

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

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'antra

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; Incerti, 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-

pla un tendaggio e, al di là di una finestra, lo scorcio di un palazzo. L'impaginato semplice del quadro concentra l'attenzione sul volto ancora vigoroso dell'uomo, reso con sottigliezza psicologica, e sui dettagli della toga arabescata color porpora, dove l'incresparsi quasi magmatico del tessuto sulle braccia trae rilievo per mezzo di virtuosistici giochi di luce e di pennello.

Paolo Delorenzi

II. 31

Domenico Robusti, detto
Domenico Tintoretto
(Venezia, 1560-1635)

Ritratto di Marco Pasqualigo, 1588
Olio su tela, 118 x 101 cm
Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 1652

Bibliografia: Mariacher 1957, pp. 191-192; Marinelli, in *Progetto per un museo* 1979, pp. 78-80; Dorogato 2004, pp. 11-12, cat. 31; Romanelli, Araki in *Venezia. Ritratto* 2011, p. 158, cat. 135.

La tela raffigura un giovane uomo di tre quarti in piedi, a lato un tavolo coperto da una tessuto ricamato. Il ragazzo veste un abito di velluto cremisi con colletto bianco e una mantellina nera a forma di cappa senza maniche, la mano destra con la dita aperta a ventaglio è allungata in avanti sul tavolo a indicarci i sacchetti di monete, mentre la sinistra è appoggiata con naturalezza sul fianco. Questo ritratto è raffinato e particolarmente espressivo. La posa qui assunta da Marco Pasqualigo è analoga a quella di altri famosi ritratti raffiguranti collezionisti o commercianti di antichità dipinti per esempio da Tiziano, Tintoretto e Lorenzo Lotto.

In alto, sopra il fondo scuro, si legge l'iscrizione a caratteri capitali: "MARCUS PASQUALICO / BRILXIE QUEST. ANO / M D LXXXVIII / JETATIS XXXIII". La dedica ci fa quindi capire che siamo di fronte al giovane Marco Pasqualigo, appartenente al patri-ziato veneziano, che all'età di ven-

tiquattro anni si trovava a Brescia in qualità di camerlengo (amministratore delle finanze) o di questore (responsabile della sicurezza e della finanza) della Serenissima. L'opera fu acquistata dal Museo Correr nel 1908 con il legato Campana Sarano e assegnata a Gian Battista Morone. L'attribuzione dell'opera è sempre stata dibattuta e fin da subito fu mutata in Leandro Bassano, figlio di Jacopo Bassano, con la quale fu esposta. Gli ultimi studiosi che hanno analizzato l'opera tendono però ad attribuire il ritratto alla scuola di Jacopo Tintoretto, in particolare modo al figlio Domenico Tintoretto, perché la tela si distingue per l'elevata qualità artistica e dopo che il padre iniziò a lavorare al ciclo di dipinti per la corte di Mantova delegò parte delle sue commissioni al figlio.

Sabina Colloled

II. 32

Jacopo da Ponte, detto Jacopo
Bassano
(Bassano del Grappa, Vicenza,
1510 ca.-1592)

San Girolamo in meditazione, 1563
ca.

Olio su tela, 119 x 154 cm
Venezia, Gallerie dell'Accademia,
inv. cat. n. 652

Bibliografia: Moschini Marconi 1962, pp. 10-11, cat. 10; Ericani, in *Jacopo Bassano* 2010, pp. 106-108, cat. 28 (con bibliografia precedente).

Dipinto documentato nel 1659 nella collezione veneziana della famiglia Widmann come di "Bassano vecchio" e successivamente ricordato da Ridolfi e da Verci, viene considerato dalla critica come un'opera di rilevante importanza nel percorso artistico di Jacopo Bassano poiché ci rivela quella particolare sensibilità del pittore nell'osservazione, nello studio e nella rielaborazione personale delle influenze artistiche esterne, provenienti dai grandi attori che

animavano la scena artistica della seconda metà del Cinquecento veneziano. Il percepibile cambiamento nella forma e nel colore viene messo in relazione dalla critica con la più recente ascendenza della committenza veneziana sull'artista. L'opera mostra il santo nella tipizzata posizione dell'essere malinconico, col viso sorretto dalla mano sinistra, a rimarcare l'atteggiamento di contemplazione verso il crocifisso e la meditazione che tenne impegnato il santo durante l'eremitaggio. L'altra mano, in contrapposizione, è pronta all'azione e trattiene difatti il sasso con cui il santo si batterà il petto; questo braccio, eseguito con una particolare attenzione anatomica sottolineata nella rete delle vene e nella forzata torsione all'indietro, sembra proprio corrispondere a quella descrizione fatta da Ridolfi e da Verci, di un nuovo linguaggio di Jacopo, dai "colpi massici, franchi e ben intesi, con calde lucide tinte". Questa osservazione ci spinge a evidenziare un possibile influsso del Veronese.

Il santo, caratterizzato da un viso d'ispirazione tizianesca segnato dalle rughe del tempo, è colpito da una luce radente proveniente da destra che illumina inoltre gli oggetti disposti a terra, come la clessidra, i volumi e il teschio, posto vicino alla veste rossa cardinalizia. San Girolamo costituisce la perfetta immagine del sapiente che, attraverso i due momenti fondamentali dell'eremitaggio, la penitenza e la mediazione, seguendo l'imitazione di Cristo, può ricevere la grazia del Signore e dedicarsi alla traduzione dei testi sacri, già aperti ai suoi piedi.

La datazione qui proposta valuta le tesi portate avanti dai critici fino a oggi, ipotizzando una cronologia attorno il 1563 in una fase di passaggio del Bassano tra il *San Giovanni Battista nel deserto* (1558) e il *Presepe di San Giuseppe* (1568), entrambi al Museo Civico di Bassano del Grappa.

Maria Acanfora

II. 33

Jacopo da Ponte, detto Jacopo
Bassano
(Bassano del Grappa, Vicenza,
1510 ca.-1592)

Dio parla a Noè dopo il Diluvio,
ante 1578 ca.

Olio su tela, 93,2 x 124 cm
Firenze, Galleria Palatina, inv.
1912 n. 386

Bibliografia: Alberton Vinco da Sesto, in *Jacopo Bassano* 1992, p. 136, cat. 49; Aikema 1996, pp. 98-105; Padovani, in *La Galleria Palatina* 2003, p. 74, cat. 89.

A quest'opera, attribuita nei cataloghi della Galleria Palatina a Francesco Bassano, ma ricondotta dalla critica più recente alla mano di Jacopo Bassano, è stata riferita la citazione "Quattro storie del Diluvio" presente nell'inventario del 1578 della collezione del cardinale Ferdinando di Villa Medici a Roma. Le altre tre tele del *Ciclo del Diluvio* rimasero a Villa Medici fino al 1776, mentre la tela in esame venne trasferita a Firenze, nel cui inventario delle collezioni viene segnalata nel 1761.

Il ciclo venne presumibilmente concepito attorno il 1576 da Jacopo, ma eseguito con l'aiuto del figlio Leandro negli anni successivi, prevedendo una sequenza delle opere così ricostruibile: *La costruzione dell'Arca*, *Gli animali entrano nell'Arca*, *Il Diluvio e il Sacrificio di Noè* o *Dio parla a Noè dopo il Diluvio*. Seppure il tema del Diluvio universale risulta abbastanza comune nella produzione pittorica contemporanea, questa particolare tipologia di narrazione delle *Storie di Noè* e del Diluvio universale, in quattro episodi, risulta originale e unica, tanto che a oggi conosciamo solo la serie di Raffaello nelle Logge Vaticane, eseguita con una simile scansione ma con ovvie differenze.

L'ultimo episodio del ciclo, rappresentato nell'opera in esame, si sviluppa in più scene: il sacrificio di Noè, il suo patto con Dio, sul