

la SCUOLA **e**

7 aprile 2021





Musica per gli occhi

Paolo Bolpagni, Ernesto L. Francalanci



Arte e cultura musicale in Italia nel XVI secolo

Raffaello, *Ritratto di
Baldessar Castiglione*,
1514-1515





Baldessar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, 1528 (qui in edizione successiva)

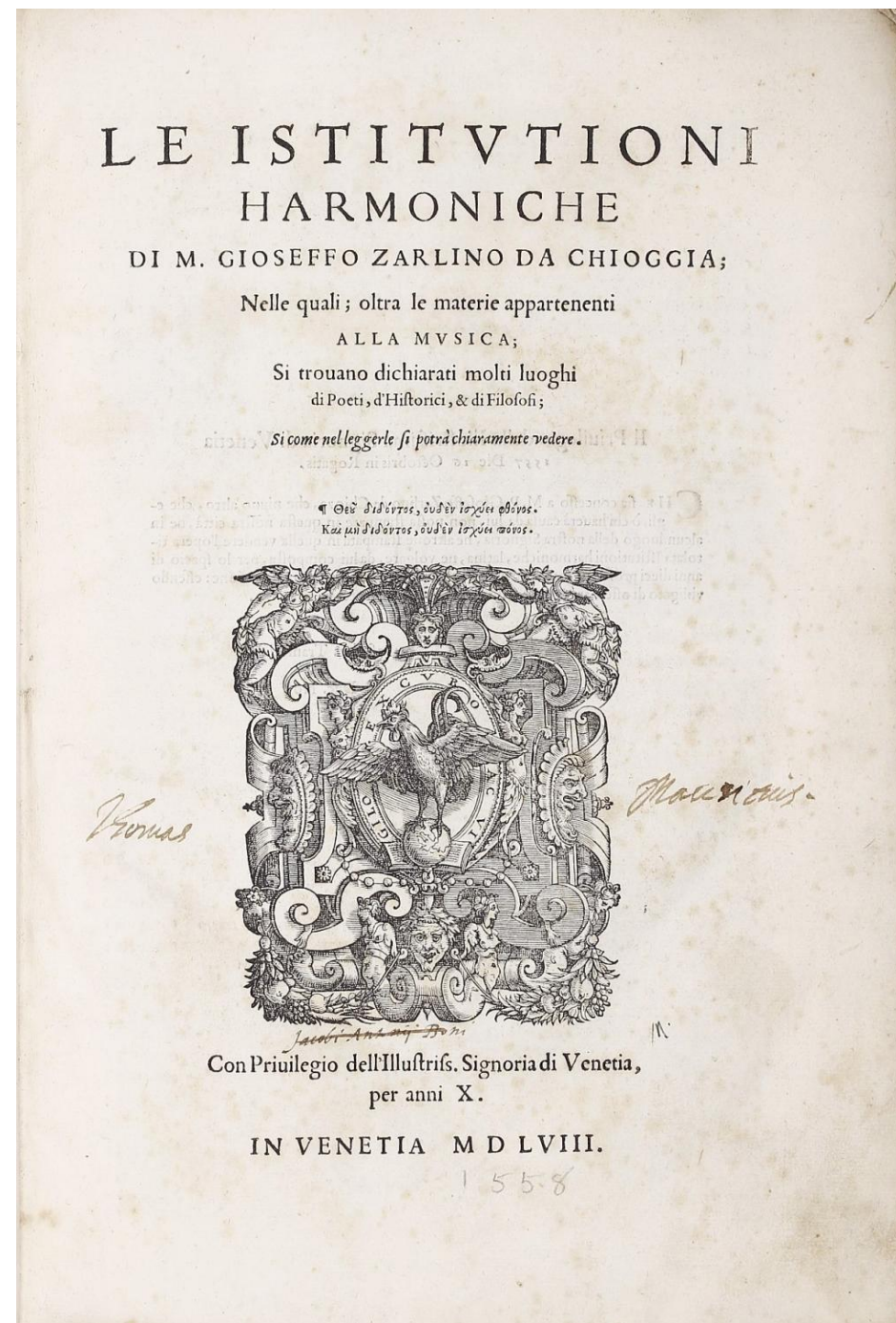
Giuseppe Arcimboldo,
*Autoritratto (L'uomo di
lettere)*, 1587



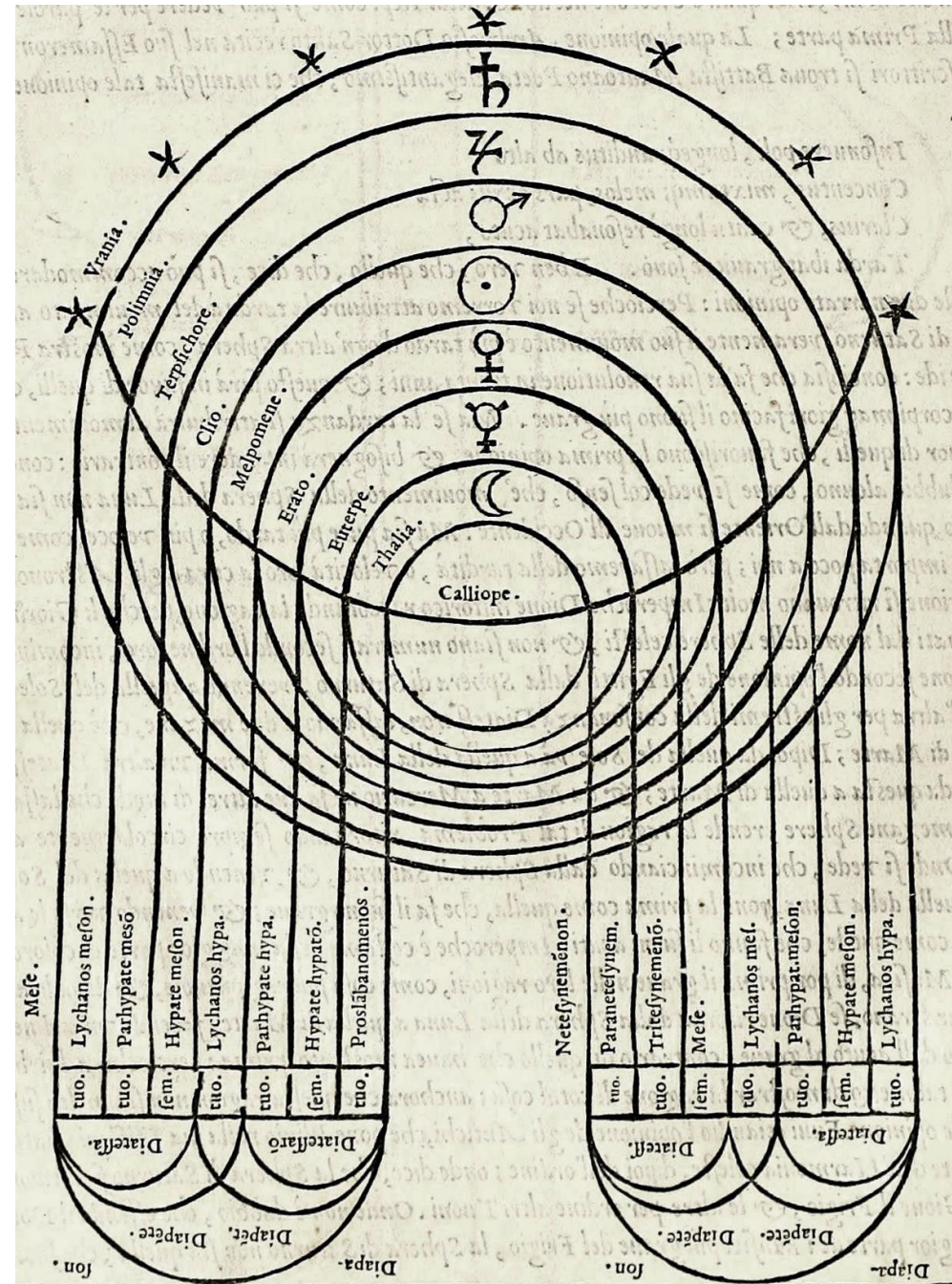
Giuseppe Arcimboldi,
*Ritratto di Rodolfo II in
veste di Vertunno*, 1591



Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmoniche*, 1558



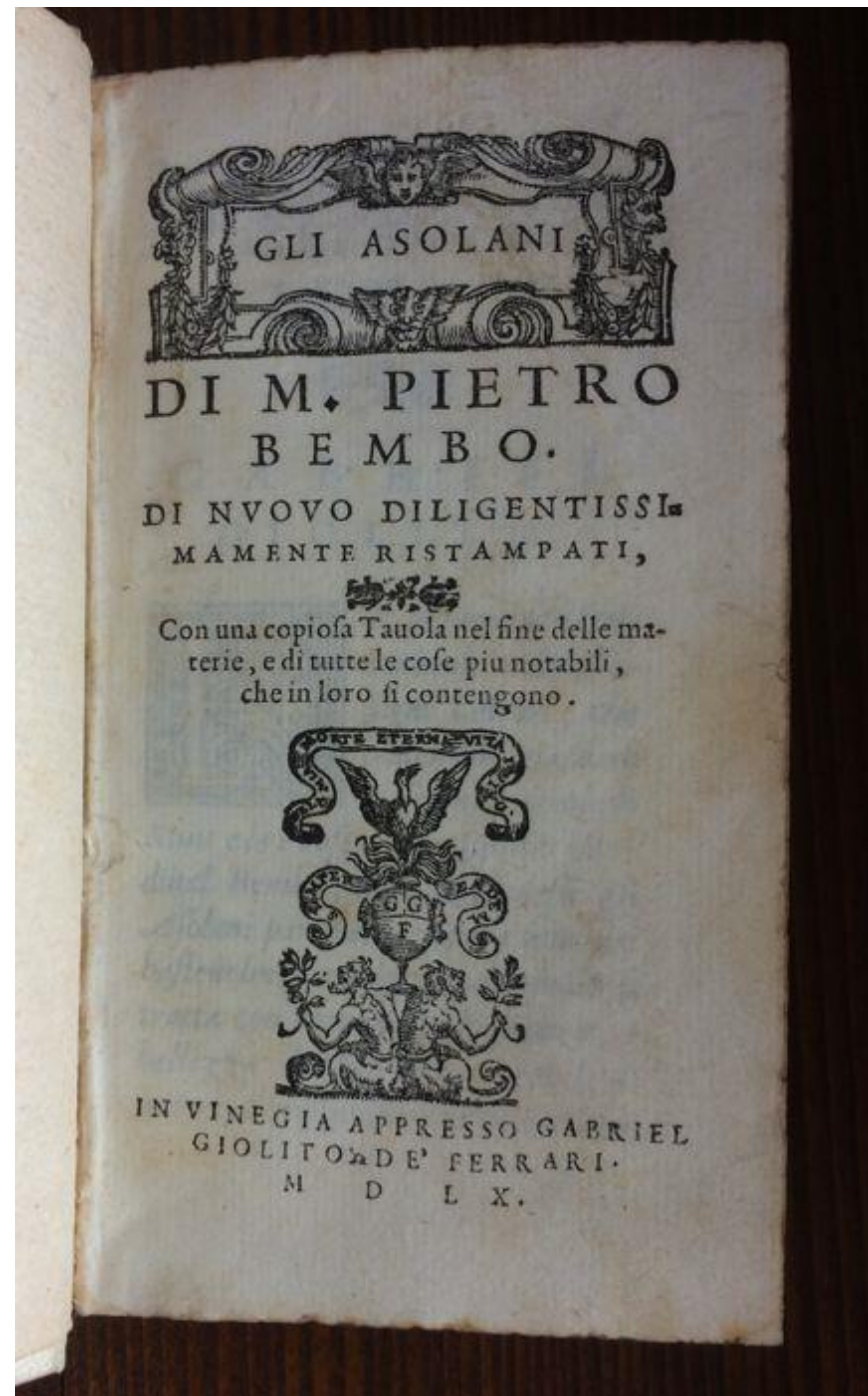
Corrispondenza fra suoni, colori
e *cieli*, in Gioseffo Zarlino,
Le istituzioni harmoniche, 1558



Tiziano, *Ritratto di Pietro Bembo*, 1539



Pietro Bembo, *Gli Asolani*,
1505 (qui in edizione
successiva)



Giorgione, *Doppio ritratto*,
1502 circa



Giovan Girolamo
Savoldo, *Ritratto di
giovane con flauto*,
1540 circa



Giovan Girolamo Savoldo,
Ritratto di giovane con flauto,
1540 circa, dettaglio con il
cartiglio musicale



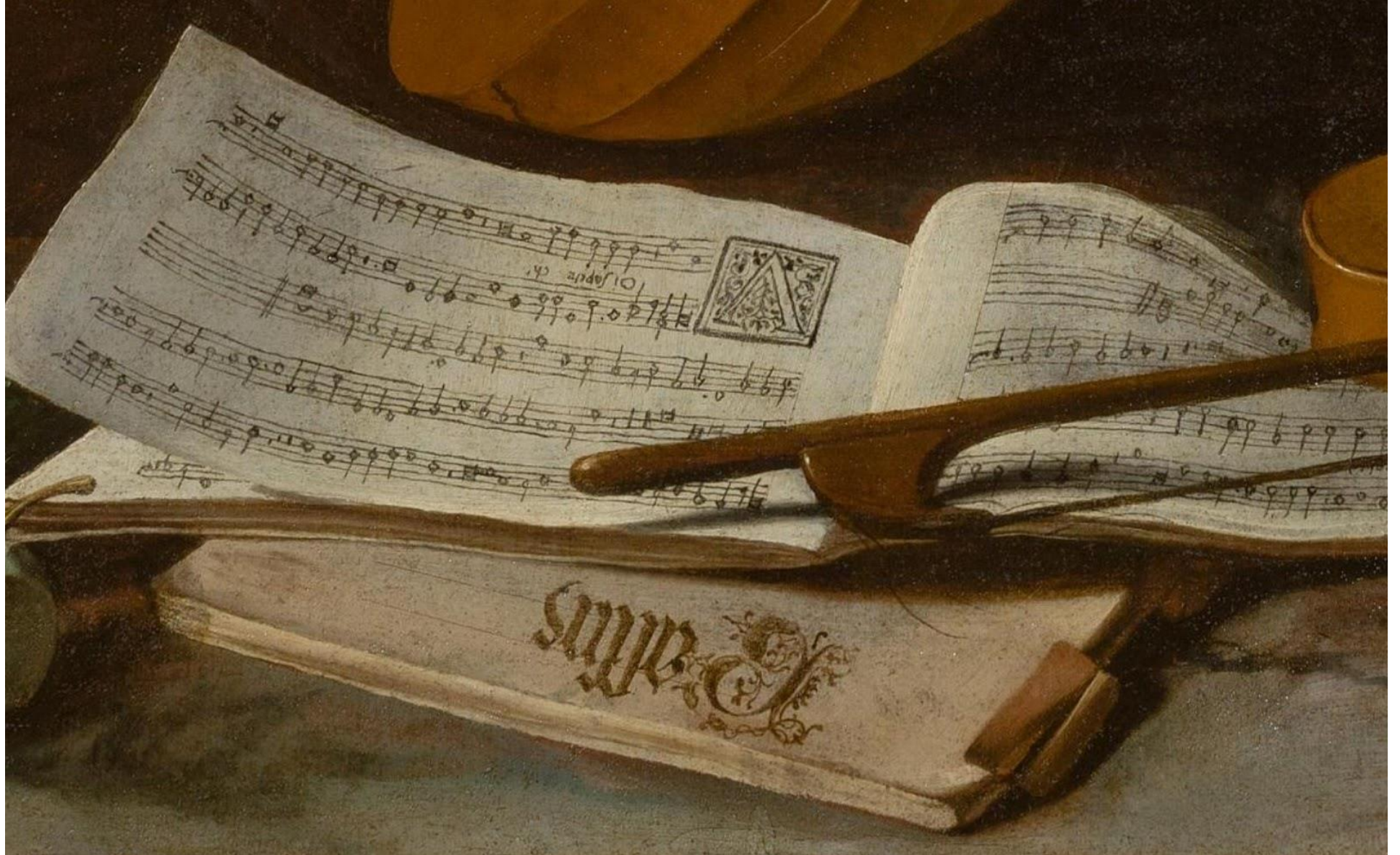
Caravaggio, *Suonatore di liuto*, 1596 circa, San Pietroburgo, Ermitage



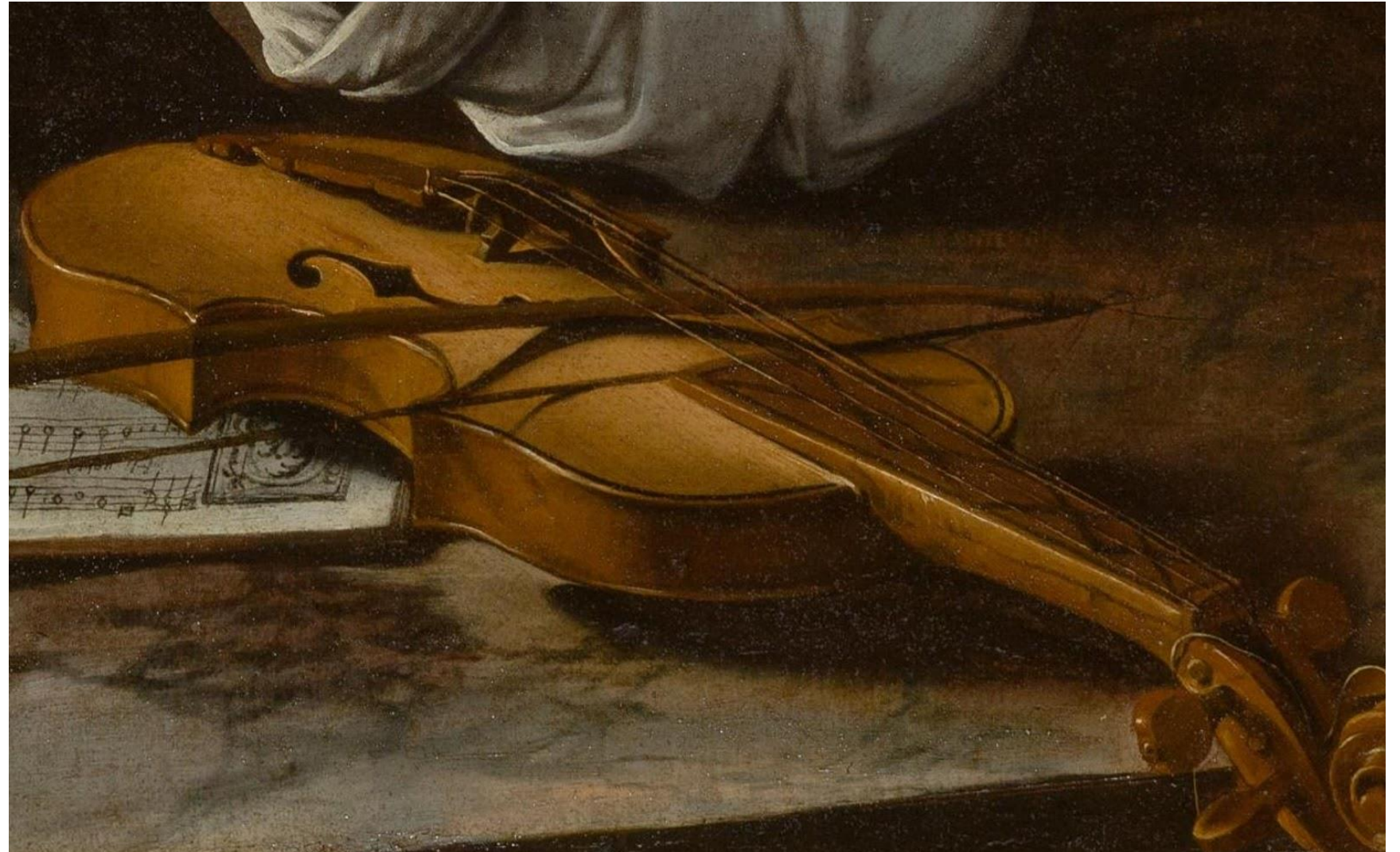
Caravaggio,
Suonatore di liuto,
1597 circa, New
York, Metropolitan
Museum



Caravaggio,
*Suonatore di
liuto*, 1596
circa, San
Pietroburgo,
Ermitage,
dettaglio con
la musica di
Jacques
Arcadelt



Caravaggio,
Suonatore di liuto,
1596 circa, San
Pietroburgo,
Ermitage,
dettaglio del
violino



Caravaggio,
*Suonatore di
liuto*, 1597 circa,
New York,
Metropolitan
Museum,
dettaglio con la
musica di
Jacques Arcadelt



Caravaggio, *Concerto*
(*I musici*), 1597



Caravaggio, *Riposo
durante la fuga in
Egitto*, 1597



Giorgione (o Tiziano),
Concerto campestre,
1510 circa



Caravaggio, *Riposo
durante la fuga in
Egitto*, 1597, dettaglio
con il mottetto a
quattro voci di Noel
Bauldewijn *Quam
pulchra es*



13

S: *f* in - fla-mi-na, in - fla-mi-na, *p* ad-a-ge gra-ti-a-m, *mf*

A: *f* fla-mi-na, in - fla-mi-na, in - fla-mi-na, *p* ad-a-ge gra-ti-a-m, *mf*

T: *f* in - fla-mi-na, in - fla-mi-na, *p* ad-a-ge gra-ti-a-m, *mf*

B1: *f* in - fla-mi-na, in - fla-mi-na, *p* ad-a-ge gra-ti-a-m, *mf*

B2: *f* in - fla-mi-na, in - fla-mi-na, *p* ad-a-ge gra-ti-a-m, *mf*

Caravaggio, *Amor vincit omnia*, 1602-1603

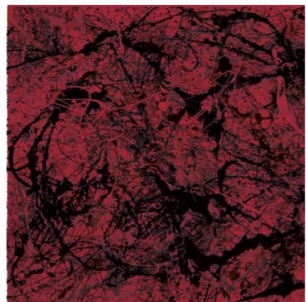




Mark Rothko, *Ochre and Red on Red*, 1957.



Robert Motherwell, *At five in the Afternoon*, 1948-1949, Dedalus Foundation, New York



L'Espressionismo Astratto

e l'esplosione del soggetto

I PROTAGONISTI

- ▶ William De Kooning
- ▶ Arshile Gorky
- ▶ Franz Kline
- ▶ Robert Motherwell
- ▶ Jackson Pollock

COLOR FIELD PAINTING

- ▶ Barnett Newman
- ▶ Mark Rothko
- ▶ Ad Reinhardt



Strettamente collegato alla poetica dell'Informale è il movimento dell'arte astratta americana il quale si distingue per una più stretta **collaborazione culturale con altre arti**, come la poesia e la musica. Il movimento conta artisti come **Jackson Pollock** (futuro protagonista dell'Action Painting), **Willem De Kooning** (Rotterdam, 1904 - New York 1997), **Arshile Gorky** (Khorkom, 1904 - Sherman, 1948), **Mark Rothko**, **Ad Reinhardt**, **Robert Motherwell** (Aberdeen, 1915 - Princeton, 1991), **Franz Kline** (Wilkes-Barre, 1910 - New York, 1962) e altri. Le loro opere iniziano ad apparire a partire dai **primi anni Quaranta** e la loro produzione culmina tra il 1947 e il 1953.

L'Espressionismo Astratto è deciso a riportare la pittura a una dimensione morale attraverso il **recupero del valore umanistico dell'arte**, vale a dire della centralità dell'uomo come soggetto responsabile di scelte che coinvolgono anche la realtà che lo circonda.

Il gruppo si raccoglie a **New York**, città nella quale si concentra la cultura americana tra il 1940 e la fine del 1950; si parla infatti di una **New York School** ("Scuola di New York"), che raccoglie non solo artisti, ma anche musicisti **jazz** (soprattutto bebop e cool, tra cui Charlie Parker, Miles Davis, Charles Mingus, John Coltrane e altri) e sperimentali (tra cui John Cage e

Morton Feldman), **teatro, danza** (tra cui Merce Cunningham e Martha Graham) e **cinema**, e soprattutto i poeti appartenenti alla **Beat generation**, tra cui Gregory Corso, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs.

I giovani pittori americani lottano per la loro difficile affermazione: basti pensare che nel 1947 il gruppo dei **"18 irascibili"**, tra i quali Motherwell, Newman, Pollock, Rothko, Reinhardt e De Kooning, organizza picchetti davanti al Metropolitan Museum per ottenere che vi si costituisca una sezione di arte americana, senza tuttavia avere successo.

L'eredità dell'avanguardia

L'Espressionismo astratto si distingue, anche polemicamente, dalla cultura francese ancora dominante; esso è, tuttavia, profondamente influenzato dall'Avanguardia europea: non dimentichiamo che negli Stati Uniti erano giunti, nei decenni precedenti, molti artisti che fuggivano dal nazismo.

L'influsso della **poetica surrealista** su parte degli artisti americani di quegli anni si percepisce nella volontà di esprimere l'**inconscio** più profondo, mentre l'apporto dell'**Espressionismo** è determinante in una concezione dell'arte come **estrinsecazione assoluta dell'interiorità** dell'artista.

L'esplosione del soggetto

Sono gli anni dell'esplosione filosofica e politica del soggetto che rivendica non solo la sua identità, la sua libertà totale e la sua autonomia, ma anche la sua solitudine, soprattutto se considerata nel cuore caotico delle città americane che stanno trasformandosi in metropoli, come New York, la cui società non solo non ha particolare cura dei singoli, e tanto meno degli artisti. È per questa ragione che uno scrittore si mette in viag-

gio per le strade dell'America per trovare se stesso (Jack Kerouac), la poesia si fa acida (Allen Ginsberg), la tromba di Charlie Parker emette suoni che sembrano grida e un artista di nome Pollock lancia con violenza il colore sulla sua tela. Ma è anche la stessa ragione per la quale un pittore, completamente opposto a Pollock, come ad esempio Rothko, riesce a trovare uno spazio chiuso e intangibile di meditazione.



1. Jackson Pollock, *Mural*, 1943. Olio e caseina su tela, 243 x 604 cm. Iowa City (Stati Uniti), University of Iowa Museum of Art.

Analogo all'**Astrattismo** della prima metà del secolo (quello rappresentato da Kandinskij, Malevič, Mondrian e Klee) è invece il radicale allontanamento dal mondo materiale e quotidiano e l'aspirazione quasi religiosa verso il **trascendente**: gli espressionisti astratti americani ricorrono, per esprimere questa profonda spiritualità, a una pittura inventata, in cui colori e forme non riproducono alcun dato d'esperienza. Nel successivo movimento del **Color Field Painting** la tela sarà spesso ricoperta da un unico colore, mostrando chiaramente il debito dal Suprematismo russo. La sfida è creare una **pura pittura**, in grado di ripartire da zero, ridotta al minimo essenziale.

Pollock e De Kooning

■ Un'opera di **Pollock**, intitolata *Mural* [1], lunga sei metri, realizzata nel 1943, può essere considerata simbolicamente come l'inizio dell'astrazione americana; in essa le figure, che risentono ancora dell'arte europea e in particolare dell'influenza di Matisse, si compenetrano a tal punto da originare una sorta di calligrafismo esotico e indecifrabile.

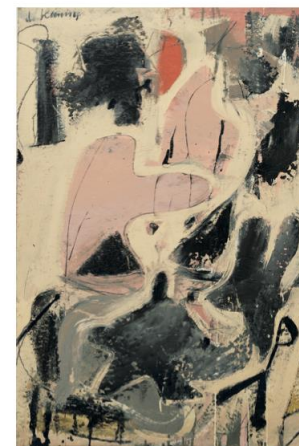
■ In maniera non dissimile, **Willem De**

Kooning approfondisce l'ambiguità spaziale dei suoi dipinti, la cosiddetta "assenza d'ambiente", attraverso la frammentazione progressiva sul tema privilegiato della **figura femminile** [2]: la forza esplosiva e centrifuga delle sue composizioni, in cui il colore "pelle" del rosa si troverà quasi a soccombere nella lotta tra bianco e nero, sembra anch'essa illustrare la violenza insita nella civiltà del tempo. Il senso d'angoscia di molte sue tele deriva dalla tradizione olandese della pittura di van Gogh e di Ensor, che De Kooning non ha mai rinnegato.

Motherwell e Gorky

La consapevolezza politica di ciò che ha rischiato il mondo intero a causa del tentativo imperialistico nazi-fascista, appena conclusosi con la guerra, ha sollecitato la coscienza di molti astrattisti americani, che, come nel caso di **Motherwell**, hanno immerso nelle loro opere un'eco di tale tragedia.

■ Nell'opera intitolata *Alle cinque della sera* [3], facente parte di una serie di più di 140 quadri, *Elegia alla Repubblica spagnola*, l'artista fa riferimento al famoso ritornel-



2. Willem De Kooning, *Valentine*, 1947. Olio e smalto su carta applicata su tavola, 92,2 x 61,5 cm. New York, Museum of Modern Art.

lo dell'omonima poesia del poeta spagnolo Federico Garcia Lorca, fucilato dai fascisti nel 1936. Le grosse macchie nere ovali sono come schiacciate da tre bande verticali, come dei suoni gravi scanditi dagli acuti di un altro strumento.

■ In una delle ultime opere, *Agonia* [4], **Gorky** dimostra come il contenuto del dipinto è da collegare con alcuni traumatici eventi degli ultimi tempi: l'artista conduce la figura, **sintesi di surrealità e di astrazione**, alla sua metamorfosi davvero estrema, gli arabeschi diventati artigli e denti minacciosi e inquietanti.



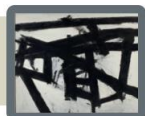
3. Robert Motherwell, *Alle cinque della sera*, 1948-49. Caseina e grafite su tavola, 38,1 x 50,8 cm. Collezione privata.



4. Arshile Gorky, *Agonia*, 1947. Olio su tela, 101,6 x 128,3 cm. New York, Museum of Modern Art.

Approfondimento

La forza del gesto in *Mahoning* di Franz Kline

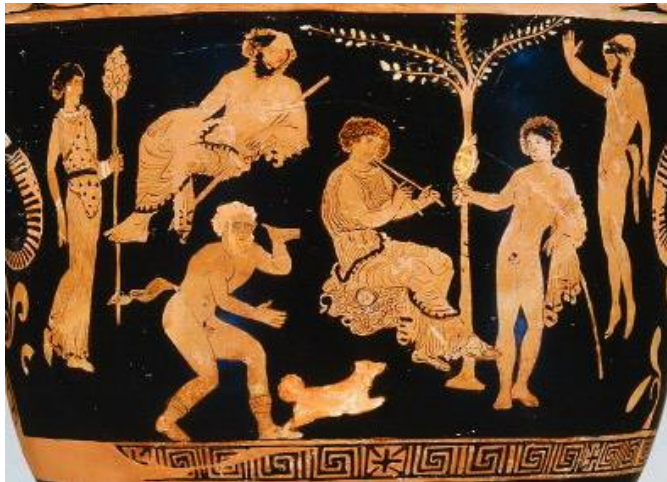




Testa oracolare di Orfeo, Hydria a figure rosse, ca 440 a.C., Basilea, Antikenmuseum.



Testa oracolare di Orfeo, Hydria a figure rosse, ca 440 a.C., Basilea, Antikenmuseum.



Athena e il flauto, attrib. al Pittore di Boston, 370-360 a. c., Museum of Fine Arts, Boston.



Oinochoé attica da Vari (Grecia) con Athena e Marsia, tardo V secolo a. C., Antikensammlung-Staatliche Museen zu Berlin, Berlino.



Paolo Veronese, *Nozze di Cana*, 1563, Museo del Louvre, Parigi.



► CONFRONTO

Il confronto con lo stesso tema, interpretato da Giotto [a] più di due secoli prima, nella non molto distante Cappella degli Scrovegni di Padova e più di due secoli prima, ci permette di constatare l'enorme percorso compiuto dall'arte italiana, cambiando forme, stili, tecniche e soprattutto atteggiamento morale.



↑ a. Giotto, **Le nozze di Cana**, 1303-05. Affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni.



↑ 46. **Le nozze di Cana**, 1563. Olio su tela, 677x994 cm. Parigi, Musée du Louvre.



Tiziano, *Concerto campestre*, 1510 ca, Museo del Louvre, Parigi.



Tiziano Vecellio

BIOGRAFIA



1488/90-1576

Tiziano nasce a Pieve di Cadore, nelle Dolomiti bellunesi, presumibilmente tra il 1488 e il 1490. Si forma a Venezia dove, giovanissimo, entra nella bottega di Giovanni Bellini e poi di Giorgione. Con quest'ultimo, nel 1508, lavora agli affreschi della facciata del Fondaco dei Tedeschi. Nel 1511, a Padova, dipinge le *Storie di sant'Antonio* per la Scuola del Santo. Gli anni della pala dell'*Assunta* (1516-18) coincidono con l'inizio dei suoi rapporti con la corte di Ferrara e poi di Mantova e con la sua florida attività di ritrattista, sempre alternata alle numerose commissioni per dipinti a soggetto sacro e mitologico che giungono anche da fuori Venezia. Nel 1545 si sposta in Centro Italia: è a Pesaro, Urbino e Roma, dove lavora al servizio di papa Paolo III. Nel 1548 si reca ad Augusta per la Dieta imperiale e, in tale occasione, esegue alcuni ritratti di Carlo V e della sua cerchia familiare, con cui intrattiene un fecondo rapporto professionale anche negli anni a seguire, pur senza un soddisfacente ritorno economico. Muore di peste, a Venezia, nel 1576 ed è sepolto in Santa Maria dei Frari.

OPERE ANALIZZATE

- *Concerto campestre* (1509 ca.)
- *Ritratto d'uomo* (1510 ca.)
- *Amor sacro e Amor profano* (1514-15)
- *Assunta* (1516-18)
- *Il Baccanale degli Andrii* (1523-26)
- *Venere di Urbino* (1538)
- *Paolo III con i nipoti* (1546)
- *Carlo V a cavallo* (1548)
- *Il martirio di san Lorenzo* (1548-58)
- *Incoronazione di spine* (1570-75)
- *Supplizio di Marsia* (1570-76)
- *Pietà* (1575-76)



Tiziano nelle Vite di Vasari

13. *Concerto campestre*, 1509 ca. Olio su tela, 105x137 cm. Parigi, Musée du Louvre.



All'aprirsi del Cinquecento il nuovo orientamento della pittura a Venezia è segnato da Giorgione e da Tiziano, che, a partire dal 1520 circa, **dominerà incontrastato sulla scena dell'arte lagunare**. Dopo un periodo di **influenza giorgionesca**, in cui dipinge **opere dal significato ermetico** come *Amor sacro* e *Amor profano*, Tiziano raggiunge la fama con la pala dell'*Assunta*, opera in cui dispiega tutte le possibilità offerte dal colore tonale per far esplodere l'intensità miracolosa dell'evento sacro, raccontato con emozionante tensione e una personale reinterpretazione di Raffaello.

Dopo questa impresa Tiziano viene richiesto da una committenza sempre più numerosa e qualificata, per la quale produce soprattutto ritratti, diventando in breve tempo il **pittore ufficiale di principi e pontefici**: tra i ritratti più celebri quelli per gli Este di Ferrara, per il duca di Urbino, per i Gonzaga di Mantova, per il sovrano spagnolo Filippo II, per l'imperatore Carlo V, per il re di Francia Francesco I, per il papa Paolo III.

Impossibile sintetizzare l'enorme produzione di Tiziano, spesso realizzata con aiuti. Nel decennio 1520-30 il maestro raggiunge l'acme della sua felicità produttiva, con opere che cominciano a mostrare quel carattere idealizzante e poetico che andrà sempre più approfondendosi. A partire dal 1540 la sua produzione è influenzata dalla moda manierista, ma ben presto l'artista accentuerà la **drammatizzazione** delle composizioni tramite un **nuovo modo di dipingere** – quasi aggredendo la tela a colpi di pennello e aiutandosi anche con le dita a stendere **colori sempre più densi e materici** –, giungendo a scardinare la plasticità del Manierismo e a superarne lo stile. Tiziano accentua infatti il **valore intimistico ed espressivo delle sue rappresentazioni** che mostreranno negli ultimi anni di vita una totale **smaterializzazione della forma**: opere come l'*Incoronazione di spine*, il *Supplizio di Marsia* o la *Pietà* non hanno quasi più traccia della spazialità architettonica del Rinascimento e la luce ha frantumato le figure in bagliori sanguigni e in grumi di scintille fino a



14. *Amor sacro e Amor profano*, 1514-15. Olio su tela, 118x278 cm. Roma, Galleria Borghese.

distrunderle definitivamente.

La pittura veneziana del Cinquecento, prima con Giorgione e poi con Tiziano comincia a diventare **autorappresentativa**, dando inizio a una tendenza centrale nell'arte moderna; essa tende infatti a spostare il contenuto dell'opera dalla mera raffigurazione del mondo esterno all'interpretazione di quello interno, psicologico e sentimentale, dell'artista. Tiziano raggiunge questa concezione rivoluzionaria dell'arte grazie a due strumenti espressivi, il **luminismo** e il **non-finito**. Il primo consiste nell'utilizzo di un colore che non serve più per creare atmosfere naturali, ma per tradurre emozioni. Il non-finito di Tiziano è molto diverso da quello di Leonardo o di Michelangelo: Leonardo lo utilizzava per collegare magicamente l'uomo, la natura e il cosmo (p. 235); Michelangelo per esprimere l'immanenza delle forme nella natura e la trascendenza del divino (p. 258). Il **non-finito tizianesco**, quanto meno nelle ultimissime opere, vuole indicare l'**impossibilità di dare senso** – e dunque di rendere rappresentabile – l'**esperienza della vita interiore**: l'arte stessa viene concepita come una perfezione anelata ma mai raggiunta del tutto.

Concerto campestre

Giorgione muore nel 1510 e Tiziano diventa così il più importante pittore veneziano; la sua prima reazione sarà quella di spostare repentinamente lo stile appreso dal suo maestro verso una direzione più **classica, mitologica e allegorica**. Il *Concerto campestre* [13], a lungo ritenuto di Giorgione, è ormai riconosciuto come

opera giovanile di Tiziano e dimostra in parte ancora la loro affinità stilistica.

Il significato di molte opere tizianesche del primo periodo è particolarmente oscuro e quello del *Concerto* lo è in massimo grado. Sembra sostenibile l'interpretazione secondo la quale due suonatori, un uomo e una donna, uno dotato di liuto e l'altra di flauto (suono dolce e suono acuto, in armonica contrapposizione), interrompono la loro esecuzione musicale perché disturbati dall'arrivo di un pastore che si è avvicinato curioso: tanto basta perché l'**incanto sia irrimediabilmente rotto**, non solo quello della musica, ma per traslato di tutta l'arte nel suo manifestarsi esclusivo, che non tollera la presenza di persone prive di raffinata cultura, che fanno piombare nella banalità la profonda e irripetibile bellezza dell'atto creativo. La donna in piedi sta forse, proprio a causa di ciò, compiendo un atto lustrale, per purificare l'evento. Vicina a questo dipinto può essere collocata un'altra famosa opera di Tiziano, *Amor sacro e Amor profano* [14]: la figura femminile a sinistra nel *Concerto* preannuncia iconograficamente quella che personifica l'Amor profano, che sta compiendo un'analoga azione rituale, anche se con il fuoco invece che con l'acqua. Nel *Concerto*, tale figura assolve a una doppia funzione, quella legata al suo valore simbolico e allegorico e l'altra, più ovvia ma non meno emblematica, di costituire un elemento formale di contrappunto rispetto all'altro nudo e all'intero gruppo.

L'intera scena rappresenta dunque un'**allegoria molto complessa**, piena di elementi misteriosamente collegati;

nel contempo l'insieme degli elementi figurativi è strettamente connesso in una **costruzione compatta** che salda gli uni e gli altri in un ritmo serrato, reso ancor più strutturale dal **contrapporsi di volumi pieni e vuoti, di luci e di ombre**.

La veste e il copricapo di color **rosso** del suonatore di liuto occupa il centro della composizione, nel resto dominata dalla **dorata luce del tramonto** e da una gamma di **verdi tenui**. La costruzione spaziale dello sfondo merita un'attenzione particolare: al declinare del colle a sinistra corrisponde l'apertura della foresta sul lato opposto, mentre sull'altura al centro è collocato il piccolo mondo abitato. Ancor più in là, nel triangolo tra le forme montane, il distendersi d'una lontana prateria, che sembra voler ricordare le invenzioni paesaggistiche di Leonardo.

Amor sacro e Amor profano

Amor sacro e Amor profano [14] – il titolo è un'invenzione moderna – rappresenta il **culmine del giorgionismo di Tiziano**. Anche in questo caso, come nel *Concerto campestre*, il paesaggio non funge solo da supporto alle figure, anche se è indubbio che siano queste ultime il motivo principale della rappresentazione. Lo **sfondo** è caratterizzato dai **due brani paesistici**: quello di sinistra raffigura un compatto e turrito agglomerato urbano arroccato su un colle (il mondo cittadino e laico); quello di destra un sereno villaggio di pianura, con il suo campanile, il lago e i campi coltivati (il mondo rurale e religioso). Si tratta dunque del **confronto tra due diversi contesti che celano una simbologia di carattere morale**. Tra i



Giorgione, Fregio, part., Casa Pellizzari (Detta anche Casa di Giorgione), 1496-1500 ca.,
Castelfranco Veneto.



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



22. *Supplizio di Marsia*, 1570-76. Olio su tela, 220x204 cm. Kromériz, Palazzo Arcivescovile.

■ Supplizio di Marsia

La tela [22] raffigura la punizione inflitta dal dio Apollo al sileno Marsia che aveva osato sfidarlo in una **gara musicale** utilizzando un flauto a canne, ora appeso a un ramo in alto a sinistra. Il verdetto era stato emesso dal re Mida, il vecchio con orecchie d'asino seduto in atteggiamento pensieroso. È interessante rilevare che l'opera fu realizzata subito dopo l'arrivo a Venezia della raccapricciante notizia della morte del generale veneziano Marcantonio Bragadin, ucciso per scorticismo a opera dei turchi durante la battaglia di Famagosta, l'isola del Mediterraneo occupata dai veneziani.

Dal punto di vista compositivo il **centro della scena** è occupato da **Marsia**, raffigurato come un satiro, appeso a testa in giù – riferimento indiretto alla crocifissione di san Pietro –, le zampe caprine legate all'albero con nastri rossi da un nodo lezioso. L'incauto musicista non dimostra nel volto alcun dolore, ma

una **spaventata rassegnazione**. A sinistra un personaggio sta ironicamente suonando il violino con atteggiamento ispirato. Apollo, con in testa la corona d'alloro della vittoria, inginocchiato, è intento a scuoiare con un coltello il petto della vittima; il sangue che ne fuoriesce si allarga sul terreno e viene lappato da un cagnolino. Sopra il dio, un altro carnefice, con un berretto frigio, strappa un lembo di pelliccia dalla zampa caprina di Marsia. Dalla parte opposta, in primo piano, un putto trattiene a stento un cane ringhioso e, al di sopra di Mida, che pare un autoritratto dell'artista, un satiro sopraggiunge con un secchio d'acqua, la cui funzione, seppur ignota, immette nell'orrore della scena una nota di ancor più crudele realismo.

Tra le **opere dell'ultimo periodo**, il *Supplizio di Marsia*, ritrovato nello studio dell'artista alla sua morte, assume il valore di un manifesto non solo della pittura di Tiziano ma dell'intera storia della

pittura. Per comprendere la **geniale invenzione formale e concettuale** dell'opera e la sua qualità pittorica dovremmo essere realmente di fronte a essa: solo collocandoci a un'opportuna distanza riusciremmo a capire ciò che il dipinto rappresenta, poiché osservandola da vicino non vi si scorge che una massa informe di colori. I **pigmenti**, infatti, molto **densi e materici**, quasi in rilievo, sono stesi a colpi di pennello e **lavorati persino con le dita** senza rispettare apparentemente alcun disegno. Questa caratteristica è frutto di una scelta consapevole dell'artista, che intende sottolineare come ci si debba metaforicamente allontanare dalla superficie dell'opera d'arte, ovvero dalla sua prima apparenza, per comprenderne la profondità. Nel caso specifico di questo dipinto il tema è lo scorticamento della pelle di un corpo. Tale pelle è come una **metafora** di quella dell'opera d'arte: toglierla a Marsia è compito del dio ritenutosi offeso, toglierla all'opera d'arte è compito dello spettatore che non deve accontentarsi delle apparenze ma mirare a coglierne la sostanza nascosta: il suo vero significato segreto.

Dal punto di vista esecutivo e stilistico l'opera anticipa in modo sconcertante la **tecnica pittorica di molti artisti del XX secolo**, specie della linea espressionista: fluorescenze materiche, complesse *textures* di pennellate in rilievo, compenetrazione di pigmenti, macchie apparentemente casuali e, soprattutto, il **disfacimento della forma**.



22a

Il fatto che Tiziano si sia raffigurato come il **re Mida** [22a], in atteggiamento meditabondo e malinconico, significa forse che emettere un giudizio su Apollo, il dio della regola e della bellezza, si può rivelare estremamente rischioso; il dio della misura e dell'armonia, infatti, è capace di essere anche infinitamente crudele con chi non sa comprendere la profondità dell'arte, rimanendo pigramente alla superficie e alle apparenze.

■ Pietà

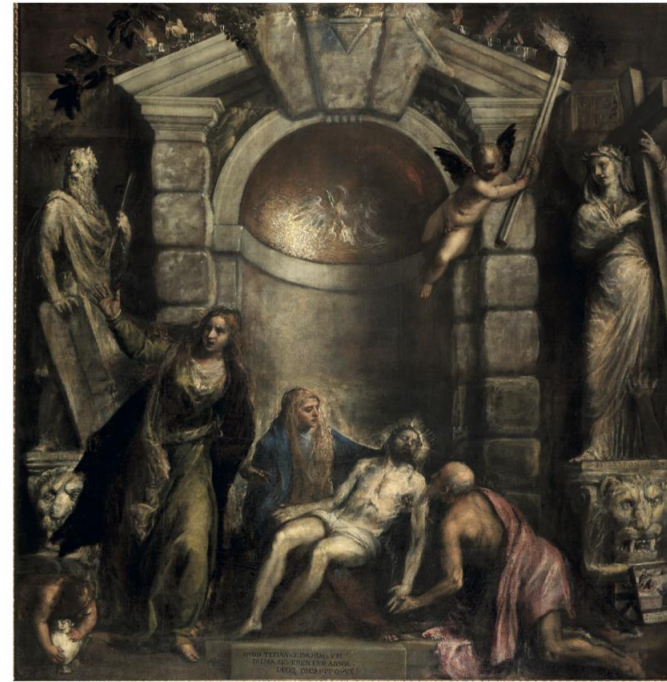
Nella tarda produzione di Tiziano la drammatica *Pietà* [23], lasciata incompiuta e in parte terminata dal pittore Palma il Giovane, costituisce una sorta di **testamento artistico e umano**.

Negli ultimissimi anni della sua attività Tiziano ha proceduto a una definitiva messa in crisi dello spazio prospettico rinascimentale e a una sempre più accelerata **sperimentazione nella stesura dei colori**, per sbarazzarsi di ogni naturalismo e di ogni ultimo patetismo. L'obiettivo è quello di eliminare l'impressione che la figura si fondi su un disegno sottostante: ogni elemento dell'opera deve nascere dal colore ed essere individuato semplicemente tramite una variazione di tinte, di toni e di pennellate.

Opera estrema di tale processo è questa grande tela che l'artista ha eseguito per decorare la propria tomba nella cappella del Crocifisso della Chiesa dei Frari. Un dipinto concepito come un atto di preghiera per invocare dalla Madonna la protezione, per sé e per il figlio Orazio, dalla peste che stava decimando Venezia e che purtroppo porterà alla morte entrambi. Per questo motivo Tiziano raffigura se stesso – un vecchio inginocchiato, emaciato e seminudo – davanti al corpo livido di Gesù. Il tema antichissimo del compianto sul corpo di Cristo è interpretato dall'artista in maniera assolutamente inedita. La Madonna, tradizionalmente rappresentata piangente o svenuta, sembra consegnare il corpo di Cristo al fedele; l'immagine dell'artista ricompare accanto a quella del figlio Orazio nella tavoletta ex voto appoggiata ai piedi della Sibilla Ellespontica, nell'angolo inferiore della tela.

La tragica rappresentazione è immersa in una **cupezza funeraria e notturna**, invano rischiarata da una fiaccola fumigante e da fiocche lucerne. Nell'abside mosaicata appare il segno eucaristico del pellicano, simbolo della vittoria di Cristo sulla morte e dell'amore di ogni genitore verso i figli, per i quali è disposto a versare il proprio sangue. Il gruppo di Cristo e della Madonna rimanda a quello michelangiolesco della *Pietà Vaticana* (p. 254). Lo sfondo è caratterizzato dalla pesante **costruzione architettonica in bugnato** che si richiama stilisticamente alle opere manieriste di Giulio Romano (p. 351) e degli architetti Serlio e Sanmicheli (p. 358).

Notevole l'espedito psicologico del-



23. *Pietà*, 1575-76. Olio su tela, 353x347 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

la costruzione in **diagonale del gruppo**, che accentua il valore drammatico della composizione. Tale formula, per gli analoghi effetti drammatici, richiama quella realizzata da Giotto nel *Compianto di Cristo* agli Scrovegni di Padova, in cui tutta la scena precipita in un'unica linea sulla testa del Cristo morto, situata nel punto nodale dell'intera struttura. Nel dipinto di Tiziano la grande diagonale, che attraversa da sinistra a destra la rappresentazione, termina simbolicamente nel **quadretto devozionale**, in cui l'artista ci lascia come indicazione testamentaria l'immagine della **continuità affettiva e artistica tra sé e il figlio Orazio**.

Figura laterale ma non per questo meno importante è quella di **Maddalena**: con il gesto del braccio alzato la santa sta richiamando l'attenzione dei passanti in un'ultima disperata invocazione d'aiuto. A provare pietà è solo un uomo, l'artista, colui che per la sua innata sensibilità non può non comprendere

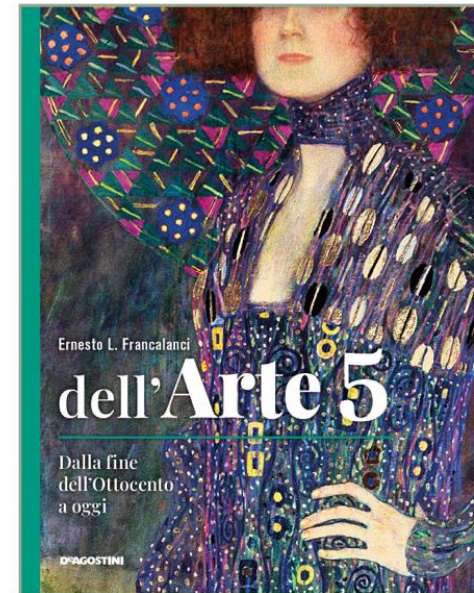
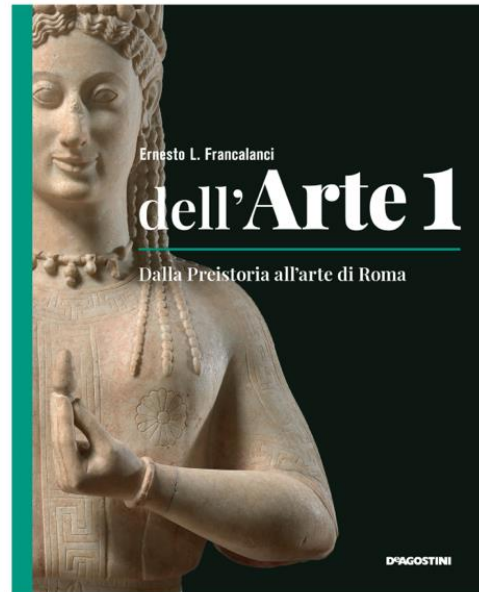
il tragico; nella scena sta implorando la Madonna per suo figlio, come Maddalena per Gesù. Alle due estremità, fantasmi di statue, Mosè e la Sibilla Ellespontica, fanno da testimoni: una per il cristianesimo, l'altra per il mondo pagano.

Dal punto di vista cromatico l'intero dipinto è trasfigurato in un **fluido vibrante**, immateriale, fatto di pennellate sovrapposte e di continui ritocchi apportati anche direttamente con le dita, quasi a voler scavare nella carne della pittura per cercarne il significato più segreto.

LE IDEE CHIAVE

Novità della pittura di Tiziano

- capacità di rinnovare la tradizione tramite nuove invenzioni iconografiche e compositive
- uso del colore e della luce in senso drammatico e spettacolare
- colore denso e grumoso che porta al disfacimento della forma





Grazie