

# GLORIA DI LUCE E COLORE

QUATTRO SECOLI DI PITTURA A VENEZIA

---

威尼斯与威尼斯画派



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo



MU  
VE



Fondazione  
Musei  
Civici  
Venezia

vivacità della testa, riconoscendo la mano del maestro in gran parte della realizzazione dell'opera.

*Fausta Navarro*

## II. 25

Paolo Caliari, detto Veronese  
(Verona, 1528 – Venezia, 1588)

*Allegoria del Buon Governo*, metà del XVI secolo  
Olio su tela, 105 × 64 cm  
Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. PC 48

## II. 26

Paolo Caliari, detto Veronese  
(Verona, 1528 – Venezia, 1588)

*Allegoria della Pace*, metà del XVI secolo  
Olio su tela, 105 × 64 cm  
Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. PC 50  
*Bibliografia:* Pedrocchi, in *Veronese* 2005, p. 70, cat. 5-6 (con bibliografia precedente); Masini, in *Pinacoteca Capitolina* 2006, p. 200, cat. 81 a-b (con bibliografia precedente); Di Lenardo, in *Paolo Veronese* 2014, p. 68, cat. 1.16 a-b (con bibliografia precedente).

Nel 1750, papa Benedetto XIV promosse l'acquisto di oltre un centinaio di quadri appartenenti alla facoltosa raccolta della famiglia Pio. Fecero così il loro ingresso in quella che sarebbe divenuta la Pinacoteca Capitolina alcune importanti opere di Paolo Veronese, fra cui, in coppia, le due *Allegorie* scelte per la mostra, accompagnate da una terza tela, l'*Allegoria delle Arti Liberali*, oggi custodita presso i Musei Vaticani (Di Lenardo, in *Paolo Veronese* 2014, p. 66, cat. 1.15). I dipinti citati – i primi due di formato verticale, l'altro in orizzontale – si trovavano almeno dal 1689 in casa Pio, dove vennero registrati pure nel 1697 e nel 1724 (De Marchi 1987, p. 89, nn. 13-15; Guarino 1994, p. 121, nn. 58, 62; *Archivio del collezionismo* 2009, p. 460). Pensati per una visione da sottinsù, essi appartenevano sicu-

ramente alla decorazione unitaria di un soffitto. Parte della critica, anche di recente, ha sostenuto una loro provenienza dal palazzo vicentino dei da Porto, sicuri committenti di Veronese, dove il soffitto di una stanza presenta tre riquadri con affreschi settecenteschi, fra stucchi però del XVI secolo, effettivamente compatibili per forma e dimensioni. La precoce attestazione romana non smentisce tale origine e, del resto, va tenuto conto che la costruzione dell'edificio vicentino fu terminata da Andrea Palladio nel 1552 (cfr. Di Lenardo, in *Paolo Veronese* 2014, p. 68, cat. 1.16a-b). Immagini contraddittorie da una sofisticata eleganza, con richiami, specie per quel che riguarda i profili femminili, al manierismo di Parmigianino, le due *Allegorie* in esame rientrano fra le opere create dall'artista scaligero intorno all'esatta metà del XVI secolo. La figura della *Pace* è definita con una pennellata assolutamente sciolta, spiccando per via delle tinte dell'abito, blu chiaro e rosso, e del risalto conferitele dalla luce, che scende dall'alto illuminandone appena i tratti del volto. Presa di scorcio, essa si erge sopra una roccia, contro un cielo azzurro limpido striato di nuvole candide, a fianco di un'architettura grandiosa in rovina; ha poggiato il piede destro a un ramo sporgente per svolgere con più forza l'atto in cui è impegnata, ovvero dare fuoco con una torcia ai resti accatastati di un'armatura. La figura del *Buon Governo*, calata in un contesto ambientale non dissimile, si caratterizza per una maggiore staticità, particolare non casuale, ma simboleggiante la saldezza intrinseca al concetto visualizzato. La giovane donna volge il capo al cielo, mentre con la mano tiene un timone, così da poter regolare e dirigere, con l'ausilio delle entità superiori, le azioni terrene. Splendido è il pannello dei drappi che la rivestono, nell'abbinamento sofisticato del rosso cangiante, del verde e del blu. Queste

celebrazioni della pace che sconfigge la guerra e della rettitudine indispensabile all'impegno civile e politico, in unione all'*Allegoria delle Arti liberali*, riflettono un programma iconografico erudito che intende raccomandare all'uomo un'esistenza saggia e virtuosa.  
*Paolo Delorenzi*

## II. 27

Paolo Caliari, detto Veronese  
(Verona, 1528 – Venezia, 1588)

*Venere e Mercurio presentano Eros e Anteros a Giove*, 1560-1565  
Olio su tela, 150 × 243 cm  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 9942  
*Bibliografia:* Rearick, in *Veronese* 1988, pp. 96-97, cat. 56 (con bibliografia precedente); Pedrocchi, in *Veronese* 2005, p. 88, cat. 10; Dalla Costa, in *I bambini* 2012, pp. 255-257, cat. 71 (con bibliografia precedente).

Narrano gli antichi mitografi che la dea Venere, preoccupata per la mancata crescita di Eros, si fosse rivolta a Temi per ottenere consiglio, apprendendo che per il figlio nulla sarebbe cambiato senza l'amore di un fratello; dal connubio tra lei e Marte venne così al mondo Anteros, la cui nascita pose soluzione al problema del bambino. Osservando il dipinto, vediamo giustappunto Venere e Mercurio, messaggero degli dei, nell'atto di presentare a Giove i due fratellini, così da ricevere il suo favore. Esempio precoce delle grandi tele di soggetto mitologico che Veronese dipinse nel corso della sua carriera per la committenza veneta, l'opera si distingue per il taglio particolare della composizione. Essa, difatti, inquadra nell'angolo superiore destro solo una porzione della figura del sovrano olimpico, riconoscibile grazie agli attributi dell'aquila e dello scettro, costringendo volutamente l'osservatore a immaginare quanto si trova fuori dal campo visivo. Lo sguardo, da un lato, si appunta sull'episodio al

centro della narrazione pittorica, evidenziato tramite la quinta architettonica, mentre dall'altro scivola libero, alle spalle di Venere e del giocoso Eros, per cogliere un ameno scorcio paesaggistico, con case, alberi e monti lontani sotto un vasto spazio di cielo. Il dipinto, la cui iconografia si lega alle disquisizioni letterarie e filosofiche in voga nei circoli intellettuali veneziani del medio Cinquecento, valeva probabilmente quale allegoria di carattere matrimoniale, avendo per tema l'amore: la reciprocità dello scambio del sentimento o, se lo si legge in un'ottica moraleggiante, l'opposizione fra i suoi estremi, la passione sensuale (Eros) e l'amore coniugale legittimo (Anteros). Malgrado l'importanza dell'opera, gli antichi biografi di Paolo Veronese non ne fanno menzione. Circondata da un silenzio per ora infrangibile, è riemersa nel XIX secolo in una collezione privata inglese, per approdare nel 1939 nella raccolta Contini Bonacossi e quindi, un cinquantennio dopo, alla Galleria degli Uffizi. Un disegno custodito presso il Louvre, copia credibilmente del tardo Cinquecento o del primo Seicento, rende conto, almeno in parte, di una sua fortuna passata, peraltro certificando l'integrità del quadro (Cooke 1984, p. 376, cat. 208).

*Paolo Delorenzi*

## II. 28

Jacopo Robusti, detto Jacopo Tintoretto  
(Venezia, 1519-1594)

*Leda e il Cigno*, 1550-1560  
Olio su tela, 146 × 148 cm  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 9946  
*Bibliografia:* Pallucchini, Rossi 1982, I, p. 164, cat. 158; Marinelli, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 60, cat. 12 (con bibliografia precedente); Tamassia, in *Mythologica et erotica* 2005, p. 139, cat. 10.

Il dipinto, già in collezione Contini Bonacossi, è giunto agli Uffizi nel

1899. Esso mette in scena uno tra i più celebri episodi di seduzione tramandati dalla mitologia greca, mostrandoci la bella e giovane Leda, moglie del re spartano Tindaro, insidiata da Zeus, presentatoci a lei sotto forma di cigno. Il sovrano olimpico se ne era innamorato dopo averla vista mentre si immergeva nelle acque del fiume Eurota, e difatti l'iconografia tradizionale ambienta l'adescamento in un contesto di natura. Seguendo un'interpretazione ampiamente diffusa nella pittura veneta di metà Cinquecento, Tintoretto sceglie invece di trasportare l'azione nell'interno domestico di un'alcova. La donna appare così lascivamente distesa su un giaciglio, sotto un drappo color rosso intenso, mentre con la mano destra accarezza il collo dell'animale, proteso verso di lei. Oltremodo ardita per il tema trattato, l'immagine fa serie nel catalogo dell'artista con altre composizioni spiccatamente erotiche, fra le quali si possono ricordare le tele con *Venere, Vulcano e Marte dell'Alte Pinakothek* di Monaco e con *Susanna e i vecchi* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Pallucchini, Rossi 1982, I, pp. 163, cat. 155, 173-174, cat. 200). Al prego dell'opera concorrono la vivacità del timbro cromatico, il gioco ricercato delle luci, la rapidità del tocco e, ovviamente, l'eleganza delle forme, tutti elementi che, in un certo senso, mascherano lo scarso trasporto emotivo della protagonista femminile, il cui sguardo distratto si rivolge fuori dal quadro. Non ne capiremo la ragione senza il sostegno di una seconda e più tarda versione autografa del soggetto, pervenuta alla stessa Galleria degli Uffizi, per dono, oltre un secolo prima del dipinto Contini Bonacossi (Marinelli, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 62, cat. 13). Il quadro, di taglio orizzontale, ci svela la composizione nella sua a dir poco dileggiata integrità: a disturbare l'incontro amoroso, difatti, è una serva impennata a salvaguardare un'anatra

in gabbia dalle troppo interessate attenzioni di un gatto. Che la tela in mostra – un frammento, dunque – sia precedente all'altra lo certificano lo stile pittorico e, insieme, il pentimento discernibile in corrispondenza della testa di Leda.

*Paolo Delorenzi*

## II. 29

Jacopo Robusti, detto Jacopo Tintoretto  
(Venezia, 1519-1594)

*Ritratto d'uomo dai capelli rossi*, 1545-1548 ca.  
Olio su tela, 52,5 x 45,5 cm  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 924  
*Bibliografia*: Berenson 1894, p. 136, n. 577; Rossi 1974, p. 105; Incerci, in *Tiziano nelle Gallerie* 1978, pp. 311-313, cat. 90 (con bibliografia precedente); *Gli Uffizi* 1979, p. 543, cat. P1702; Marinelli, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 52, cat. 6 (con bibliografia precedente).

Presente nelle raccolte mediche dal 1704 grazie all'acquisto fattone sul mercato veneziano dal Gran principe Ferdinando tramite il pittore Nicolò Cassana, il ritratto passava all'epoca sotto il nome di Tiziano. Attribuito dopo il passaggio agli Uffizi, nel 1798, a Paris Bordon, è stato giustamente rivendicato al catalogo di Jacopo Tintoretto da Berenson (1894). Come più volte evidenziato dalla critica, ci troviamo dinanzi a un'opera pertinente agli esordi del maestro veneziano, che vi si sarebbe dedicato intorno al 1545 o poco più avanti. In questa prova esemplare della ritrattistica tintorettesca, l'attenzione è tutta concentrata sul volto del giovane personaggio, un uomo all'incirca trentenne di cui ignoriamo l'identità. Il sembiante, che si affaccia di tre quarti da una finestrina dimensionalmente ridotta, è isolato contro il fondo scuro, in un effetto voluto di annullamento dello spazio che esalta la carica psicologica dell'immagine. Per una

continuità di grado coloristico accentuata dall'azione del tempo, l'evidenza dell'abito risulta alquanto smorzata; i dettagli del farsetto nero si scorgono appena, così come i bordi di pelliccia della sopravveste e il breve segmento in vista di una catena d'oro, con lo stacco unico creato dallo spianare del basso collo di una camicia bianca. Risolvendosi in un tocco rapido e leggero, la pennellata insiste sulla capigliatura ricciuta e sulla barba, che incorniciano in un particolare alone rossastro l'intensa fisionomia del modello. È proprio la calda tessitura cromatica del viso, d'altro canto, a rendere ancora più forte l'impressione di vita che il pennello di Tintoretto ha fissato per sempre. Il dipinto, per stile e cronologia, si può accostare alla *Testa virile* dello Szépművészeti Múzeum di Budapest e, nonostante il portato emotivo sia nel nostro caso meno vigoroso, al celebre *Autoritratto* del Philadelphia Museum of Art (Rossi 1974, p. 101; Rossi, in *Jacopo Tintoretto, Ritratti* 1994, p. 80, cat. 4).  
*Paolo Delorenzi*

## II. 30

Jacopo Robusti, detto Jacopo Tintoretto  
(Venezia, 1519-1594)

*Ritratto del procuratore Jacopo Soranzo*, 1550 ca.  
Olio su tela, 106 x 90 cm  
Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. cat. n. 145  
*Bibliografia*: Moschini Marconi 1962, pp. 224-225, cat. 396 (con bibliografia precedente); Rossi 1974, p. 124; Nepi Scirè, in *Jacopo Tintoretto, Ritratti* 1994, p. 96, cat. 11 (con bibliografia precedente); Caburlotto, in *Tiziano* 2006, p. 338, cat. C85 (con bibliografia precedente).

Nel 1522, dovendo intraprendere a Rodi la guerra contro i Turchi, il Maggior Consiglio di Venezia scelse di mettere all'incanto alcune prestigiose cariche pubbliche in

modo da finanziare la spedizione militare. Il 26 marzo, grazie all'offerta dell'ingente somma di 14.000 ducati, lo stimato nobiluomo Jacopo Soranzo, del ramo familiare di San Polo, venne così eletto alla carica di procuratore *de supra*, in aggiunta ai tre magistrati ordinari. L'ufficio, a vita come quello del doge, prevedeva sostanzialmente l'amministrazione e la cura degli edifici marciali, in *primis* della Basilica, nonché varie altre responsabilità di natura giuridica ed economica.

L'iscrizione frammentaria "IACOBVS SVPERANTIO MDX[X] II" visibile nella parte alta della tela non si riferisce alla materiale esecuzione di questa, bensì alla nomina dell'aristocratico. Di poco successivo a un'immagine di destinazione privata, sempre commissionata a Jacopo Tintoretto, oggi conservata nella Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (Rossi, in *Jacopo Tintoretto, Ritratti* 1994, pp. 90-95, cat. 8), il quadro veneziano fu dipinto per ordine pubblico credibilmente nel 1550, anno nel quale in effetti risultano dei pagamenti all'artista per ritratti. Il formato dell'opera non è quello originale: nata per essere collocata entro una lunetta nella vecchia sede delle Procuratie, al momento del trasloco nel nuovo edificio sulla Piazzetta venne normalizzata superiormente e tagliata ai lati (rimangono, per questi interventi, le registrazioni di compensi versati a Jacopo e al figlio Domenico Tintoretto nel 1590, nel 1592 e nel 1596).

Dalla metà del Novecento, tolte con un restauro le pesanti ridipinture che falsificavano l'aspetto dell'effigie e che, addirittura, avevano spinto alcuni studiosi a sostenere un'attribuzione a Tiziano, la tela è stata unanimemente decantata quale capolavoro di Jacopo Tintoretto. Ormai prossimo alla morte, che lo avrebbe colto nel 1551 all'età di ottantasei anni, l'anziano magistrato siede davanti a uno sfondo che contem-