di

Zorzi deriva il senso di un paesaggio idilliaco e lucente: ma è palese che già qui era in essere un’ibridazione con il gigantismo del Buonarroti, di cui sarebbe diventato amico e seguace (fig. 16). È pure da notare che il *Polifemo* veniva a confrontarsi con il *Trionfo di Galatea* che Raffaello stava eseguendo in quel luogo e in quei tempi: il loro rapporto conflittuale nasce dunque nello straordinario scrigno di protomanierismo che era la Farnesina, un concentrato delle idee pure di Peruzzi, Sodoma, Beccafumi e Giulio Romano¹².

Per parte sua, nel medesimo 1511 che aveva visto la partenza del Luciani per Roma, Tiziano aveva accolto la proposta di affrescare la Scuola del Santo, l’ambiente in cui si riuniva la confraternita afferente alla basilica di Sant’Antonio. Prima di lui vi aveva operato il locale Giovanni Antonio Corona, con scene antoniane che parlavano di guerre, assedi e tempeste, eseguite con un ruvido pennello incerto tra modelli mantegneschi e nordici. Evidentemente, convocando il miglior giovane allora disponibile nella Serenissima, si volle dare una svolta. Il Vecellio, che allora aveva poco più di vent’anni, vi eseguì tre scene con altrettanti miracoli, sempre desunti dalla leggenda antoniana: una più ampia, con il neonato che scagiona la madre ingiustamente accusata di adulterio, e due minori, con il piede risanato di un figlio che s’era pentito di aver calcciato la madre e il ravvedimento di un marito geloso che aveva accoltellato la moglie. Come si vede, sono episo-



16
Sebastiano del Piombo, *Polifemo*.
Roma, Farnesina.



17
Domenico Mancini, *Madonna
col Bambino tra i santi Giovanni
Battista e Pietro*. Collezione
privata.

di imperniati sul tema del tradimento. L'allusione a quello di cui parte della popolazione di Padova si era macchiata in occasione degli eventi di Cambrai è evidente. Tiziano illustrò il Santo che operò il miracolo della riconciliazione: nella scena del neonato parlante lo fece in uno spazio dominato dalla statua di un imperatore romano (allusivo a un ambiente di giudizio), con un gruppo di persone che sembrano almeno in parte ritratte dal vero, mentre sullo sfondo un cielo striato come in un'incisione accarezza le chiome degli alberi (fig. 21). Accanto a lui vi era pure suo fratello Francesco, singolare figura di pittore-soldato, che nel vicino *Miracolo del cuore dell'avar* tradusse un'idea forse di Tiziano, il quale nella figura della donna del *Marito geloso* sfoderò un sorprendente richiamo all'Eva che Michelangelo proprio in quei tempi realizzava alla Sistina. Chissà: magari era rimasto in contatto con il vecchio compagno di bottega Sebastiano¹³.

Il seme della rivoluzione giorgionesca penetrò nell'animo di non pochi giovani che si trovavano allora a operare nella provincia veneta. Non sempre si trattava di ricezioni incondizionate. Un caso esemplificativo dell'incertezza in cui ci si poteva trovare di fronte a modelli differenti è offerto dalla *Madonna col Bambino e un angelo musicante* firmata nel 1511 dal misconosciuto Domenico Mancini in Santa Sofia a Lendinara (fig. 18). Di costui – del quale si conosce una sola altra opera, la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Pietro* già nella collezione Gam-

ba a Firenze (fig. 17) – si comprende l'ammirazione nei confronti di Giovanni Bellini, dalla cui pala lasciata nel 1505 in San Zaccaria sforbiciò la Madonna col Bambino in trono; tuttavia da un prototipo non individuato di Giorgione o del Tiziano più giorgionesco ha l'aria di dipendere la figura del sensuale angelo musicante. Così, è impossibile non cogliere dei tentativi di sintesi tra l'arte di Zorzi e addirittura quella di Raffaello nella produzione del trevigiano Domenico Capriolo e del feltrino Lorenzo Luzzo: si vedano del primo l'orgoglioso e smagliante *Autoritratto* dell'Ermitage – datato 1512 e firmato in un clipeo con l'abbinamento del nome *Dominicus* alla figura di un capriolo (fig. 19) – e del secondo l'elegante pala per la chiesetta montana di Caupo di Seren del Grappa, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, databile al primo lustro del secondo decennio e che senza il soggiorno fiorentino del pittore sarebbe stata differente (fig. 20)¹⁴. Nel solco tracciato da Giorgione si pongono molte esperienze, che poi magari presero direzioni divergenti. Partito da una formazione provinciale nel Friuli che ne diede i natali, Giovanni Antonio da Pordenone giunse a Venezia intorno al 1510 e percepì la straordinaria fecondità di un'*humus* che sapeva accogliere tanto la serena grandezza dell'ultimo Bellini (a proposito: Gentile s'era spento nel 1507) quanto i difformi fermenti maturati da Dürer, Lotto e Zorzi con i suoi giovani. Se davvero è sua quella sorta di istantanea sul *Cristo portacroce* che di spalle si volge



18
Domenico Mancini, *Madonna col Bambino e un angelo musicante*. Lendinara, chiesa di Santa Sofia.



19
Domenico Capriolo, *Autoritratto*. San Pietroburgo, Ermitage.



20
Lorenzo Luzzo, *Madonna col Bambino tra i santi Vito e Modesto e il Redentore*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



21
Tiziano, *Miracolo del neonato*.
Padova, Scuola del Santo.

verso di noi, come invitandoci a prendere la nostra croce e seguirlo, costituita dall'esemplare su pergamena al Kunsthistorisches Museum, essa ne documenta il massimo punto di aderenza a un giorgionismo sottile e psicologico che avrebbe poi abbandonato (fig. 22). Un marcato intento sperimentale contraddistingue una *Famiglia del satiro* di collezione privata, realizzata entro una cornice trapezoidale su un fittizio piano marmoreo, un *trompe l'œil* con una mezza anamorfosi¹⁵. Più evidente è l'avvio giorgionesco per Girolamo da Treviso il Giovane: bastino ad attestarlo le due telette di Rouen con le storie di *Agar e Isacco e Giacobbe* (1520 circa) e la *Venere dormiente* alla Borghese, che dipende dal noto esemplare di Dresda, ma che nel plumbeo fondale di tramonto rievoca pure il *Sogno* inciso da Marcantonio Raimondi probabilmente sulla base di una perduta composizione di Zorzi (fig. 23). Poi Girolamo si trasferì a Bologna e il suo stile divenne più estroverso e inquieto¹⁶.

Un caso a parte è quello di Vincenzo Catena, che con Zorzi aveva collaborato, secondo quanto risulta dall'antica iscrizione sul retro del *Ritratto di fanciulla* del maestro castellano a Vienna, in cui è definito "cholega de maistro vizenzo chaena". In cosa possa essere consistita questa "colleganza" è difficile a dirsi. Quel che è evidente è che, specie dopo la scomparsa di Giorgione, egli ne adottò sempre più sistematicamente gli schemi e il linguaggio, proponendosi dunque, fino alla morte (1531), co-

me il suo seguace più ortodosso. Lo fece per una committenza che vedeva in lui la naturale prosecuzione di un'esperienza figurativa che rifletteva gli splendidi equilibri dello Stato pre-cambraico. Ricco, colto e con frequentazioni umanistiche, nel *San Girolamo nello studio* (fig. 25) esprime l'esigenza di isolamento e silenzio interiore che segnò la vita di alcune figure di spicco spirituale nella Venezia di quegli anni, come Tommaso Giustiniani e Vincenzo Querini (che nel 1508 si segregarono nell'eremo di Camaldoli). È una pace in cui leone e quaglia convivono e che consente l'apparizione della croce, metafisicamente sospesa ai bordi dello scrittoio. Apprezzato e sensibile ritrattista, Catena fu responsabile di una delle più strane *Sacre conversazioni* del Cinquecento italiano. Si conserva alla National Gallery di Londra e rappresenta in grandi dimensioni l'omaggio di un cavaliere orientale alla Sacra Famiglia (fig. 24): procede quasi strisciando, sotto lo sguardo perplesso di Giuseppe e Maria, portando la mano al cuore per ricevere la benedizione di Gesù. Accompagnato da un cagnolino e da uno scudiero che al di là del parapetto regge un cavallo islamicamente bardato, è quasi certamente un ritratto. Ma di chi? Che si tratti del figlio "bastardo" che Andrea Gritti – prima di divenire doge – aveva avuto da una schiava turca quando viveva a Istanbul? O è un auspicio della conversione dei musulmani annunciata dalle profezie? O si tratta di altro ancora¹⁷?



22
Giovanni Antonio da Pordenone
(?), *Cristo portacroce*. Vienna,
Kunsthistorisches Museum.



23
Girolamo da Treviso il Giovane,
Venere dormiente. Roma, Galleria
Borghese.

A fronte

24
Vincenzo Catena, *Sacra Famiglia
con un cavaliere orientale*.
Londra, National Gallery.

25
Vincenzo Catena, *San Girolamo nello
studio*. Londra, National Gallery.



Un'isola di classicità

Nel frattempo Tiziano cresceva, nell'arte e nell'ambizione. Lo si era lasciato a Padova, a mostrare ai locali che la pittura non era morta con Jacopo da Montagnana (nel 1499) e con Mantegna (nel 1506), ma che vi erano altre strade e modelli possibili. Alcuni giovani lo avrebbero compresi: come il figlio adottivo di Giulio Campagnola, Domenico, e Stefano dall'Arzere, che ritroveremo maturi.

Tiziano voleva a ogni costo lo scettro di Giovanni Bellini, senza aspettare il 1516 della sua dipartita. Nel 1513 rifiutò l'invito a recarsi alla corte pontificia e si propose invece di eseguire gratuitamente una difficile *Battaglia* per la Sala del Maggior Consiglio: intendeva diventare il pittore ufficiale della Serenissima, per ragioni economiche oltre che di prestigio. Aveva saputo ben inserirsi a livello sociale e sappiamo che era amico di esponenti del vertice politico (Andrea Gritti) e culturale (Pietro Bembo). Verso il 1514-15, per il segretario del Consiglio dei Dieci, Nicolò Aurelio, eseguì una meravigliosa allegoria dell'amore che celebrava le sue nozze con Laura Bagarotto, figlia di un padovano giustiziato per supposto tradimento durante gli eventi cambrici (figg. 26-27). Immaginò due Veneri, la terrena a sinistra e la celeste a destra, sedute sul bordo di un sarcofago su cui effigiò scene di violenza, mentre Cu-

pido mescola le acque; al centro della vasca vi è un bacile, un simbolo di purezza che si donava durante i riti matrimoniali. Densa di richiami filosofici e letterari, la grande tela dichiara la potenza dell'amore e della natura come nessuno prima di Tiziano aveva saputo fare, in modi a metà strada tra il Giorgione timido degli esordi e quello clamoroso del Fondaco¹⁸. Nell'arco di pochi anni la sua crescita fu impressionante, come l'orgoglio che lo sosteneva. Ottenne l'incarico di realizzare la pala dell'altar maggiore della chiesa dei Frari e vi si dedicò dal 1516 al 1518 (figg. 28-29). Nell'enorme tavola descrisse la concitazione in terra (con gli apostoli esagitati) e in cielo (con un nugolo di angeli chiassosi) per il miracolo dell'Assunzione di Maria. Viene in mente il dantesco "trasumanar significar per verba non si porrà", tanto la Vergine è invasa dalla visione dell'Eterno, che plana su di lei e quasi la risucchia. Nonostante il diaframma architettonico al centro dell'aula ecclesiale, la pala è visibile fin dall'esterno del principale portale d'ingresso, e si deve ammettere che essa cambiò l'effetto dell'intero edificio, divenendone una portante colonna visiva. I frati, a dire il vero, furono sconcertati da tanta roboante ostentazione di prepotenza pittorica: pensarono addirittura di venderla (e l'acquirente c'era), ma poi tornarono sui propri passi, e da secoli chi la ve-



26-27

Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, intero e particolare.
Roma, Galleria Borghese.





28-29
Tiziano, *Assunzione della Vergine*,
intero e particolare.
Venezia, chiesa di Santa Maria
Gloriosa dei Frari.



de è magnetizzato dal tripudio cromatico di quella visione. Con la Vergine, ad ascendere all'empireo fu anche il genio del cadorino, che da quel momento fu il *leader* riconosciuto della pittura nella Serenissima¹⁹.

Tiziano non era tuttavia il solo protagonista di uno spettacolo che vide sul palco competere e alternarsi tanti altri abili attori. Tra questi, un ruolo di primo piano lo rivestì Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio, che fu attivo in laguna dalla metà del primo decennio. Si specializzò in *Sacre conversazioni* all'aperto, dove la Madonna e i santi si accalcano attorno a un Gesù bambino spesso intemperante, realizzando pale e polittici (questi ultimi per l'area bergamasca di cui era originario), nonché svariati ritratti, che lo dichiarano apprezzato dalla classe aristocratica e alto-borghese lagunare. Ma ciò che in particolare segnala la sua produzione è il modo in cui si dedicò al tema della bellezza femminile. Partendo da schemi ritrattistici, venne progressivamente a decaratterizzare e a spogliare una serie di fanciulle per lo più bionde e in carne che si rivolgono all'osservatore con aria seduttiva: memorabile è quella di Vienna, che si gira lentamente con occhio languido mostrando la schiena e accennando a un ulteriore denudamento con la mano posta sulla spallina (fig. 32). Il richiamo erotico espresso da tali dame – che soli in pochi casi è lecito credere che ritraggano persone reali – diventa più che esplicito

in ideazioni che dialogano con quelle di Giorgione e di Tiziano: come la *Flora* di Londra, da guardarsi accanto a quella del Vecellio agli Uffizi, le *Veneri in un paesaggio* (non dormienti ma sempre ben sveglie), o come il gineceo di *Ninfe al bagno* del Kunsthistorisches Museum, in cui il medesimo tipo femminile viene analizzato in una dozzina di pose diverse per la gioia di un committente un po' *voyeur* (fig. 30). Tuttavia, la realtà descritta da Palma si connota sempre in termini ideali, superiori, olimpici. Nell'elaborare tale formula un peso notevole lo ebbero i riferimenti da una parte a modelli scultorei di tipo classico – come quelli del fiorentino, ma attivo in laguna, Simone Bianco, tanto ellenizzante da firmarsi in greco "Simon Leukos" (fig. 31) – e dall'altra di matrice letteraria, poiché spesso vi si individuano precisi *topoi* imperniati sul tema della fruizione estetica ed estatica della venustà muliebre. È verosimile che molte di queste composizioni avessero una finalità nuziale²⁰.

Una posizione non troppo difforme l'ebbe Giovanni Busi detto Cariani, coetaneo di Palma e pure di origine bergamasca. Anch'egli attivo con numerose pale e ritratti, molti dei quali di straordinaria intensità, lascia alcune *Nude in un paesaggio* con evidenti connotazioni simboliche, non sempre di facile interpretazione, come la *Giovane di spalle con un cagnolino* di Berlino o quella in cui compone un'allegoria allusiva



30
Jacopo Palma il Vecchio, *Ninfe al bagno*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



31
Simone Bianco, *Busto di dama*. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlungen und Museum für Byzantinische Kunst.



32
Jacopo Palma il Vecchio,
Fanciulla di spalle. Vienna,
Kunsthistorisches Museum.



alla pace di Noyon (fig. 33). Vi si vede in primo piano la Fortuna, i cui lunghi capelli sono mossi da un vento che spazza le nubi di guerra che addensano il fondale a destra per rischiarare una Venezia in onore della quale s'intona un concerto. Sempre lo spunto musicale è alla base di una delle sue composizioni più celebri, in antico ritenuta di Giorgione: quella all'Accademia Carrara che vede una coppia seduta tra le frasche, con lei che suona il liuto e lui che, seminudo, s'addormenta sorreggendosi sulla lira da braccio che ha smesso di suonare (fig. 35). Armonia, dolcezza, abbandono: il sogno di una quiete resa feconda dall'esercizio delle arti pervade l'alta committenza lagunare e veneta, che si dedica al culto della bellezza circondandosi di oggetti preziosi che possono, anzi devono "parlare". Chissà se, voltando la lira da braccio di Cariani, avremmo visto una decorazione antropomorfa come quella di Giovanni di Andrea Veronese nel bellissimo esemplare del 1511 conservato a Vienna (fig. 36)²¹.

Fra le specialità di un altro dei protagonisti della prima metà del secolo, Bonifacio de' Pitati, detto Veronese per la sua origine, vi fu proprio quella di istoriare gli arredi delle case con fregi parietali e cassoni in cui rappresentava scene tratte dalla storia e dalla letteratura classica, nonché dalla Bibbia e dalle leggende dei santi, che spesso ambientava in contesti con-

temporanei. Coadiuvato da un'alacre bottega, fu altresì sistematicamente impegnato nella realizzazione di scene religiose destinate a una committenza assai varia. Per la devozione privata eseguì moltissime *Sacre conversazioni* spesso di sontuosa eleganza, luminose e calde, con uno stile che doveva molto agli esempi di Palma, Tiziano e Lorenzo Lotto (fig. 34). Non di meno lasciò pale in tutto il Veneto e non solo (la più bella è certamente quella con *L'arcangelo Michele che sconfigge Satana* in San Zanipolo) e dal 1530 numerose tele per il palazzo veneziano dei Camerlenghi, dove i magistrati si facevano abbinare e talvolta effigiare nelle vesti dei santi onomastici o venerati²².

Una posizione a parte fu quella occupata da Bernardino Licinio, di origini bergamasche, il quale – se pure non si precluse la produzione sacra – si specializzò soprattutto nei ritratti. Giovani innamorati, intellettuali meditabondi con libri o teschi, musicisti, nobili in ghingheri o travestiti da santi, inappuntabili gentildonne e fanciulle licenziose: tutta una galleria di persone dell'alta società lagunare sfilava nel suo catalogo, talvolta proponendo rebus e quesiti di non facile soluzione. Non di rado i suoi risultati si confondono con quelli del fratello, il più rigido Arrigo. Ma ciò che riserva a Bernardino una posizione di spicco nella storia della pittura non solo veneta è che fu l'inventore di un genere che avrà successo soprattutto nei



A fronte

33
Giovanni Cariani, *Allegoria della pace di Noyon*. Collezione privata.

34
Bonifacio Veronese, *Adorazione dei pastori*. Birmingham, City Art Gallery.



35
Giovanni Cariani, *Musici*. Bergamo, Accademia Carrara.

36
Giovanni di Andrea Veronese, *Lira da braccio*, veduta posteriore. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



37
Bernardino Licinio, *Ritratto della moglie di Arrigo Licinio*. Bergamo, collezione privata.

secoli a seguire, quello del *conversation piece*. Nelle sue tele infatti egli racconta storie di amicizie, di affetti filiali, di nozze e famiglie: lo fa mettendo insieme – di solito attorno alla figura femminile – gruppi di persone che raccontano la loro storia. In un esemplare alla Galleria Borghese, per esempio, ritrae il fratello Arrigo con moglie e figli, stretti in un consorzio solidale a un tempo intimo e di parata. È singolare peraltro ritrovare le fattezze della cognata in un'altra effigie, che il gesto seduttivo potrebbe far credere di una cortigiana, ma che in effetti altro non è che una sposa, con perle al collo e diadema, di cui verosimilmente veniva auspicata la maternità (fig. 37)²³.

Tra gli altri protagonisti del classicismo irradiatosi a Venezia nel secondo quarto del secolo vi fu il trevigiano Paris Bordon che, dopo un conflittuale apprendistato presso il Vecellio, si rivolse al recupero di un vago ideale giorgionesco. Molte le pale e i ritratti, alcuni dei quali allegorici e di tema amoroso (come i cosiddetti *Amanti* di Brera, in realtà una coppia di sposi con compare di nozze a lato); ma ciò che caratterizza la sua nutrita produzione fu l'opulenza decorativa, effusa a piene mani, che si trattasse di mitologie pagane o di scene religiose. Esempio in tal senso è il modo in cui Paris rappresenta l'episodio della consegna al doge dell'anello trovato in mare da un

pescatore nella tela del 1534 alle Gallerie dell'Accademia (fig. 40): una scenografia teatrale che vagamente richiama il contesto di Palazzo Ducale, ma che è anzitutto un pretesto di sfoggio prospettico, architettonico e sontuario²⁴.

Volenti o nolenti, il parametro di confronto rimaneva comunque Tiziano. Paris tentò di eluderlo definendo schemi compositivi che lo rendevano peculiare e adottando uno stile ostentatamente ricercato. Altri viceversa ne ammisero lo statuto di *maître à penser*, partendo dalle sue ammirate ideazioni. Così, per tornare nella Padova da cui s'era partiti, Domenico Campagnola dai disegni del Vecellio trasse lo spunto per una produzione grafica e incisoria che costituì per quasi mezzo secolo uno dei suoi cavalli di battaglia, con fogli per lo più di tema paesistico di sofisticata ed elegantissima costruzione. Inoltre, nel momento in cui si trovò a dover confezionare una prestigiosa pala per il palazzo del Podestà, si appoggiò allo schema del perduto telero che il cadorino aveva realizzato nel 1531 per il doge Francesco Donato, a noi noto da una xilografia (fig. 38). Analogamente si muoveva il suo principale antagonista patavino, Stefano dall'Arzere, che guardava al Vecellio con dichiarata ammirazione, non senza comprimere però un carattere venato da ossessioni archeologiche e da aspre intemperanze anticlassiche (fig. 39)²⁵.



38

Domenico Campagnola, *Madonna col Bambino e santi*. Padova, Musei Civici.



39

Stefano dall'Arzere, *Madonna in gloria e i santi Agostino, Paolo, Maddalena e Caterina*. Padova, collezione privata.



40
Paris Bordone, *Consegna
dell'anello al doge*. Venezia,
Gallerie dell'Accademia.

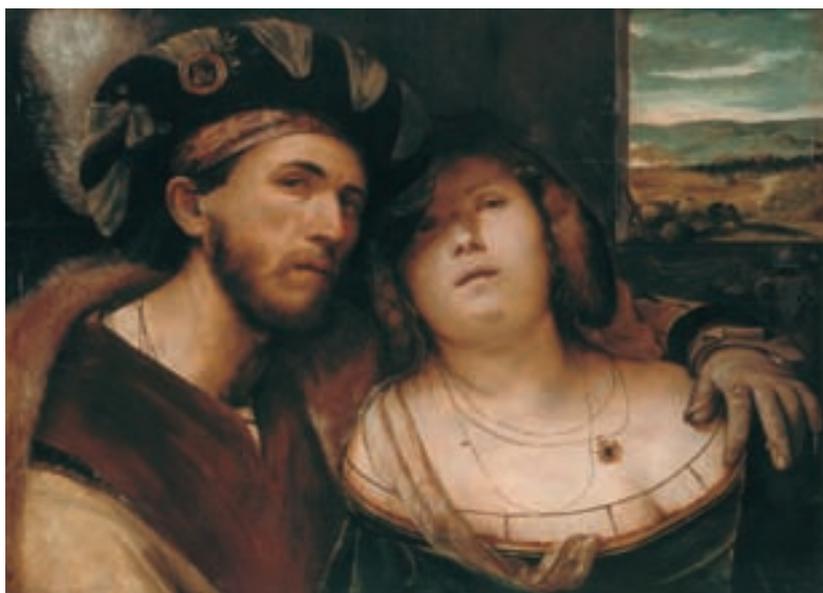
Sulle vie di Lombardia

Già con Palma, Cariani e Licinio s'erano incrociati oriundi lombardi, a testimonianza del richiamo che la capitale esercitava sui territori più occidentali dello Stato. Ma non erano i soli. Una delle più produttive officine del Cinquecento veneto, quella dei Santacroce, fu fondata da un garzone bergamasco prima di Gentile e poi di Giovanni Bellini, Girolamo, che istruì i suoi familiari al culto delle buone regole della stagione da loro rappresentata. Per quanto ricettiva di spunti di varia origine (notabili certi paesaggi, che svelano la conoscenza di modelli fiamminghi), fu però una bottega sempre marcatamente retrospettiva²⁶.

Moltissimi tuttavia furono coloro che sentirono l'esigenza, se non di fermarsi per sempre in laguna, almeno di trascorrervi un periodo formativo, e si può ben dire che tutti i veri protagonisti delle scuole bresciana, bergamasca e cremonese vantano profonde radici veneziane. In più va detto che, giungendovi da giovani, pieni di entusiasmo e aspettative, vi inseguivano gli stimoli più promettenti. Uno dei primi a segnalarsi fu il bresciano Girolamo Romanino, che fu a Venezia in tempo per essere contagiato dall'energia düreriana e giorgionesca (basti a documentarlo il *Compianto* delle Gallerie dell'Accademia, datato 1510) e che subito dopo si trattenne per qualche anno a Padova, al servizio dei benedettini di Santa Giustina. In prima battuta essi avevano contattato Raf-

faello, che non era però disposto a lasciare Roma, e ripiegarono così sul giovane lombardo, che non li deluse. La pala per loro eseguita intorno al 1513-14 è uno degli apici della pittura italiana del primo Cinquecento, che svetta per la perfetta fusione tra un rigore prospettico e statuario ancora bramantesco e l'esplosività cromatica di marca tizianesca che fa sfolgorare le figure (fig. 43). È da notare, però, il netto stacco che si registra rispetto alla coeva *Ultima Cena* per il refettorio, in cui le figure degli apostoli oscillano angosciate nella notte calata nella sala, attorno alla monumentale figura del Cristo, in modi affini a quelli del Giorgione ultimo dei *Cantori* della Borghese. È molto probabile che qui collaborasse con lui Altobello Melone, un cremonese colmo di curiosità nordiche, che in seguito lasciò prove impregnate da un immediato e talora anticonvenzionale naturalismo (fig. 41)²⁷.

Con figure come quelle di Romanino e Altobello – e magari ancora di quel Bartolomeo Veneto che in gioventù si firmava “mezzo veneziano e mezzo cremonese”, tentando di gettare un impossibile ponte tra Venezia e la Milano post-leonardesca – la terraferma venne a mescolare umori locali spesso eterodossi al classicismo che fino al 1540 imperò in laguna²⁸. Su un simile versante si pone l'esperienza solitaria di Lorenzo Lotto, che dopo il soggiorno marchigiano si recò a Roma, dove visse un'esperien-



41
Altobello Melone, *Ritratto di una coppia*. Dresda, Gemäldegalerie.



42
Andrea Previtali, *Madonna col Bambino tra i santi Paolo e Agnese e i committenti Paolo e Agnese Casotti*. Bergamo, Accademia Carrara.

A fronte
43
Girolamo Romanino, *Madonna col Bambino e santi*. Padova, Musei Civici.



za che cambiò la direzione della sua arte. Chiamato nel 1508 a lavorare in Vaticano nella Stanza della Segnatura, vide i propri affreschi cancellati per far spazio a quelli di Raffaello, che avrebbe soppiantato tutti coloro che avevano praticato fino ad allora tali ambienti. Lo choc fu naturale e, abbinato a quello derivato dal contatto con una dimensione archeologica per lui fino ad allora apparentemente sconosciuta (e nei tempi euforici in cui s'era appena riscoperto il *Laocoonte*), provocò una netta svolta rispetto all'equilibrio inseguito in gioventù, che lo condusse sulle vie di un accurato patetismo, peraltro corrispondente al suo carattere introverso e ipersensibile. Dal 1512 al 1525 dimorò a Bergamo, dove eseguì molte pale e ritratti, facendosi apprezzare dalla committenza locale. Era un contesto particolare, legato alla Serenissima ma in qualche modo con maggiori spazi di indipendenza, dove anche altri maestri di formazione lagunare avevano liberato i propri estri: come Andrea Previtali che, partito dal magistero belliniano, pure si trovò ad affiancare Lorenzo in accorate effusioni sentimentali (fig. 42). Memorabili del Lotto bergamasco sono gli affreschi nell'oratorio Suardi a Trescore Balneario (1524) – dove, sotto la figura enorme di un Cristo trasformato in una vite, vengono registrati sullo sfondo brani di vita quotidiana sapidi come in una novella – oppure invenzioni come quella per Elisabetta Rota, raffigurata intenta a meditare l'episodio del *Commiato di Gesù dalla madre*, che innanzi all'inchino

del Figlio crolla come sotto la croce, attorniata da astanti premurosi e trepidi (fig. 46). Si faccia caso al ramo di ciliegie e all'arancia nel primissimo piano, dove il pittore ha posto un cartiglio con la firma: si tratta di inserzioni con evidenti connotazioni simboliche (in questo caso l'arancia richiama il peccato originale, redento dal sangue di Cristo, cui il succo della ciliegia allude) che Lotto amava inserire nelle proprie opere. In tal senso proprio a Bergamo si conserva un suo ciclo eccezionale, realizzato per il coro di Santa Maria Maggiore: una serie di tarsie per le quali il pittore nel 1523-31 fornì i disegni, trasformati in pannelli lignei da Giovan Francesco Capoferri. In esse vengono rappresentati vari episodi tratti dall'Antico Testamento, ciascuno con una copertura in cui la medesima storia è sintetizzata in uno o più emblemi (figg. 44-45). Qui la fantasia del maestro veneziano e la sua naturale inclinazione al rebus – manifestata sin dalla gioventù, con la coperta allegorica del ritratto del vescovo de Rossi oggi a Washington – toccano l'apice, con un repertorio di invenzioni originalissime che dichiarano una confidenza con l'esegesi biblica del tutto atipica per un pittore²⁹. Accanto ai di poco precedenti lavori di Fra' Giovanni da Verona per la spalliera degli armadi della sacrestia di Santa Maria in Organo a Verona, del 1519-23, queste tarsie costituiscono il canto del cigno della nobile arte dell'intarsio, che dopo questa occasione mai più riuscì a toccare simili vertici, anzi si esaurì³⁰.



44
Lorenzo Lotto e Giovan Francesco Capoferri, *Ebbrezza di Noè*, copertura. Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore.



45
Lorenzo Lotto e Giovan Francesco Capoferri, *Ebbrezza di Noè*, storia. Bergamo, chiesa di Santa Maria Maggiore.

A fronte
46
Lorenzo Lotto, *Commiato di Gesù dalla madre*, con la committente Elisabetta Rota. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Nella direttrice che da Bergamo conduce a Brescia e a Verona molte figure meriterebbero più che un semplice cenno. In estrema sintesi si può ricordare che nella città scaligera, se da una parte Francesco Morone, Michele da Verona e Girolamo dai Libri proseguivano sulla linea di un'estetica misurata e devota, dall'altra l'esperienza romana condusse Giovan Maria Falconetto ad affastellate ideazioni segnate da un'ostentata erudizione archeologica e architettonica, mentre il più dotato Francesco Torbido detto il Moro, di formazione lagunare (si disse allievo di Giorgione), venne a porsi su un binario quasi parallelo – per quanto su un tono lievemente minore – a quello su cui viaggiava Lotto, col quale fu di certo in contatto (fig. 47)³¹. Di grande spicco i bresciani Girolamo Savoldo e Alessandro Bonvicino detto il Moretto, che con Romanino seppero cogliere in profondità lo spirito di una terra imbevuta di energia e senso del sacro. Il primo, formatosi tra Parma, Firenze e Venezia, fu un grande sperimenta-

tore, capace di combinare gli universi di fantasia del Nord con le più audaci provocazioni giorgionesche (il *Gentiluomo in armatura* del Louvre è triplamente effigiato mediante un elaborato gioco di specchi che sappiamo inaugurato dal maestro di Castelfranco) e di inventare ambientazioni notturne che saranno poi importanti per il giovane Caravaggio, come quelle nelle varie versioni della *Maddalena* (Londra, Firenze, Berlino) e nel *San Matteo e l'angelo* di New York, dei primi anni Trenta (fig. 48). Quanto a Moretto, fu autore di numerose pale di lucida visionarietà (dove Cristo e i santi incontravano i devoti in chiese, campagne, taverne o magari sulle scale), nonché – come Savoldo – di intensi ritratti. Si veda, per esempio, il *Fortunato Martinengo Cesaresco* di Londra: elegantissimo e immerso nel lusso, con la posa dichiara la propria natura malinconica, mentre sul cappello un motto in greco dichiara “ahi, troppo desidero”, possibile riferimento all'amata Livia d'Arco, che avrebbe sposato nel 1542 (fig. 49)³².

L'esplosione della “maniera”

Com'è noto, il manierismo fu un fenomeno culturale nato a seguito della mitizzazione dei sommi protagonisti del primo Cinquecento (Leonardo, Michelangelo, Raffaello), i cui apici vennero ritenuti invalicabili e assunti dalle nuove generazioni quali modelli

paradigmatici. Le infinite variazioni sui loro “temi” liberarono un'arte nata dall'arte, più che dall'osservazione della natura, satura di forbite citazioni, competitiva e spesso squisitamente cerebrale. Ovviamente non esiste una data di avvio – per ragioni simboliche



47
Francesco Torbido, *Santissima Trinità e Madonna col Bambino tra l'arcangelo Raffaele, Tobia e santa Giustina*. Verona, chiesa di San Fermo.



48
Girolamo Savoldo, *San Matteo e l'angelo*. New York, The Metropolitan Museum of Art.

A fronte
49
Moretto, *Ritratto del conte Fortunato Martinengo Cesaresco*. Londra, National Gallery.





la si è spesso indicata nel 1520 della morte di Raffaello o nel 1527 del Sacco di Roma –, ma si può ben riconoscere l'epicentro fu nell'area toscano-romana. La sua diffusione in Italia fu disomogenea, e nel Veneto s'impose dalla fine degli anni Trenta. A importarla furono artisti che bagnarono i propri panni nell'Arno e nel Tevere, o che da tali rive provenivano. Il primo ad anticipare tale flusso, che ebbe portata europea, fu Pordenone, che nell'Urbe si era recato alla fine del secondo decennio e che era stato impressionato dalle prove mature di Raffaello e di Michelangelo. In lavori come gli affreschi della cappella Malchiostro nel duomo di Treviso (1520), in quelli di Cremona e nelle ante d'organo di Spilimbergo (queste ultime del 1524) (fig. 50) si avverte l'intento di rompere il virtuoso universo armonico dei vari Palma, Bonifacio e dello stesso Tiziano, con roboanti esperimenti compositivi. Tale linguaggio prima che in laguna attecchì in terraferma, con figure come quelle dei già citati Domenico Campagnola e Stefano dall'Arzere a Padova, e a Treviso e in area friulana di Sebastiano Florigerio, il probabile autore del *Cristo morto* del Monte di Pietà di Treviso – in antico reputato di Giorgione – che colpisce per la trasmissione quasi fisica del peso corporeo e della cappa di morte che l'avvolge (fig. 51)³³.

A favorire l'immissione di idee centro-italiane nel contesto lagunare fu l'arrivo di alcune forti personalità, come quelle di Pietro Aretino – instancabile poligrafo, provocatorio e fazioso, che si fre-

giava dell'appellativo di “flagello dei principi” e che in laguna trovò un privilegiato podio di libertà – e di Jacopo Sansovino, l'architetto che cambiò il volto a Piazza San Marco e che, da scultore, venne spesso a realizzare rilievi concepiti in termini allusivi a un serrato dialogo con la pittura: basti pensare alle porte della sacrestia di San Marco o a “quadri” come la *Madonna col Bambino* di Vicenza (fig. 52). I due compresero la centralità della figura di Tiziano, con il quale formarono una potente *lobby*, in grado di promuovere amici e isolare figure scomode. Leggendo le tante lettere di Aretino, si ha uno spaccato vivido e talvolta nauseante (per adulazioni, allusioni, intimidazioni) dell'intreccio culturale veneziano dell'epoca. La mobilità degli artisti in quegli anni era notevole e non solo l'Italia, ma l'intera Europa era diventata piccola. Drappelli di giovani scendevano dall'Olanda e dalle Fiandre per immergersi nel sogno, passato e presente, romano. “Roma, quanta fuit ipsa ruina docet” (“Bastano le rovine a insegnare la tua grandezza, o Roma”), si legge in un disegno di rovine dell'olandese Martin van Heemskerck, frase che torna anche nel frontespizio del *Terzo libro di Architettura* di Sebastiano Serlio (Venezia, 1540)³⁴. Questi giovani vagavano tra il *Laocoonte* e la Farnesina, tra l'*Apollo del Belvedere* e la Sistina; confrontavano, misuravano, si calavano con le funi alla luce delle torce nella Domus Aurea per copiare le grottesche e, come ragazzacci, incidevano il loro nome sugli affreschi alle pareti. Tra costoro vi era anche l'anversese Lambert



A fronte
50
Giovanni Antonio da Pordenone,
Conversione di san Paolo.
Spilimbergo, duomo.

51
Sebastiano Florigerio, *Cristo morto
nel sepolcro e angeli*. Treviso,
Monte di Pietà.



52
Jacopo Sansovino, *Madonna
col Bambino*. Vicenza, Museo
Civico.

Sustris, che alla fine degli anni Trenta, risalendo, si fermò a Padova e a Venezia, importandovi per primo la formula del paesaggio archeologico, ma nel contempo venendo subito ammaliato dalla vitalità del classicismo di Tiziano e dei suoi compagni (fig. 53)³⁵. Così, in quegli anni, si registrano le presenze di Francesco Salviati – che in Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, intorno al 1540, con Giovanni da Udine decorò la Sala di Apollo, in uno stile “imperiale” che serviva a rimarcare il bilinguismo culturale del cardinale, peripatetico tra la Serenissima e la Città Eterna (fig. 56) –, del suo allievo Giuseppe Porta (detto pure Salviati), che a differenza del maestro restò in città, lavorando tanto per le chiese ma anche per l’editoria), e di Giorgio Vasari. Quest’ultimo era stato chiamato dal concittadino Aretino per gli apparati di un suo spettacolo teatrale e rimase a Venezia dal dicembre del 1541 all’agosto dell’anno seguente. In tale frangente decorò il soffitto di Palazzo Corner Spinelli, oggi smembrato: un condensato visivo delle idee manieristiche toscano-romane, imperniate sul mito michelangiolesco, che Vasari di lì a poco avrebbe letterariamente espresso nelle *Vite* del 1550 (fig. 54)³⁶. Una grande rete si stava tessendo grazie alla massiccia circolazione degli artisti e delle opere, anche attraverso il *medium* della stampa, sempre più in uso. Tra i veneti itineranti di quegli anni spicca la figura di Giovanni De Mio, pittore e mosaicista. Lo troviamo con le tessere in mano in San Marco e, come restauratore, a Pisa, e invece con i pennelli a Milano,

dove in Santa Maria delle Grazie lasciò alcuni affreschi talmente sciolti che paiono quasi una premonizione di Giambattista Tiepolo (fig. 55): non a caso di lì a poco di lui si sarebbe accorto Palladio. Si viaggiava fisicamente e con la mente. Da Zara arrivò a Venezia Andrea Schiavone, probabilmente per entrare in bottega da Bonifacio, ma sognando sulle incisioni di Parmigianino, che emulava e copiava senza posa. Ne ricavò una maniera sfibrata e tendenzialmente bidimensionale, ma la grazia, il ritmo e la brillantezza di accenti che connota le sue composizioni migliori sono davvero rari (fig. 57). Egli intuì precocemente la potenza della “macchia”, di un colore saturo e gettato in grandi campiture che, secondo quanto riferisce Aretino, lo stesso Tiziano avrebbe ammirato³⁷.

È in questo contesto che s’affacciano sulla scena le personalità che col cadorino avrebbero dominato i decenni a seguire: Jacopo Tintoretto, Jacopo Bassano e, un po’ dopo, Paolo Veronese. Nato nel 1519 da un tintore di panni (da cui prese il soprannome e il gusto per un colore “da drappeggio”), Jacopo Robusti fin dalle prime prove dimostra di voler abbattere il confine appreso dal suo maestro Bonifacio per agganciarsi alle arditezze di Pordenone (che nel frattempo continuava a provocare Venezia: celebre fu la decorazione di Palazzo d’Anna) e risalire alle sue stesse sorgenti centro-italiane. Secondo le fonti, si vantava di saper coniugare la ricchezza cromatica di Tiziano con il disegno michelangiolesco. Seppure per lui il disegno non potesse mai essere quel-



53
Lambert Sustris, *Madonna col Bambino e santi*. Ubicazione ignota.



55
Giovanni De Mio, *Sibilla*. Già Milano, chiesa di Santa Maria delle Grazie.



A fronte
56
Francesco Salviati, *Apollo con l'oracolo di Delfi*. Venezia, Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa.

57
Andrea Schiavone, *Cristo e l'adultera*. Collezione privata.









Alle pagine precedenti
58
Jacopo Tintoretto, *Cristo tra i dottori*. Milano, Museo del Duomo.

59
Jacopo Bassano, *Andata al Calvario*. Londra, National Gallery.

lo che era per il Buonarroti (espressione di una purissima idealità), per certi aspetti vi riuscì. Ma era attratto pure dalle libertà di Schiavone, nonché dagli esempi lasciati a Venezia dai due Salviati. Ne sortì pertanto un linguaggio splendidamente bastardo, con il quale egli metteva in scena composizioni caratterizzate da un eccezionale dinamismo. Basti a testimoniare il *Cristo tra i dottori* di Milano, una diatriba esagitata e teatrale, impernata sulla rispondenza di gesti che, partendo da Gesù al centro, producono un generale “effetto domino” emotivo (fig. 58)³⁸. Molto diverso era il carattere di Jacopo da Ponte, detto Bassano per la città d'origine (a nord di Vicenza), dove risiedette per tutta la vita. Educato a un gusto provinciale dal padre, pure pittore, al pari di Schiavone e Tintoretto sembra essersi misurato con l'atelier bonifacesco, per comprenderne i limiti e conseguentemente ricercare le preziosità dei Salviati e le ideazioni di Raffaello e Michelangelo nelle stampe. Le sue progressioni formali sono impressionanti: dalle prove giovanili, eccentriche ma pure in qualche modo ingenue, verso la metà del quinto decennio raggiunge un livello di raffinatezza tanto alto che si può ammettere un confronto con quello di un Bronzino a Firenze. Eppure, ciò che rende unica la sua formula stilistica è che nel contempo egli riesce a non perdere mai il contatto con la realtà naturale, che per la vita intera riconobbe come sua prima fonte d'ispirazione: si veda il *Calvario* di Londra, tanto squisitamente artefatto quanto tattile, carnale, per-

tivo (fig. 59)³⁹. Bassano non era l'unico a procedere su tale linea: per esempio, l'evoluzione rappresentata da Sustris nella *Venere del Louvre* – un concentrato di erotismo per palati sofisticati – testimonia un indirizzo condiviso (fig. 60). Sustris, Francesco Salviati, Vasari, Schiavone, De Mio, Bassano, Tintoretto erano tutti nati nel secondo decennio. Fu dunque la loro generazione a imporre a Venezia un cambio di gusto, secondo una peculiare ricezione del manierismo di matrice centro-italiana⁴⁰.

E Tiziano? Tiziano ovviamente non poteva chiudere gli occhi su tutto ciò: anzi, in qualche modo lo aveva intuito prima del tempo, essendo già *in nuce* nell'*Assunta* dei Frari. Ma un punto di svolta nella sua parabola si riconosce a seguito del soggiorno nell'Urbe del 1544-45, dove si trovò di fronte a un'immensa miniera di spunti ed emulazioni archeologiche, di eredità raffaellesche e a quel mito vivente che era il “divino” Michelangelo. Quando tornò a Venezia – con le casse colme di schizzi, souvenir, frammenti e calchi donatigli dai Farnese che lo avevano ospitato – non mancò di irridere l'idolatria dell'antico che vi imperversava (come interpretare altrimenti il disegno che fornì per un'incisione in cui trasformò il sacerdote *Laocoonte* in un peloso, grottesco scimmione), rimanendo tuttavia invaso da un rinnovato senso di monumentalità, che sorresse i lavori di quei tempi: come il soffitto di Santo Spirito ora alla Salute, una risposta tonante a chi lo diceva meno “divino” del Buonarroti (fig. 61)⁴¹.



60
Lambert Sustris, *Venere, Amore e Marte*. Parigi, Musée du Louvre.



61
Tiziano, *Sacrificio di Isacco*.
Venezia, basilica di Santa Maria
della Salute, sacrestia grande,
soffitto.

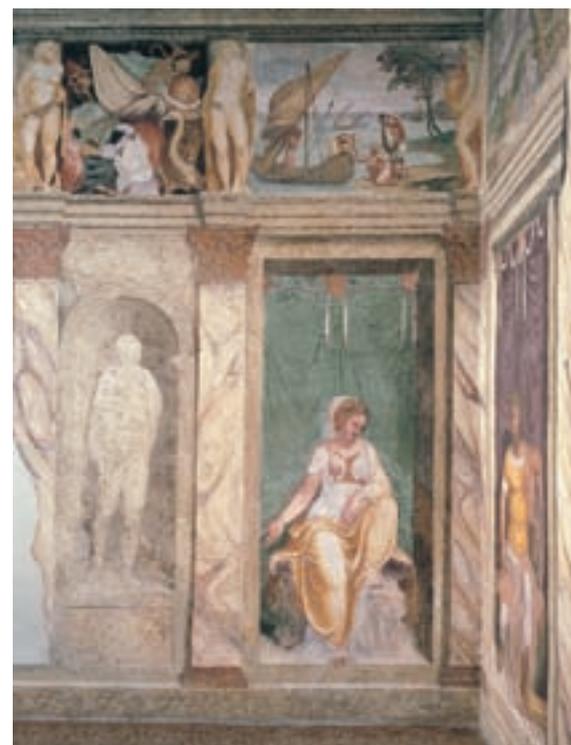
Concerti e illusioni

Nel frattempo le luci del Rinascimento lagunare si irradiavano sul territorio, che l'aristocrazia veneziana tendeva a sentire più suo, anche perché a est la situazione era sempre bloccata e rischiosa. Capì che la terraferma poteva essere un'oasi di pace, dove investire i proventi dei commerci in latifondi in cui ci si poteva infeudare praticando ozi più o meno virtuosi. Un bisogno di bellezza che abbracciava tutte le arti spinse alla costruzione di ambienti dedicati al loro culto. Uno dei primi a importare tale esigenza nel territorio fu il nobile Alvise Cornaro che a Padova, accanto alla basilica del Santo, si fece costruire dal Falconetto una loggia per gli spettacoli teatrali e un Odeo per quelli musicali, riccamente decorati con affreschi, sculture e stucchi (fig. 62). Le forme classiche si mescolavano a un presente magari dai contenuti diametralmente opposti. Se la pianta dell'Odeo era tipologicamente desunta dal mitico studio di Varrone a Cassino e le pitture alle pareti ricreavano un virtuale perimetro archeologico, accogliendo i concerti della "musica nova" che si stava imponendo allora a Venezia, dall'altra parte, nella loggia, si tenevano gli spettacoli teatrali dell'amico Angelo Beolco detto il Ruzzante, espressione di una viscerale istintività padana. Di essa e del suo mondo agreste si cercava a un tempo la bucolica bellezza e la perennemente rigenerata vitalità: lo stesso Corna-

ro – di cui esiste un ritratto da vecchio di Tintoretto a Palazzo Pitti – venerava la "santa agricoltura" quale depositaria del segreto di una vita sana e lunga⁴². I due principali artisti di cui si servì furono da lui coinvolti pure nell'edificazione e della decorazione della Villa dei Vescovi a Luvigliano, sui Colli Euganei. L'ideale dell'*otium* immerso nella natura fu condiviso anche dal vescovo Francesco Pisani, per il quale Falconetto ideò un palazzo principesco che dominava la campagna e al cui interno Sustris ricreò un ambiente illusionistico con figure all'antica e vedute nel fregio soprastante, combinando il riferimento classico con l'immediata ricezione tizianesca e il senso del paesaggio nordico che portava in sé (fig. 63). Erano i tempi in cui, verso il 1540, a Padova si avviò l'impresa della ridecorazione della Sala carrarese dei Giganti, con Campagnola, dall'Arzere, Sustris e Porta Salviati e altri a incrociarsi sui ponteggi per descrivere quarantaquattro grandi figure di Roma antica⁴³. Sembrerebbe quasi logico che proprio qui venisse al mondo quell'Andrea di Pietro della Gondola che a seguito dell'incontro con un letterato vicentino – Giangiorgio Trissino, che lo crebbe nel culto dell'antico e se lo portò a Roma – fu programmaticamente denominato Palladio, in riferimento al simulacro dedicato a Minerva, dea della Sapienza. Com'è noto, egli connotò in ma-



62
Tiziano Minio, decorazione
della volta dell'Odeo Cornaro,
sala di Ercole, Padova.



63
Lambert Sustris, *Figure all'antica
e paesaggi*. Luvigliano, Villa
dei Vescovi.

niera peculiare Vicenza e il suo territorio con la costruzione di palazzi e ville che in gran parte ancora sussistono e che spesso rifulgono non solo per le purissime forme architettoniche, ma anche per gli scenografici apparati decorativi compiuti sotto la sua direzione. Tutto concorreva a riportare in terra gli dei pagani e a rievocare i loro miti, attraverso sistemi illusionistici che incrostavano e sfondavano le superfici. Nel suo primo intervento – la villa eretta a Lonedo di Lugo dal 1537 per Girolamo Godi – convocò Gualtiero Padovano e dopo la sua morte (1552) i veronesi Battista Zelotti e Battista del Moro, che narrarono tematiche greco-romane tra finte finestre, finte porte, finte statue, finti fregi, monocromi e grottesche (fig. 64)⁴⁴. È indubbio che a volte la decorazione sembra quasi contraddire la monumentale sobrietà del contenitore: si pensi, per esempio, a come Giovanni De Mio, verso il 1555, riversò in Villa Thiene a Quinto Vicentino figurazioni quasi orgiastiche, per la saturazione di corpi che esse propongono, in preda a un infervorato *horror vacui* che la stanza stenta a contenere (fig. 66). Se l'itinerante De Mio – artista di curiosità onnivora, sovente travolto dalla sua stessa erudizione figurativa – portava con sé plurime esperienze centro-italiane, il veronese Domenico Brusasorci nella *Sala del Firmamento* in Palazzo Chiericati a Vicenza nel 1558 importò le soluzioni clamorose di Giulio Romano in Palazzo Ducale a Mantova: il suo carro di Apollo è infatti desunto da quello nel-

la *Camera del sole* del Pippi, con un'audacia compositiva che s'accompagna al gusto per dettagli scabrosi, come le olimpiche nudità del dio (fig. 67). Sembra di sentire gli zoccoli dei cavalli e il vento prodotto dalla loro corsa nello spazio che si apre da una specie di alveare con settantasette figurazioni astrologiche entro cornici a stucco di Bartolomeo Ridolfi, pure sul modello della *Sala di Psiche* in Palazzo Te, accompagnate da grottesche di Eliodoro Forbicini. In questi frangenti si vennero così a comporre squadre interdisciplinari che potevano spostarsi di cantiere in cantiere o smembrarsi per nuovi accorpamenti. Nella stessa Vicenza, Marcantonio Thiene chiamò a collaborare nel suo palazzo (iniziato dal 1542) Bartolomeo Ridolfi assieme ad Alessandro Vittoria e ai pittori Bernardino India e Anselmo Canera. I risultati furono degni di una dimora regale: basti considerare il soffitto della sala dei Principi di Vittoria, in stucco bianco e oro, lieve e perfetto come un pizzo, e il ciclope a forma di camino di Ridolfi nella sala di Nettuno, che nella notte, a fuoco acceso, vomitava rassicuranti fiamme infernali (fig. 65)⁴⁵. Tale intreccio tra i protagonisti delle tre arti maggiori segnò non solo le dimore private, ma anche i luoghi pubblici. Una delle imprese più importanti in tal senso fu quella della costruzione e della decorazione della Biblioteca Marciana in Piazza San Marco. Era stata decisa nel 1537 e i lavori, condotti da Jacopo Sansovino, si protrassero fino al 1560. All'esterno, la biblioteca ven-



64
Gualtiero Padovano, *Sala dei Trionfi*. Lonedo di Lugo Vicentino, Villa Godi Malinverni.

65
Bartolomeo Ridolfi, *Sala di Nettuno*, camino. Vicenza, Palazzo Thiene, sede storica della Banca Popolare di Vicenza.



A fronte

66
Giovanni De Mio, *Lotta tra Centauri e Lapiti*. Quinto Vicentino, Villa Thiene (ora Municipio), soffitto.

67
Domenico Brusasorci, *Sala del Firmamento*. Vicenza, Palazzo Chiericati - Museo Civico.



ne nobilitata da apparati scultorei dei toscani Danese Cataneo e Bartolomeo Ammannati, nonché dei veneti Tiziano Aspetti, Alessandro Vittoria e altri, che realizzarono figurazioni allegoriche illustranti il destino divino dell'uomo, la sua ascesi e la sua catarsi (fig. 68). Salendo dalla sontuosa scala monumentale, decorata con stucchi di Alessandro Vittoria e pitture di Battista del Moro, si accede – attraverso un vestibolo che a fine secolo avrebbe accolto lo Statuario pubblico – alla sala della vera e propria Libreria, un ambiente a volta ribassata con ventuno grandi ton-di sul soffitto e quattordici filosofi a piena figura e due pseudo-sculture ai lati (fig. 69). A realizzare i clipei, compartiti da grottesche, furono chiamati Giovanni De Mio, Giuseppe Porta Salviati, Andrea Schiavone, Battista Franco, Giulio Licinio e i più giovani Giovanni Battista Zelotti e Paolo Veronese. Ognuno si presentò con il proprio stile distintivo, ma era evidente che si fronteggiavano due distinti indirizzi stilistici: da una parte quello manieristico, con De Mio, Schiavone, Franco e Licinio, e dall'altra quello classicistico, con Porta, Zelotti e Veronese. In fondo era una gara per il podio lagunare. Secondo le cronache, primeggiò Veronese, che fu premiato da Tiziano e Sansovino con una collana d'oro (fig. 70)⁴⁶. Dato il livello qualitativo da lui esibito, la cosa è ben comprensibile, ma in qualche misura non scontata: perché si venne così a dichiarare la preminenza di una formula più d'ogni altra segnata dalla volontà di un recupero del

linguaggio equilibrato e aulico che Tiziano aveva divulgato nel secondo e terzo decennio, ma poi, in qualche misura, superato. In tal modo questi indicava il suo erede nel Caliarì, che in effetti si stava rivelando il più adatto a glorificare gli ambienti non solo del sapere, ma anche del potere (aveva appena lavorato in Palazzo Ducale) e religiosi (con la decorazione quasi integrale della chiesa di San Sebastiano). Per quanto non fosse stato seguito su questa linea dai colleghi lagunari – spesso spiazzati dai sublimi turbamenti del cadorino e dalle acrobazie funamboliche di Tintoretto –, Paolo portò innanzi per quasi l'intera carriera tale scelta, alla quale da un certo punto di vista sembra rendere omaggio lo stesso Vecellio nella *Sapienza* posta nel 1560 nel vestibolo: una figura trionfalmente assisa su un cielo chiaro che apre l'incorniciatura prospettica mozzafiato realizzata dal suo allievo bresciano Cristoforo Rosa (figg. 71-72)⁴⁷.

La più eclatante impresa artistica veneta di quegli anni non si riconosce tuttavia a Venezia, bensì nella campagna trevigiana, a Maser, dove i fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro avevano chiesto a Palladio di trasformare il vecchio palazzo medievale di famiglia in un edificio in parte ispirato alle residenze suburbane dell'aristocrazia romana. Erano entrambi appassionati di architettura. Daniele, patriarca di Aquileia, nel 1554 era stato a Roma assieme ad Andrea per completare la sua edizione del trattato di Vitruvio, mentre Marcantonio, senatore e ambasciatore in



68
Esterno della Libreria Marciana,
Venezia.



69
Interno della Libreria Marciana,
Venezia.



70
Paolo Veronese, *La Musica*.
Venezia, Libreria Marciana.

Francia dal 1561 al 1564, era pure architetto e scultore dilettante. Si può ben intendere come Palladio – che già aveva avuto a che fare con figure di tal fatta (lo stesso Trissino aveva ambizioni architettoniche) – si sia trovato nella condizione di dover condividere con i committenti molte scelte. A decorare gli interni fu chiamato Veronese, nel 1560 al culmine della sua giovanile maturità. Non è possibile narrare le sensazioni che si provano in questo ambiente, in cui si raccolgono i frutti migliori del mezzo secolo di sfide ad affresco inaugurato da Giorgione al Fondaco. Sorretti da un programma iconografico di estrema complessità, che pure esprime il senso della più alta cultura umanistica rinascimentale, il Caliarì – riagganciandosi ai sistemi illusionistici già sperimentati da Sustris, Gualtiero e altri negli anni Quaranta – pare voler competere con l'idea architettonica palladiana, accettandola prima, ma in fondo rivoltandola come un guanto. Coi pennelli costruisce colonnati e loggiati, apre porte e finestre; scolpisce statue, mascheroni, cornici; simula quadri, pergolati, stendardi e trofei, ghirlande e festoni, fa comparire padroni e servi, cacciatori e bambini, fa suonare concerti; sfonda i muri per portare lo sguardo su paesaggi visibili fino ai monti ultimi, dove s'incrociano contadini, viandanti, carrozze, cacciatori, tra mulini e rovine classiche, l'arcadia e il miraggio di un presente pacificato ed euritmico (figg. 73-74). È una visione verosimile, descritta con uno stile quasi "iperrealistico", tanto è lucido, razionale, solido. Ep-

pure è solo una splendida illusione: osservate da vicino, quelle che sembrano forme perfettamente tornite sono in realtà il frutto di una pittura compendiaria, fatta di tocchi e bagliori, sbavature e, come si diceva in veneto, "sfregassi". Allo stesso modo, la naturalità di quei paesaggi è pure fittizia, filtrata com'è dallo studio delle stampe di Hieronymus Cock (1551) e Battista Pittoni (1561). Poi si alzano gli occhi e si capisce che si è immersi in un sogno consapevole, in un grande e impossibile auspicio (fig. 75). Nella centrale sala dell'Olimpo, sette divinità attorniano Cerere, la dea dell'agricoltura (dunque della fecondità e della prosperità), incorniciata agli angoli dai quattro elementi che originano la vita (l'aria/Giunone, il fuoco/Vulcano, la terra/Cibebe, l'acqua/Nettuno) e nei monocromi dai concetti d'amore, fedeltà, abbondanza e fortuna. Subito sotto, dal finto loggiato, la realtà quotidiana prende le sembianze di una gentildonna che ci fissa enigmatica porgendoci due rose, della sua serva che sorprendentemente alza un dito ammonitore, di un cane e di un pappagallo. Sembrano pure loro divinità dell'Olimpo: ma nel nesso tra il dito della vecchia e le rose destinate a sfiorire tenute dalla giovane v'è il senso di precarietà, di caducità dell'esistenza che Veronese e i fratelli Barbaro – in questo luogo celeste, inondato da una luce cristallina, rigurgitante lusso vero e artificiale – non potevano non provare innanzi alla loro illusoria cristallizzazione di un perfetto e impossibile ideale di bellezza⁴⁸.



71

Tiziano, *Sapienza*. Venezia,
Biblioteca Nazionale Marciana,
antisala.



72
Tiziano, *Sapienza*, con
incorniciatura di Cristoforo
Rosa. Venezia, Biblioteca
Nazionale Marciana, antisala.



73
Paolo Veronese, *Paesaggio*.
Maser, Villa Barbaro.



74
Paolo Veronese, *Alabardiere
con cane*. Maser, Villa Barbaro.



Grandi vecchi e affari di famiglia

I tempi erano difficili, le fantasie potevano risultare pericolose. Lo sperimentò lo stesso Paolo una decina d'anni dopo, in una vicenda sconcertante. I domenicani di San Giovanni e Paolo gli avevano richiesto nel 1571 una tela che sostituisse l'*Ultima Cena* di Tiziano nel loro refettorio, appena divorata dal fuoco. Il cadorino era ormai molto vecchio e il Caliari negli anni Sessanta s'era distinto in una serie di fastose *Cene* per San Giorgio Maggiore (al Louvre), San Sebastiano (a Brera), Monte Berico a Vicenza (in loco) e per i Serviti (a Versailles). Impostò dunque uno scenografico fondale architettonico, con motivi tratti da Falconetto, Sansovino e Palladio, e una città in prospettiva che richiamava le ideazioni di Sebastiano Serlio, mentre in primo piano una cinquantina di figure, con soldati, nani, cani, gatti, si disponeva nelle attitudini più varie (figg. 76-78). Esattamente al centro Gesù dialoga con san Giovanni, avendo a lato san Pietro intento a spiccare un coscio d'agnello, e il tema del banchetto è centrale, dato che molti elementi lo contrassegnano nei termini in cui i manuali cinquecenteschi di arte culinaria descrivevano il "convito nobile". Strana *Ultima Cena*, troppo affollata, confusa e, in più, senza tracce degli imprescindibili segni eucaristici del pane e del vino. Consegnata il 20 aprile 1573, il 18 luglio il pittore viene convocato dell'Inquisizione e si ritrova sul duro

banco degli imputati. I giudici lo sottopongono a domande sul tema generale dell'opera e su specifici dettagli, tipo: "che significa la pittura di colui che li esce il sangue del naso [...] e quelli armati alla Thodesca?". Capisce le insidie dei quesiti e abilmente risponde: "Nui pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti et i matti". Ma i giudici lo incalzano: "Chi credete voi veramente che si trovasse in quella Cena?" "Credo che si trovassero Christo con li suoi apostoli; ma se nel quadro si avanza spacio io l'adorno di figure sì come mi viene commesso [...] con] molte figure sì come a me pareva". E ancora: "Non sapete voi che in Alemagna et altri lochi infetti di heresia sogliano con le pitture diverse et piene di scurrilità, et simili inventioni diligare, vittuperar, et far scherno delle cose della Santa Chiesa Catholica [...]?" . Qualsiasi retroscena ci fosse, il risultato fu che entro tre mesi egli avrebbe dovuto correggere il quadro. Si limitò tuttavia a inserire un'iscrizione che lo qualificava come *Cena in casa di Levi*, quando invece tutto concorre a riconoscervi una *Cena in casa del fariseo*, sulla base di un brano del Vangelo di Luca (1, 37-54) in cui Cristo attacca l'ipocrisia degli scribi e dei farisei. Era un modo neanche troppo velato con cui i domenicani conventuali lagunari e Veronese denunciavano la doppiezza della Chiesa del loro tempo⁴⁹.

75

Paolo Veronese, *Sala dell'Olimpo*.
Maser, Villa Barbaro.



76
Paolo Veronese, *Cena in casa
del fariseo*. Venezia, Gallerie
dell'Accademia.



Alle pagine seguenti
77-78

Paolo Veronese, *Cena in casa del fariseo*, particolari. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



FRONT. DE. COV. MAGNI. LEVI

A. D. MDLXXIII



A parte questo episodio – che pure trasmette il clima di una tensione che interferiva pesantemente anche con le arti figurative e bisognava stare molto attenti, in quanto il Concilio di Trento aveva infatti lanciato segnali inequivocabili (si pensi che in quegli anni due pittori veneti furono giustiziati per eresia: il coneglianese Riccardo Perucolo, arso nel 1568, e il veronese Ventura Caliari, nel 1584)⁵⁰ –, il genio di Paolo brillava ormai ben oltre il Veneto. Gli pervenivano le richieste dei sovrani di mezza Europa, per lo più ritratti e tematiche profane, talvolta spinte. Alcuni si accontentarono di possedere qualche sua “idea”, e a tal fine realizzò fogli molto rifiniti in cui dimostrava di essere – paradossalmente rinunciando al colore – perfetto nel disegno non meno dei toscani ma vibrante nel tocco come i migliori veneti (fig. 79). Per sostenere il peso degli incarichi che si accumulavano, allestì una bottega in cui venne affiancato prima dal fratello Benedetto e poi dai figli Gabriele e Carletto. Quando morì, nel 1588, costoro tentarono di proseguire nella maniera più fedele possibile sulla strada da lui tracciata. In una lettera che accompagnava un’*Allegoria* che il nobile Jacopo Contarini aveva loro richiesto, Benedetto specificava il concorde apporto suo, di Carletto e di Gabriele nel realizzare “la sua [di Paolo] inclinazione e disposizione, come io potevo ben conoscerla”. Giunsero perfino al punto di rinunciare alla propria identità personale, firmandosi semplicemente “Heredes Pauli” (fig. 80)⁵¹.

Per parte sua, Tiziano aveva all’inizio riposto le sue speranze sul figlio Orazio, di cui però dovette presto riconoscere la mancanza di talento, finendo per delegargli soprattutto compiti amministrativi e di riscossione di crediti. S’attornìo invero di molti giovani ammaliati dal suo genio, ma li relegava in lavori che non consentivano loro di crescere: copie che spesso ritoccava e firmava. Era davvero avaro, Tiziano. Non volle trasmettere a nessuno i segreti della sua arte. Sperò forse in Marco, un lontano parente cui dovette essere assai legato: così almeno sembra confessare nell’*Allegoria della Prudenza* di Londra, in cui si autoritrae immerso nell’ombra del passato, assieme al presente rappresentato da Orazio e da un giovane nella luce che s’è supposto appunto essere Marco. Tiziano aveva saputo costruire il proprio mito con determinata lucidità. Intercettata la sfera più alta di committenza, gestiva i rapporti con cinismo, supplicando pagamenti e talvolta giocando sporco (mentiva sull’età, rifilava cose di bottega, addirittura arrivò al punto di sostituire i suoi stessi originali). Attraverso alcuni incisori irradiava le composizioni più fortunate, i ritratti dei suoi mecenati – come l’imperatore Carlo V, che nel 1533 lo aveva nominato conte palatino – e pure le sue stesse fattezze, in cui ostentava la catena d’oro donatagli dallo stesso imperatore⁵². Da una parte dunque organizzava con spregiudicata abilità l’attività di un’officina predisposta per un mercato ampio e variegato, dall’altra si perse in un viaggio toccante alla ricerca di sé e delle po-



79
Paolo Veronese, *Madonna col Bambino e angeli*. Parigi, Musée du Louvre.



80
“Heredes Pauli”, *Adorazione dei pastori*. Venezia, Gallerie dell’Accademia.



81
Tiziano, *Autoritratto*. Berlino,
Staatliche Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie.



82
Tiziano, *Compianto su Cristo
morto*. Venezia, Gallerie
dell'Accademia.

tenzialità estreme della pittura che divenne paradigmatico per i secoli a seguire. Dai tempi della lunga gestazione del *Martirio di san Lorenzo* per i Gesuiti di Venezia (1548-59) egli era sempre più attratto dal mistero della notte, fisica ed esistenziale. Opere degli ultimi tre lustri come l'*Autoritratto* di Berlino (fig. 81), l'*Annunciazione* in San Salvador (1564), il *Tarquinio e Lucrezia*, la cosiddetta *Ninfa col pastore* di Vienna e lo *Scorticamento di Marsia* di Kroměříž documentano una progressiva emancipazione dalle consuetudini rappresentative per inseguire una percezione essenziale delle forme, della luce e del colore: quella che poteva avere attraverso le cataratte che ne velavano gli occhi e che riusciva a rendere con le mani tremanti (che lo costringevano talvolta a intingere le dita nella tavolozza). È dunque un percorso artistico accompagnato dal sapore amaro della vecchiaia, dal brivido freddo della coscienza della morte prossima. Il testamento visivo in cui Tiziano rivela il suo dramma e il suo bisogno di pietà è il grande *Compianto su Cristo morto* delle Gallerie veneziane, che avrebbe voluto sull'altare della cappella della Crocifissione ai Frari dove pensava di essere sepolto (fig. 82). Si autoritrasse nel san Girolamo che striscia a toccare la mano di Gesù: la Vergine glielo porge in silenzio, Maddalena grida, in basso a destra una targa contiene un *ex voto*, come quelli nei santuari popolari, in cui lo riconosciamo innanzi a Maria assieme a Orazio. Così il grande Tiziano – del quale si diceva che i re si piegassero a raccoglierne

il pennello caduto – si umiliava in eterno. Forse temeva i tempi della peste, che in effetti nel 1576 si portò via lui e Orazio, lasciando la bottega sguarnita e l'eredità del cognome sulle gracili spalle di Marco⁵³.

In ogni modo, il suo esempio condizionò fino all'ultimo anche gli ultimi due grandi protagonisti dell'autunno del Rinascimento lagunare, Bassano e Tintoretto. Il primo superò le perfezioni che aveva saputo raggiungere in capolavori come il *Calvario* di Londra per sperimentare composizioni spiazzanti: si pensi ai *Ritratti di cani* del Louvre, degli Uffizi e di Torino – che spaziano dal richiamo araldico al più subdolo *trompe l'œil* – oppure alla grande tela di Cleveland, del 1554, dove un amletico fanciullo è malinconicamente assorto tra il banchetto interrotto del ricco Epulone (il liutista di spalle ha smesso di suonare, la cortigiana non ride più) e la carcassa ancora per poco viva del povero Lazzaro, che osserva lo spettacolo dell'ingiustizia mentre i cani gli leccano le ferite purulente (fig. 84). Da questa atmosfera sospesa – dove il ragazzino è un Ercole al bivio contemporaneo – che il pittore rende in maniera quasi surreale, Jacopo si ritroverà col tempo sulle stesse vie dell'ultimo Tiziano. In pezzi degli anni Ottanta come la *Susanna* di Nîmes (fig. 83) il pennello sbava e sfrega il colore sul plumbeo fondo crepuscolare per descrivere una realtà appena intuita, e l'effetto è come quello di una fotografia studiatamente mossa, che ferma il guizzo di un attimo⁵⁴. La genialità di Bassa-



83

Jacopo Bassano, *Susanna e i vecchioni*. Nîmes, Musée des Beaux-Arts.

Alle pagine seguenti

84

Jacopo Bassano, *Lazzaro e il ricco Epulone*. Cleveland, Cleveland Museum of Art.





no fu idolatrata dai figli che lo affiancarono nella lunga vecchiaia: il primogenito Francesco (nato nel 1549), il mediano Leandro (1557) e l'ultimo Girolamo (1566). Li coinvolse nella gestione dell'officina, che al pari di quella del Vecellio era impostata per rispondere alle richieste di un mercato che lo apprezzava in particolare come pittore di stagioni, storie bibliche, cucine, animali e notturni. Si tratta di una produzione cui ha nuociuto la fortuna commerciale, che ne moltiplicò – a livelli esecutivi anche assai bassi – le sofisticate composizioni per quasi un secolo. Jacopo accompagnò passo passo la crescita dei suoi eredi, specie dei primi due, assieme ai quali non di rado eseguì le opere, talvolta firmandole congiuntamente – così da comprenderli nel raggio della sua fama – oppure lasciandole prive di segnatura. In questi ultimi casi si tratta spesso di enigmi per gli storici dell'arte, che innanzi a dipinti di alto livello come, per esempio, *l'Epulone* a Vicenza (fig. 85) si chiedono: è di Jacopo, del miglior Leandro, di entrambi⁵⁵? Raggiunta l'indipendenza creativa, i due maggiori si spostarono a Venezia, intercettando le migliori opportunità di smercio e di committenza e lanciandosi in un firmamento in cui, dopo la morte del Vecellio, le ultime stelle erano quelle di Veronese e Tintoretto. Francesco era il più talentuoso e riuscì a sfiorare le altezze paterne, con prove di squisita fattura, fantasiose, intemperanti e a volte in anticipo sui tempi (fig. 86)⁵⁶. Ma un carattere non facile e forse una mai risolta competizione con il padre lo condusse,

poco più che quarantenne, a darsi la morte in quello stesso anno 1592 che si portò via pure Jacopo. Gli sopravvissero a lungo Leandro – che eccelse soprattutto nei ritratti, di grande intensità e pregnanza – e Girolamo, che finì per diventare copista e addirittura falsario del genitore, quando gli originali si erano tanto rarefatti da venire ricercati come perle rare in tutta Europa⁵⁷. L'ultimo dei grandi vecchi era Tintoretto, il quale – per così dire – si fece largo a colpi di sciabola. Lo si era lasciato giovane, esagitato e schiavonesco. Col tempo non perse la baldanza, al contrario, le sue forme divennero sempre più solide e potenti. Dell'ideale lontano di Michelangelo era riuscito a procurarsi testimonianze più precise, studiabili (secondo alcuni si recò pure nell'Urbe), che confrontate con quelle del Vecellio produssero prove eclatanti come il *Miracolo dello schiavo* alle Gallerie veneziane, del 1548: una composizione marcatamente teatrale, con espedienti e sorprese, rigorosamente costruita sul fuoco prospettico della mano destra del santo che plana sulla folla. Questo capolavoro fece parlare Venezia e presentò Tintoretto come un credibile rivale del cadorino, ma già prima s'erano accorti di lui Bassano e Veronese, che dalla *Lavanda dei piedi* del 1547 ora al Prado (in origine probabilmente in San Marcuola) trassero il primo lo spunto per il cane accucciato nei *Due bracchi* del Louvre e il secondo un'idea di fondale architettonico che non avrebbe più scordato. Lo stesso Robusti del resto vedeva in costoro i portatori di



85
Jacopo (e Leandro?) Bassano,
Lazzaro e il ricco Epulone.
Vicenza, Collezione Banca
Popolare di Vicenza.



86
Francesco Bassano, *Inferno*.
Collezione privata.

A fronte
87
Jacopo Tintoretto, *Trafugamento
del corpo di san Marco*. Venezia,
Gallerie dell'Accademia.





importanti novità, e il senso della luce che egli viene a esprimere dalla metà degli anni Cinquanta deve non poco al Caliarì, per quanto assorbito entro una formula espressiva contrastata e drammatica. Piacque molto alla committenza religiosa lagunare e piovvero commissioni su commissioni, cui rispondeva con prestezza. Nel settimo decennio spiccano i teleri del coro della Madonna dell'Orto (1562-63), quelli della Scuola Grande di San Marco (1562-66) e l'avvio della decorazione della Scuola di San Rocco, un'impresa ciclopica che, partendo dalla sala dell'Albergo (1564-67), lo avrebbe impegnato fino al 1587. Se il fine del barocco era la "maraviglia", si può ben dire che il linguaggio tardo-manieristico di Tintoretto implica la più intuitiva anticipazione del barocco che si ebbe nel Cinquecento. Non per nulla, egli fu copiato ed emulato infinite volte nel XVII secolo e additato dagli storiografi veneti quale padre della pittura "moderna". Costruisce visioni complesse, quasi sempre scenografiche, sotto cie-

li corruschi, foschi, con figure che corrono, oscillano, precipitano, palesando gesti enfatici, sensi di stupore, fatica, dolore, abbandono (fig. 87). L'apparenza della vita e la lotta tra luce e tenebre sono animate da una pennellata di impressionante energia – colpi, strappi e rotazioni, lampi di puro colore – che pretende di superare le arditezze tizianesche e che entusiasmerà tanti talenti successivi, da Rubens a Delacroix (fig. 88). In simili imprese Tintoretto si fece aiutare dai figli Domenico e Marco. Se quest'ultimo è praticamente sconosciuto, di Domenico sappiamo molto, grazie all'attendibile testimonianza di Carlo Ridolfi (1648) e a un catalogo corposo che lo mostra da un lato insofferente e non di rado mediocre pittore di composizione (il confronto col padre forse lo inibiva) e dall'altro acuto ritrattista e sintetico disegnatore (fig. 89). Vi era inoltre Marietta, musicista e pittrice (come a Bologna Lavinia Fontana): la vediamo nell'*Autoritratto* degli Uffizi sfoggiare tali sue abilità (fig. 90)⁵⁸.

Venezia "città nobilissima et singolare"

Dopo Cambrai, Venezia aveva visto progressivamente ridursi la propria dimensione internazionale. Certo, vi erano stati eventi clamorosi, come la sua partecipazione alla testa degli eserciti europei che avevano sconfitto il turco a Lepanto il 7 ottobre 1571, pro-

ducendo la convinzione di aver arrestato un ormai secolare pericolo. Tuttavia la realtà era un'altra: ossia che il declino economico e geopolitico era inarrestabile. La scoperta delle Americhe e di nuove vie per l'Oriente avevano reso il suo raggio d'influen-



A fronte
88
Jacopo Tintoretto, *Adorazione dei magi*, particolare. Venezia, Scuola Grande di San Rocco.



90
Marietta Tintoretto, *Autoritratto*. Firenze, Galleria degli Uffizi.

89
Domenico Tintoretto, *Studio di composizione*. Trieste, Museo Civico Sartorio.

za sempre più ridotto, mentre accanto alla potenza asburgica e alla Francia crescevano altri Stati, magari piccoli come l'Olanda, che esprimevano un'imprescindibilità brillante e aggressiva. In tale quadro Venezia in realtà rifulge proprio grazie alla dimensione artistica. Le botteghe dedicate alla produzione dei beni voluttuari si moltiplicarono, inventando nuove specializzazioni e tipologie. Il mercato del lusso necessariamente passava di qui, e si direbbe che Venere risieda ora in laguna: luogo di piacere e di bellezza, refrattario ai richiami delle varie riforme e controriforme, accoglie i forestieri che intendono immergersi in un mare di libertà – libertà estetica, morale, politica ed espressiva. Magari non era proprio tutto così, ma almeno l'immagine era quella⁵⁹.

Bellini, Giorgione, Tiziano, Sansovino, Bassano, Tintoretto, Veronese, Palladio, Vittoria non avevano predicato invano. *Venetia città nobilissima et singolare* è il titolo della dettagliatissima guida che nel 1581 il figlio di Jacopo Sansovino, Francesco, dà alle stampe allo scopo di celebrare la grandezza e la specificità di un luogo unico al mondo. Guerre, vite dei dogi e delle personalità più illustri, chiese, fabbriche, edifici e palazzi pubblici e privati, leggi, ordinamenti, usi antichi e moderni e tanto altro – come recita il lungo sottotitolo – sono descritti con la dovizia di particolari di chi ostenta con orgoglio l'unicità della propria storia gloriosa (fig. 91)⁶⁰.

La città diviene monumento di se stessa, l'arte ne invade gli spa-

zi, le superfici, le manifestazioni. Dal punto di vista urbanistico, essa si definisce nei termini più scenografici: si completa la forma della piazza marciana, Palladio interviene sul complesso benedettino dell'isola di San Giorgio e in altri siti, non si contano i palazzi che vengono eretti o aggiornati nelle facciate e, dopo tanti progetti mai approdati, tra il 1588 e il 1591 il ponte di Rialto da ligneo diviene lapideo, unendo le due aree principali del tessuto cittadino. Tutto viene plasmato secondo canoni estetici: dalle processioni alle feste, dai ricevimenti ai funerali, dalle imbarcazioni ai costumi. Apparati effimeri impressionanti si allestiscono per eventi particolari, come l'arrivo di sovrani, ma ogni occasione è buona per dare spettacolo di fantasia e artificio⁶¹. Perfino la guerra viene a esprimere un superiore senso di bellezza, come dimostrano alcune stampe che descrivono l'armonica disposizione della flotta a Lepanto. Non da molto era stato completato il lavoro di decorazione iniziato da Gentile Bellini, che nel 1577 un incendio divorò l'interno di Palazzo Ducale, incendiando quei teleri e quasi ogni arredo (fig. 92). È dunque necessario avviare un'ulteriore fase di riallestimento, con la quale assorbire nel cuore dello Stato il meglio di ciò che la città esprime a livello artistico. Morto Tiziano l'anno prima, vengono convocati gli altri tre grandi. A Veronese spetta anzitutto di glorificare il trionfo di Lepanto (fig. 93): il suo stile brillante era il più consono, ed egli lo fece illustrando nella parte inferiore il mo-



91
Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri da M. Francesco Sansovino, frontespizio, Venezia, 1581.



92
Incendio a Palazzo Ducale nel 1577, in Civitates Orbis Terrarum, Venezia, 1578.

A fronte
93
Paolo Veronese, *Allegoria della battaglia di Lepanto*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



mento *clou* della battaglia con tocchi e bagliori quasi impressionistici, e dall'altra parte attribuendo il merito della vittoria all'intercessione presso la Vergine di quattro santi (Pietro allusivo al papa, Giacomo alla Spagna, Giustina, nel cui giorno si svolse la battaglia, e Marco) che introducono la personificazione della Fede inginocchiata e avvolta in una tunica bianca, mentre un gruppo di angeli musicanti intona un celestiale concerto e nel contempo scaglia frecce infuocate. Di qui la luce piove sulla flotta cristiana come una benedizione, mentre fiotti d'ombra coprono quella musulmana. Era del resto la vittoria del bene sul male, come allegoricamente dichiarato in una stampa che rappresenta la *Superbia turchesca* nelle fattezze di un sultano che – arcimboldescamente rovesciato – prende quelle del demonio (figg. 94-95)⁶². Al pennello luminoso dello stesso Veronese fu destinato inoltre il grande soffitto nella Sala del Maggior Consiglio (1582), dove vennero a operare pure i figli d'arte Francesco Bassano (con l'ennesima *imago* del doge Ziani che incontra il papa: fig. 96) e Domenico Tintoretto, nell'enorme *Paradiso* che occupa l'intera parete d'accesso alla sala: venne realizzato in quattro anni, dal 1588 al 1592, sulla base dei disegni del padre, dopo un concorso cui avevano partecipato Federico Zuccari e Palma il Giovane (esclusi), nonché Veronese e Francesco Bassano (fig. 97)⁶³. I lavori in Palazzo Ducale procederanno per alcuni decenni, vedendo all'opera i migliori pittori, scultori, ebanisti e deco-

ratori e trasformando il palazzo in quello che è ancora oggi: un magnifico scrigno colmo di gioielli d'arte risalenti per lo più alla fase a cavallo tra Cinque e Seicento⁶⁴.

Nelle chiese si rinnovano pale e arredi, mentre gli studioli segnalati da Michiel nelle case di patrizi e alto-borghesi nella prima metà del secolo tendono ad aprirsi e a invadere l'intero spazio abitativo che, al pari di un luogo pubblico, assolve alle esigenze di rappresentanza del proprietario⁶⁵. Si tratta quasi sempre di microcosmi in cui le varie arti vengono mescolate a testimonianze del mondo naturale: camere delle meraviglie in cui coccodrilli impagliati convivono con statue antiche e moderne, gemme, monete e medaglie, disegni, pitture, libri e stampe. Come si diceva all'epoca, era un "teatro della memoria", utile per creare nessi e analogie, nonché a educare al culto del bello e all'amore per la rarità. Studiosi, artisti, intermediari, restauratori e appassionati vi entrano ed escono, si formano nuove raccolte, mentre come falchi s'aggirano i grandi mercanti internazionali – Jacopo Strada, Nicolò Stoppio... – pronti a carpire le paure di patrizi moribondi e l'avidità dei loro eredi. Si registra addirittura un fenomeno di mecenatismo pubblico, che ha avvio con il lascito alla Repubblica da parte del cardinal Domenico Grimani (1523) di un nucleo di sculture antiche che vengono inizialmente poste in una sala (detta delle Teste) in Palazzo Ducale e poi – a seguito della donazione di Giovanni Grimani e di un'integrazione di



94-95
Nicolò Nelli, *Superbia turchesca*,
in *Nuova Canzone del R.P.F.*
Egidio Gravatio Eremitano
nella felicissima vittoria contra
Turchi, Venezia, 1572.



96
Francesco Bassano, *Il doge Ziani
incontra papa Alessandro III.*
Venezia, Palazzo Ducale,
sala del Maggior Consiglio.



97
Domenico Tintoretto, *Paradiso*.
Venezia, Palazzo Ducale, sala
del Maggior Consiglio.



Federico Contarini – nell’antisala della Libreria: è la nascita dello Statuario Marciano (1596), il secondo museo pubblico in Italia dopo quelli Capitolini a Roma (1471)⁶⁶. Sotto la *Sapienza* di Tiziano, alcune fra le più preziose testimonianze archeologiche (o supposte tali: vi erano infatti anche falsi) presenti in laguna vennero sistemate da Vincenzo Scamozzi in maniera raccordata, per accogliere visitatori insigni e artisti assetati d’antico, pronti, lapis in mano, a copiarle. Il più ammirato fu il busto del cosiddetto imperatore Vitellio, camuffato da Tiziano in varie sue tele tarde e reso pari pari in un *Ritratto* di Palma il Giovane a Birmingham (fig. 99), in cui compare alle spalle di un personaggio in abiti borghesi che esibisce un foglio, accanto a un *San Sebastiano* (o *Marsia*) di Alessandro Vittoria (fig. 98) e a destra un piccolo torso: era un modo per qualificarsi quale amante delle arti plastiche e impostare su un piano paritetico la *vexata quaestio* del confronto tra l’antico e il moderno⁶⁷. S’è supposto che il personaggio sia identificabile nel mercante Bartolomeo della Nave, uno dei protagonisti del commercio artistico all’inizio del XVII secolo (colui che vendette in Inghilterra capolavori di Giorgione, Tiziano, Palma il Vecchio, Bassano, ecc.), che volle dunque nobilitare la propria professione come già avevano fatto in precedenza Jacopo e Ottavio Strada, rispettivamente effigiati da Tiziano e da Tintoretto, nonché svariati collezionisti⁶⁸. È peraltro interessante rilevare come, dopo le schermaglie di ini-

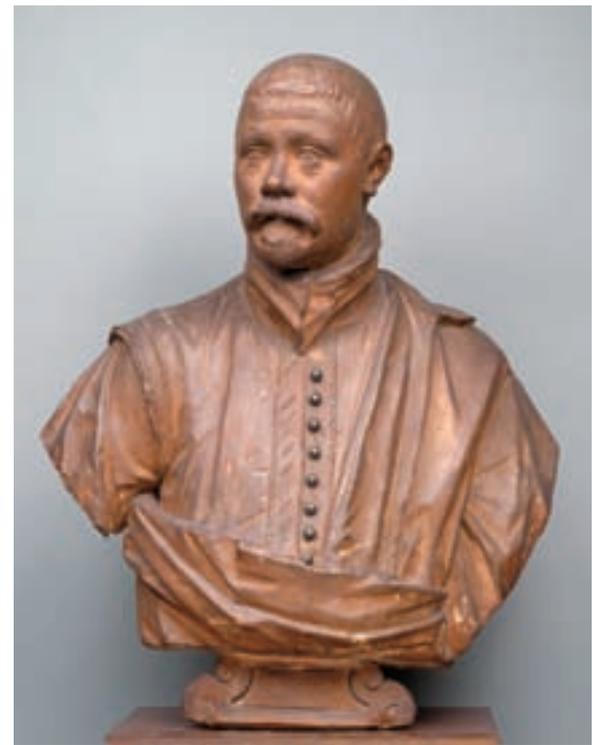
zio secolo, pittori e scultori capiscano di non essere in competizione tra loro, ma tendano a omaggiarsi a vicenda. Non mancano pertanto i ritratti che i primi fanno dei secondi – si pensi al *Tiziano Aspetti* di Leandro Bassano (Londra) e ai due di *Alessandro Vittoria*, di Moroni e Veronese (Vienna e New York) – e viceversa, come nel caso del busto di *Palma il Giovane* realizzato dallo stesso Vittoria al Kunsthistorisches Museum (fig. 100) o di quello postumo in marmo che Girolamo Campagna fa di *Francesco Bassano* a Bassano. Era da un lato un modo per parlare di amicizia, ma dall’altro per ammettere pure gli artisti, accanto a dogi, patrizi e sapienti, nel Pantheon dell’eternità⁶⁹. È del resto da osservare che, ora, tra loro bisognerà annoverare pure artigiani oggi oscuri, ma all’epoca tenuti in gran conto, come, per esempio, i sarti. Il memorabile ritratto che Giambattista Moroni intorno al 1570 realizza di uno di costoro (fig. 101) – curato ed elegante, intento a tagliare una pezza di tessuto con le forbici – è attestazione di autoconsiderazione sociale, che trova riscontro pure nella notevolissima fortuna editoriale di testi stampati a Venezia a fine secolo sul tema della moda, come quelli di pittori quali Cesare Vecellio, nipote di Tiziano, e Giacomo Franco, figlio di Battista⁷⁰. L’*inventio* dei grandi pittori si pone al servizio degli arredi dei palazzi pubblici e privati. A partire dagli anni Quaranta, un’intensa attività decorativa per cassoni e fregi parietali si registra nella bottega di Bonifacio Veronese e in quella del giovane Tinto-



98
Alessandro Vittoria, *San Sebastiano (o Marsia?)*.
New York, Metropolitan
Museum of Art.



99
Jacopo Palma il Giovane, *Ritratto di collezionista (Bartolomeo della Nave?)*. Birmingham,
City Art Gallery.



100
Alessandro Vittoria, *Ritratto di Jacopo Palma il Giovane*.
Vienna, Kunsthistorisches
Museum.

A fronte
101
Giambattista Moroni, *Il sarto*.
Londra, National Gallery.



retto, con prove in cui il suo stile rapido e corsivo si accorda anche alla finalità meramente decorativa dell'impresa. Ma sempre più spesso dai mobili si passa agli strumenti musicali e agli apparati effimeri per feste e processioni, di cui però purtroppo abbiamo quasi solo tracce iconografiche e letterarie⁷¹. Il rapporto con le arti minori resta dunque assai stretto. In San Marco gli appalti per la realizzazione dei mosaici, che avevano visto impegnate in prima persona figure di alto profilo come quella di De Mio, passa progressivamente nelle mani di artigiani specializzati, che però si servono dei cartoni di grandi maestri come Tiziano e Tintoretto: è il caso delle officine famigliari degli Zuccato – molto vicine al Vecellio – e dei Bianchini⁶². Così, Andrea Schiavone, Jacopo e Domenico Tintoretto forniscono modelli per la realizzazione di preziosi arazzi, a emulazione di quelli ammiratissimi provenienti dalle Fiandre⁷³. Piatti da consumo e da parata, bocce, brocche e albarelli (per conservare medicamenti e mostarde) vengono realizzati in ceramica nelle botteghe di Maestro Ludovico, attivo verso il 1540 (fig. 102), e di Maestro Domenico, originario delle Marche e infaticabile tra il 1565 e la fine del secolo. Il loro pennello guizzante spesso si orienta sulla base delle composizioni trasmesse dalle stampe, ma modelli pittorici si desumono per esempio quando essi vengono a isolare l'immagine delle "belle donne" (fig. 103)⁷⁴. Enorme fortuna riscuote inoltre l'industria del vetro, che diviene una delle attività di maggior pro-

fitto dell'economia veneziana. Lo Stato prevede pene temibili per i maestri che rivelano i segreti delle vetrerie di Murano: a volte tuttavia questi cedono al tintinnio della moneta sonante di sovrani (come l'arciduca del Tirolo) disposti a tutto pur di averli al loro servizio. Esiti come le *Tre figure della commedia dell'arte* a Vienna, indimenticabili per la somma abilità tecnica e per la *verve* interpretativa che evoca le pennellate di Schiavone e Tintoretto, fanno rimpiangere che la fragilità di tali manufatti abbia risparmiato solo pochi esemplari al mondo (fig. 104)⁷⁵. Le corti imperiali richiamano dunque non solo le opere, ma anche la presenza fisica degli artefici. Se Tiziano nel 1548 si sposta in quella di Carlo V, realizzandovi il celebre ritratto equestre che celebra la vittoria sui protestanti a Mühlberg, Jacopo Bassano resiste alle lusinghe di Rodolfo II, innamorato delle sue stagioni, mentre altri non torneranno più: come il figlio di Lambert Sustris, Federico, e suo genero Alessandro Scalzi detto il Padovano, che si fermano a Monaco di Baviera, lasciando sofisticati dipinti, talvolta brillantemente gioiosi, come quelli con episodi della commedia dell'arte illustrati da Scalzi nella scala del castello di Trausnitz a Landshut⁷⁶. Simili iconografie servono pure a richiamare l'importanza della dimensione teatrale nella cultura veneta di questo fine secolo: e non solo perché i pittori fornivano idee e modelli per costumi, scenografie e apparati scenici, ma anche in quanto nei teatri gli architetti raccoglievano i frutti di



102
Maestro Ludovico, *Due putti che giocano*, piatto in maiolica monocoloro. Londra, British Museum.



103
Maestro Domenico, *Boccia con busto femminile*. Venezia, collezione privata.



104
*Tre figure della commedia
dell'arte.* Vienna,
Kunsthistorisches Museum.

oltre un secolo di discussioni per lo più teoriche che, partendo dal recupero della tradizione classica, avevano visto impegnate personalità come Falconetto e Serlio. È il momento in cui a Venezia s'innalza l'Odeo Olimpico, un prodigio d'illusione ideato da Palladio e completato da Scamozzi, che accolse spettacoli straordinari, immaginabili attraverso le cronache e qualche bozzetto di Giambattista Maganza detto Magagnò, pittore e poeta berico⁷⁷. Ma l'intera città di Venezia diviene in quei tempi palcosce-

nico di veri e propri spettacoli storici in occasione di eventi o arrivi di spicco: si veda quello approntato al Lido in occasione dell'incontro del 1574 tra Enrico III, il doge Luigi Mocenigo e il patriarca Giovanni Trevisan, illustrato in una grande tela di Andrea Vicentino in Palazzo Ducale, forse del 1593 (fig. 105). Bene: l'effimero arco trionfale al centro era stato progettato proprio da Palladio e decorato da un giovane pittore che si sarebbe affermato di lì a poco, Antonio Vassilacchi detto l'Aliense⁷⁸.

Un canone e sette voci

Con una metafora, si potrebbe dire che quello prodotto da protagonisti e comprimari della pittura del secondo Cinquecento veneto è un grande, appassionato concerto, con un direttore d'orchestra che ha le fattezze di Tiziano, apprezzati solisti come Bassano, Schiavone, Tintoretto e Veronese e molti orchestrali più o meno in ombra, che danno corallità e potenza all'esecuzione. Insomma, se il concetto di "scuola" spesso fatica a tenere – per via di distonie che altrove impediscono il riconoscimento di un indirizzo comune –, a Venezia è evidente l'esistenza di un *Leitmotiv* molto forte, che costituisce quello che è stato a ragione definito il "canone" lagunare.

Era un indirizzo tecnico e di gusto, che corrispondeva alla spe-

cificità del contesto locale: quel creare pittura quasi senza disegno, con paste e colpi di luce e ombra, si differenziava profondamente da tutto ciò che si riconosceva nel resto d'Italia e nell'Europa dell'epoca. Luogo di libertà e sensualità, Venezia non poteva che favorire un'espressione artistica in qualche modo corrispondente.

Ciò non significa che non esistessero altri registri espressivi e altre strade, percorse magari in rapporto a particolari fasce di committenza, ma il richiamo magnetico di un linguaggio così unico e apprezzato a livello non solo locale è indiscutibile. Il fenomeno è evidente perfino considerando la produzione dei cosiddetti "Madonneri", che operavano principalmente a Creta, donde



105

Andrea Vicentino, *Incontro al Lido tra Enrico III, il doge Luigi Mocenigo e il patriarca Giovanni Trevisan*. Venezia, Palazzo Ducale.

partivano innumerevoli tavole alla volta dei porti dell'intera area adriatica. Si trattava di dipinti di tematica sacra – *Madonne, Cristi, Adorazioni dei Magi*, ecc. – impostati su schemi fissi e destinati a un mercato generico, *low cost* e di gusto retrospettivo. La mentalità con cui venivano eseguiti era quella iterativa di matrice bizantina, e pure la tecnica era smaltata: tuttavia nel Cinquecento sempre più spesso vennero assorbite nuove formule desunte dai modelli veneziani (noti attraverso le stampe e qualche pezzo che giungeva nell'isola, che apparteneva alla Serenissima) e alcuni loro artefici, come Michele Damaskinos, erano in grado di adottare nel contempo più linguaggi – greco, ibrido e veneto – creando sia icone tradizionali sia composizioni più o meno “occidentali”⁷⁹.

Da simili premesse prese avvio la parabola di uno dei maggiori innovatori della pittura europea, il cretese Domenico Theotokopulos detto El Greco. I suoi esordi sono per l'appunto di matrice e stile bizantini, per quanto integrati da spunti che rivelano la conoscenza di stampe di vario genere. Egli sentì presto l'esigenza di calarsi nel caleidoscopico universo della capitale, dove giunse verso il 1565. Innanzi alle composizioni di Tiziano, Tintoretto e Bassano c'è da immaginare che trasalisse, imponendosi di scoprire il segreto delle loro pennellate baluginanti: il succo che seppe estrarre fu talmente concentrato da far letteralmente esplodere di luce e colore le sue prime prove venete (figg. 106-

107). Per completare la sua formazione decise di recarsi a Roma, dove risiedeva Giulio Clovio (apprezzato miniatore croato, del quale eseguì un ritratto oggi a Capodimonte), ma dove soprattutto poté vedere da vicino i capisaldi di Michelangelo, che era osannato come un dio. La pluralità di esperienze che venne ad assorbire si può ben cogliere nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis, un'irrequieta composizione satura di richiami di ogni genere, dal *Laocoonte* a Veronese, in cui El Greco decise di autoritrarsi in basso accanto ai suoi principali referenti: appunto Tiziano, Michelangelo e Clovio (fig. 110). Risalendo verso Venezia, si fermò a Parma, per gustare le perfezioni di Correggio e di Parmigianino; poi, dopo qualche tempo in laguna, prese la volta della Spagna. Vi rimase per tutta la vita, dedicandosi a una ricerca stilistica originalissima che deve molto all'esempio del Vecellio, ma ancor più surriscaldata e mistica, che gli fece toccare vertici la cui modernità venne colta, molto tempo dopo, da Cézanne⁸⁰.

Da sud a nord. Dopo Lambert Sustris, molti altri nordici sentirono il richiamo lagunare e contribuirono a introdurre propensioni e tematiche ben accolte dalla committenza. Figure come quelle di Paolo Fiammingo e Ludovico Pozzoserrato (che fu a lungo attivo a Treviso, fino al 1604-05) innestarono moduli desunti da Tintoretto, Veronese e Bassano in fondali paesistici fiabeschi, che progressivamente assumevano un risalto sempre



106
Jacopo Caraglio (da Tiziano),
Annunciazione, incisione.



107
El Greco, *Annunciazione*.
Ubicazione ignota.

maggiore, simili a quelli che Paul Bril negli stessi anni eseguiva a Roma, ma più tattili e vibranti (fig. 108); realizzarono ampie ambientazioni all'aperto, con scene indifferentemente sacre o profane, imperniate su ricche imbandigioni di frutta e dolci, disposti in bella vista su tovaglie immacolate⁸¹. Era il passo immediatamente precedente a quello che avrebbe condotto, di lì a pochissimo, alle prime vere nature morte indipendenti italiane, in quel limbo di ibridazioni flandro-padane che comprendeva pure le produzioni naturalistiche di Vincenzo Campi a Cremona e di Annibale Carracci a Bologna. Mercati, cucine, concerti, feste danzanti e mascherate furono inoltre le specialità di Dierik de Vries, iscritto nella corporazione dei pittori veneziani tra il 1587 e il 1617: un artista che evidentemente si muoveva nei circuiti che smerciavano le *Stagioni* e gli *Interni* dei Bassano, che, al pari di Paolo Fiammingo, venne a emulare (fig. 109)⁸². Dalla corte di Monaco di Baviera, dove si era formato presso Hans Donauer, nel 1588 giunse a Treviso (dove verosimilmente incontrò Ludovico Pozzoserrato) Hans Rottenhammer, per poi passare a Roma (dove lo sappiamo in contatto con Jan Bruegel e Paul Bril) e tornare infine a Venezia (fig. 111). Particolarmente preziosi sono i numerosi rami e disegni, in cui portò a dimensioni di miniatura un concentrato della solennità di Veronese e Tintoretto, ma anche intessendo un rapporto non episodico con il principale loro erede: quello Jacopo Palma il Giovane cui non a caso erano

riferiti alcuni suoi fogli. È da osservare che nella sua bottega lagunare lavorarono due giovani di enorme talento che avrebbero presto gustato il successo personale: Hendrik van Balen e Adam Elsheimer. Poi se ne tornò in Germania, per morirvi in povertà: ma è curioso che la formula da lui elaborata a Venezia presenti punti di contatto con quella spesso reiterata a metà Seicento dal "principe" dei pittori locali, Pietro Liberi⁸³.

Con la scomparsa di Jacopo Bassano (1592) e di Jacopo Tintoretto (1594) si può dire che si chiuse un'epoca, segnata dagli esperimenti di personalità titaniche. Colui che si propose di rimpiazzarle fu Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, che fu paradossalmente definito "l'ultimo dei migliori e il primo dei peggiori". Sulle sue doti nulla da eccepire: era capace di immaginare composizioni di estrema complessità – come quella del modelletto con cui aveva partecipato al concorso per il *Paradiso* di Palazzo Ducale –, risolte con una tavolozza ricca e versatile. Pagò in qualche misura la notevole fortuna commerciale e la sua stessa velocità esecutiva: quasi non vi è chiesa a Venezia che non ne conservi una pala, ma il raggio della sua produzione va dall'Europa dell'est alla Spagna. Formatosi in parte a Roma, ma stregato da Tiziano – del quale si proponeva di raccogliere l'eredità morale (e lo fece anche materialmente, mettendo mano alla *Pietà* delle Gallerie veneziane, in cui aggiunse la figura dell'angelo che regge il cero) –, orientò le sorti della pittura lagunare dallo scadere



108
Paolo Fiammingo, *Paesaggio con figure*. Padova, collezione privata.



109
Dierik de Vries, *La cucina*. Verona, Museo di Castelvecchio (in deposito a Verona, Museo degli Affreschi G.B. Cavalcaselle).

A fronte
110
El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, Minneapolis, Institute of Arts.

111
Hans Rottenhammer, *Ratto delle Sabine*. Già Londra, mercato antiquario.



del Cinquecento alla morte, occorsa nel 1628. Dalla sua immensa produzione (il catalogo più accreditato annovera circa seicento pezzi) estraiamo a scopo esemplificativo la suggestiva *Pasqua ebraica* in San Giacomo dell'Orio, del 1580-81, in cui – partendo da ricezioni tintorettesche e bassanesche – sembra presagire le atmosfere che di lì a pochissimo avrebbe sperimentato, con altri intenti ben più cruda forza, il pittore di Caravaggio (fig. 114)⁸⁴. Attorno a Palma il Giovane si muovono personalità indipendenti, ma accomunate dai medesimi riferimenti culturali: Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Sante Peranda, Antonio Aliense, Pietro Malombra e Girolamo Pillotti. Nel 1674 verranno non a caso accostati al Negretti da Marco Boschini, che riconoscerà in loro “sette maniere”, ossia sette diversi caratteri pittorici, per quanto – ammette – non sempre facili da distinguere⁸⁵. Analogamente a quel che si riconosce in altri contesti, come quello fiorentino, ineludibilmente condizionati da modelli ritenuti invalicabili, in questo frangente a Venezia si produce una corallità di accenti accordati sul medesimo registro. Di Andrea Vicentino si ricordano affollate composizioni, a volte un po' confuse ma condotte con un fare sempre spumeggiante (basti pensare al già menzionato *Incontro al Lido tra Enrico III, il doge e il patriarca* in Palazzo Ducale); più raffinato fu Sante Peranda, allievo di Paolo Fiammingo e collaboratore di Palma, che passò svariati anni alle corti dei Pico a Mirandola e a Modena, mentre assai robuste appaiono le

maniere di Corona e Aliense, pure loro attratti in gioventù dalla stella del Negretti (fig. 115)⁸⁶. Se di minor spicco appare la personalità del Pillotti, ben più complessa è quella di Pietro Malombra, pittore e poeta, che sappiamo in rapporto con Giambattista Marino, che ritrasse assieme alla sua favorita ricevendone in cambio due sonetti nella *Galleria* (1620): “Malombra, che adombrar co' tuoi modelli / la luce puoi del più famoso Greco”, scrisse esageratamente il Marino; ma la sua umbratile melanconia attende ancora di essere messa a fuoco (figg. 112-113)⁸⁷.

Resta infine da ricordare come accanto a questi pittori – che col pennello paiono quasi voler dare carne a sculture monumentali – ve ne siano tanti altri che si specializzano nell'infinitamente piccolo, con risultati ammirevoli. Si tratta di miniatori, per lo più anonimi, attivi per commissioni dogali, in cui i personaggi investiti di una carica vengono ritratti allegoricamente secondo moduli desunti dalle composizioni ufficiali; oppure di campioni di oggettivazione naturalistica, come Giorgio Liberale da Udine o il veronese (ma a lungo attivo alla corte medicea) Jacopo Ligozzi. Esempari, del primo, *Due pesci* che illustrano un *Dioscoride* alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, del secondo un *Roditore* al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (figg. 116-117): prove qualitativamente superbe, che si pongono sulla linea di altissima illustrazione scientifica inaugurata a fine Trecento col *Liber Agregà di Serapiom* alla British Library⁸⁸.



112
Pietro Malombra, *Lot e le figlie*.
Collezione privata.



113
Pietro Malombra, *Susanna e i vecchioni*. Collezione privata.



114
Jacopo Palma il Giovane,
Pasqua ebraica. Venezia, chiesa
di San Giacomo dell'Orio.

115
Antonio Vassilacchi detto
l'Aliense, *Ultima Cena*.
Collezione privata.

Alla pagina seguente

116
Giorgio Liberale da Udine,
Pesci. Vienna, Österreichische
Nationalbibliothek.

117
Jacopo Ligozzi, *Roditore
sudamericano*. Firenze, Gabinetto
Disegni e Stampe degli Uffizi.



Note

- ¹ Sul *Ritratto del doge Loredan*, Ferrara, 1991.
- ² Per un inquadramento di questa fase storica, tra espansionismo e paure, Hale, 1994, e Preto, 1994.
- ³ Sul *Crocifisso* di Prato, *Giovanni Bellini e Venezia*, 2003; per il capolavoro di Carpaccio, Humfrey, 1991, p. 98; Blass-Simmen, 2006.
- ⁴ Per una panoramica sulla pittura a Venezia nel primo Cinquecento cfr. Lucco, 1988 e 1996; Pignatti, 1994; Gentili, 1997; Rosand, 1997. Più in generale, per l'intero secolo, i cataloghi delle esposizioni *The Genius of Venice*, 1983; *Le siècle de Titien*, 1993; *Il Rinascimento a Venezia*, 1999.
- ⁵ Cfr. Safarik, 1989, I, p. 318; sul dipinto inoltre Ferrari, 2006, pp. 101-103.
- ⁶ Per questo secondo soggiorno del tedesco in laguna, cfr. *Dürer e l'Italia*, 2007, e, per le copie, Fara, 2007.
- ⁷ Per un'informazione su Lotto, Humfrey, 1997 e *Lorenzo Lotto*, 1998; specificamente sulla sua giovinezza, Dal Pozzolo, 1993a e 1995.
- ⁸ Su Giorgione, da ultimo, Dal Pozzolo, 2009, e *Giorgione*, 2009.
- ⁹ Su Sebastiano, cfr. Hirst, 1981; *Sebastiano del Piombo*, 2008; sulla giovinezza di Tiziano, Joannides, 2001.
- ¹⁰ Per le vicende cambraiche, con specifica attenzione agli accadimenti padovani, Lenzi, 2001.
- ¹¹ Ragionata da M. Muraro e D. Rosand, in *Tiziano e la silografia*, 1976, pp. 81-83, e Olivato, 1980.
- ¹² Per l'impresa della Farnesina, T. Carratù, in *Sebastiano del Piombo*, 2008, pp. 130-132.
- ¹³ Dal Pozzolo, 1996.
- ¹⁴ Sul Mancini, Romagnolo, 1996, pp. 417-429; su Capriolo, Fossaluzza, 1983 e 2009; su Luzzo, Claut, 1996 e 2001.
- ¹⁵ Per essi C. Furlan, 1988, pp. 63-68, 78.
- ¹⁶ Per le opere menzionate di Girolamo da Treviso si veda G. Dillon, in *The genius of Venice*, 1983, pp. 172-173.
- ¹⁷ Su Catena, Robertson, 1954, e Dal Pozzolo, 2006.
- ¹⁸ Sull'*Amor sacro e profano* basti il catalogo della mostra romana *Tiziano Vecellio*, 1995.
- ¹⁹ Per l'*Assunta* di Tiziano, cfr. F. Valcanover, in *Tiziano*, 1990; Goffen, 1991; Joannides, 2001, pp. 285-297.
- ²⁰ Su Palma, Rylands, 1988; per le implicazioni matrimoniali nello specifico, Gentili, 1995, e Dal Pozzolo, 2008.
- ²¹ Su Cariani, Pallucchini, F. Rossi, 1983; per la lira veronese, Bugini, 2004. In generale sull'iconografia musicale veneta, Gentili, 1980; Toffolo, 1995.
- ²² Per Bonifacio, cfr. Simonetti, 1986, e Cottrell, 2000.
- ²³ Su Bernardino e Arrigo Licinio, Vertova, 1980. Per il ritratto qui illustrato, Dal Pozzolo, 2008, p. 48.
- ²⁴ Su Paris Bordon, Canova, 1964, e *Paris Bordon*, 1987.
- ²⁵ Per la pala di Domenico, E. Saccomani, in *Da Bellini a Tintoretto*, 1991, p. 147; per quella di Stefano, Mancini, 1996-1997. Per l'incisione menzionata, M. Muraro e D. Rosand, in *Tiziano e la silografia*, 1976, pp. 135-136.
- ²⁶ Sui Santacroce, dopo i superati profili di Della Chiesa, Baccheschi, 1976, e Della Chiesa, 1980, cfr. Rowlands, 1999.
- ²⁷ Su Romanino, Nova, 1994, e *Romanino*, 2006.
- ²⁸ Per Bartolomeo, Pagnotta, 1997.
- ²⁹ Sulla fase bergamasca del Lotto, Cortesi Bosco, 1987; inoltre *Lorenzo Lotto*, 1998, e, per il contesto, *Bergamo. L'altra Venezia*, 2001.
- ³⁰ In generale sulle tarsie Manni, 2001.
- ³¹ Per Falconetto, Schweikhart, 1974, e Capodiecchi, Ilari, 1996; per il Torbido, Repetto Contaldo, 1984. Sul contesto veronese, Marinelli, 1988 e 1996.
- ³² Begni Redona, 1988, pp. 378-381. Per il quadro generale, *Pittura del Cinquecento a Brescia*, 1986, e Nova, 1988.
- ³³ Per questi esiti di Pordenone, C. Furlan, 1988, pp. 122-131; per Florigerio, Poz, 1987.
- ³⁴ Cfr. Dacos, 1995.
- ³⁵ Il recupero della figura di Sustris spetta a Ballarin, 1962 e 1966; per un aggiornamento, Mancini, 2000.
- ³⁶ Su Francesco Salviati in Palazzo Grimani, cfr. Craievich, 2001b, e A.G. De Marchi, 2004. Sul Porta in generale McTavish, 1981. Per il soggiorno veneziano di Vasari, Hope, 2008; per il soffitto, Orsi, 2002.
- ³⁷ Per Schiavone, Richardson, 1980; cfr. inoltre P. Rossi, 1980; Dal Pozzolo, 2001; Tormen, 2004.
- ³⁸ Su Tintoretto, dopo Pallucchini, P. Rossi, 1982, *Jacopo Tintoretto*, 1996, e *Tintoretto*, 2007. Per il dipinto milanese, in quest'ultimo catalogo, la scheda di R. Echols, pp. 189-190.
- ³⁹ Per Bassano, dopo Arslan, 1961, cfr. *Jacopo Bassano*, 1992; Ballarin, 1995; Aikema, 1996; Berdini, 1997. Per l'*Andata al Calvario* di Londra, forse del 1547, la scheda di M.E. Avagnina, in *Jacopo Bassano*, 1992, p. 40; Ballarin, 2010.
- ⁴⁰ In generale sul manierismo veneziano, *Da Tiziano a El Greco*, 1981; Pallucchini, 1994; Pignatti, 1994. Per la *Venere* di Sustris, Fantelli, in *Da Tiziano a El Greco*, p. 142.
- ⁴¹ Per il soffitto di Tiziano ora alla Salute, R. Echols, in *Tiziano*, 1990, pp. 272-274; per la *Caricatura del Laocoonte*, *Tiziano e la silografia*, 1976, pp. 114-115.
- ⁴² Cfr. Fiocco, 1965, e *Alvise Cornaro*, 1980.
- ⁴³ Si veda ora Bodon, 2009. Per la pittura padovana sul 1540-70, in sintesi, Saccomani, 1998.
- ⁴⁴ Per loro, da ultimo, R. Rugolo e M. Favilla, in *Gli affreschi*, 2008, pp. 34-45.
- ⁴⁵ Per il contesto vicentino di questi tempi, Binotto, 1998; per gli interventi di Ridolfi e Vittoria, cfr. Marinelli, 1999, e Attardi, 2007.
- ⁴⁶ Per le decorazioni della Libreria Marciana, G. Romanelli e A. Paolucci, in *Da Tiziano a El Greco*, 1981, pp. 277-298, e F. Valcanover, in *Biblioteca Marciana*, 1988, pp. 37-49.
- ⁴⁷ Per la *Sapienza* di Tiziano, Valcanover, in *Tiziano*, 1990, p. 314; per l'intervento e la figura di Rosa, P.V. Begni Redona, in *La pittura del Cinquecento a Brescia*, 1986, p. 244.
- ⁴⁸ Su Paolo in generale, Pignatti, 1976, e Pignatti, Pedrocchi, 1995. Per l'intervento a Maser, Pignatti, s.d.; Crosato Larcher, 1982 e 2001; e ora Pedrocchi, in *Gli affreschi*, 2008, pp. 54-77. Sui rapporti di committenza, Gnocchi, 1994.
- ⁴⁹ Da ultimo Massimi, 2004 e 2005.
- ⁵⁰ Il caso del Perucolo è analizzato da Puppi, 1995; quello del Caliaro da Frattini, 2004.
- ⁵¹ Larcher Crosato, 1969, p. 129.
- ⁵² *Tiziano e la silografia*, 1976, pp. 56-57, 120-121.
- ⁵³ Per questa fase del maestro, Valcanover, 1994; *Tiziano. L'ultimo atto*, 2007, e *L'ultimo Tiziano*, 2008. Sulla sua bottega, ora, Tagliaferro, Aikema, 2010.
- ⁵⁴ Per i dipinti riprodotti si vedano le schede di M.E. Avagnina e F. Aliberti Gaudioso, in *Jacopo Bassano*, 1992, pp. 62-64, 191-192; per i *Cani*, Ballarin, 1995, II, pp. 377-408.
- ⁵⁵ Per l'*Epulone* di Vicenza, W.R. Rearick, in *La Pinacoteca di Palazzo Thiene*, 2001, pp. 99-101 (come di Leandro).
- ⁵⁶ La tela (cm 51,5 x 45,5) qui riprodotta mi risulta inedita.
- ⁵⁷ Sui figli di Jacopo, oltre ad Arslan, 1961, Ballarin, 1995.
- ⁵⁸ Sui figli di Jacopo, ora, Mason, 2009, e Mazzucco, 2009. Per l'*Autoritratto* degli Uffizi, S. Pasquinucci, in *I volti dell'arte*, 2007, p. 80.
- ⁵⁹ Sul generale quadro economico-politico della Venezia del secondo Cinquecento, si vedano il IV e V volume della *Storia di Venezia* (rispettivamente 1996 e 1994).
- ⁶⁰ Sansovino, 1581. Per un inquadramento sull'autore, Bonora, 1994, e, per alcuni interessi artistici, Carrara, 2002.
- ⁶¹ Cfr. Casini, 1996.
- ⁶² Per l'intervento di Veronese, Sinding-Larsen, 1956, e Keil, 1986.
- ⁶³ Per le complicate vicende di assegnazione del *Paradiso*, Habert, 2006.
- ⁶⁴ In generale per le decorazioni di Palazzo Ducale, Wolters, 1987.
- ⁶⁵ Cfr. Pomian, 1995; Palumbo Fossati, 2004; *At home in Renaissance Italy*, 2006; *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Cinquecento*, 2008.
- ⁶⁶ *Lo Statuario*, 1997.
- ⁶⁷ Cfr. Mason Rinaldi, 1977, e M. Leithe-Jasper, in *La bellissima maniera*, 1999, pp. 342-345.
- ⁶⁸ Per il fenomeno collezionistico nella Venezia del Cinquecento bastino *Venezia!*, 2002, pp. 82-179, e *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Cinquecento*, 2008; per il mercato dell'arte, *Tra committenza e collezionismo*, 2003. Nello specifico su Bartolomeo della Nave, R. Lauber, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Cinquecento*, 2008, pp. 258-261.
- ⁶⁹ Per tali casi, in sintesi, Kryza-Gersch, 1999, e *La bellissima maniera*, 1999, p. 412.
- ⁷⁰ Per l'opera di Cesare Vecellio, cfr. *Il vestito e la sua immagine*, 2002, e Rosenthal, Jones, 2008.
- ⁷¹ Meijer, 2000, p. 279; Dal Pozzolo, 2003a, p. 56.
- ⁷² Merkel, 1994a e 1996.
- ⁷³ Per gli arazzi marciari, Davanzo Poli, 1999. Per il commercio di arazzi fiamminghi a Venezia, Aikema, 2003b.
- ⁷⁴ La boccia illustrata (h cm 34) porta sul retro uno stemma illusionistico con un campanile avviluppato da un serpente. Da confrontarsi con il dipinto schedato da D. Tosato in *Pinacoteca Giuseppe Alessandria*, 2007, p. 110.
- ⁷⁵ Habsburg, 1997, pp. 110-111. In generale per i rapporti tra pittori e vetrai, *Trasparenze e riflessi*, 2006.
- ⁷⁶ Per Frederick Sustris e Alessandro Scalzi, Volk-Knüttel, 1998.
- ⁷⁷ Sul Teatro Olimpico, in sintesi, Avagnina, 2005; il menzionato disegno di Maganza relativo all'*Edipo tiranno* si veda in *Storia della Cultura Veneta*, 1976-1986, IV/1, fig. 39.
- ⁷⁸ Pallucchini, 1981, I, pp. 39, 44.
- ⁷⁹ Sui "Madonneri", Puppi, 1963, e Bianco Fiorin, 1988 e 1997. Inoltre, per i greci a Venezia, Constantoudaki-Kitromilides, 1999.
- ⁸⁰ Per il periodo italiano del Greco, *El Greco in Italy and Italian Art*, 1995 e 1999.
- ⁸¹ Su Paolo Fiammingo, Mason Rinaldi, 1978, e Meijer, 1983. La tela (cm 86 x 116,5) qui riprodotta mi risulta inedita. Su Pozzoserrato, *Ludovico Pozzoserrato*, 1988, e Manzato, 1997. In generale sui fiamminghi nel Veneto, *La pittura fiamminga*, 1997, e *Il Rinascimento a Venezia*, 1999.
- ⁸² Per De Vries, Faggin, 1965; per il dipinto qui riprodotto, F. Rossi, 1997, p. 192.
- ⁸³ Su Rotthenhammer, Schilchtenmaier, 1988, e Aikema, 2008.
- ⁸⁴ Su Palma il Giovane, Mason Rinaldi, 1984, e *Palma il Giovane, 1548-1628*, 1990.
- ⁸⁵ Per i pittori delle "sette maniere", Pallucchini, 1981, I, pp. 30-50.
- ⁸⁶ La tela dell'Aliense (cm 91 x 183) qui riprodotta mi risulta inedita. Su di lui, ora, Makrykostas, 2008.
- ⁸⁷ Pietro Malombra è studiato soprattutto come disegnatore: cfr. Palma, 1984; Piai, 1994; Meijer, 1996. Le due tele (cm 95 x 118 ciascuna) qui riprodotte sono inedite.
- ⁸⁸ Per i *Due pesci* di Liberali, Olmi, 1989, p. 70; per il *Roditore* di Ligozzi, *Disegni di Jacopo Ligozzi*, 1961, p. 28 n. 11.