

SAGGI E RICERCHE

Nuova Umanità

XXXI (2009/1) 181, pp. 31-54

L'ULTIMO TIZIANO**INTRODUZIONE**

Se è vero che nei grandi artisti l'attività estrema è un tempo di ripensamento solitario dei temi forti della vita e dell'arte – celebri sono i casi di Michelangelo e Rembrandt –, tanto da dare origine ad una stagione creativa capace di novità sconvolgenti e, addirittura, “profetiche”, il caso di Tiziano ne fornisce una prova quanto mai convincente. Verso il 1540, quando il pittore è sulla cinquantina, celebrato in tutta Europa per la validità artistica, colmo di onori e di ricchezze, avviene gradualmente in lui una virata esistenziale, che ovviamente ha poi i riflessi nella produzione artistica.

È un cambio di direzione che, nello stesso periodo, sta investendo l'intera civiltà europea.

Avvenimenti come la rivoluzione luterana, avviata dal 1517, il Sacco di Roma, del 1527, hanno costituito degli eventi brucianti, di cui gli artisti hanno sperimentato, spesso personalmente, la violenza, il trauma¹. Se il ventennio 1500-1520 era stato un periodo di enorme esplosione di bellezza formale e spirituale

¹ Cf. A. Chastel, *Il Sacco di Roma*, Einaudi, Torino 1983. Il saggio contiene una descrizione accurata della situazione degli artisti – fra cui il Cellini, il Rosso e il Parmigianino – durante quei terribili mesi. Cf. anche A. Di Pierro, *Il sacco di Roma*, Mondadori, Milano 2002.

nell'arte, a sublimare una immagine armoniosamente "classica" dell'uomo e del creato nello svolgimento del tempo, questo ideale aveva iniziato poi a declinare in moduli di insicurezza, intellettuismo, cerebralità: come se la fantasia volesse liberarsi dall'eurtimia classica, diventata nella sua perfezione un punto irraggiungibile, per volgersi a moduli più sofisticati e artificiosi, a forme più espansive e meno armoniche, a colori più "elettrici" e meno "naturali", in una decisa reazione forse ad un mondo di eccessiva sicurezza².

È il fenomeno che si usa chiamare «manierismo», per indicare la ricerca di interpretare i grandi esempi di Raffello e del Michelangelo della Volta Sistina, la loro "maniera" diventata un modello a cui attingere linguaggi espressivi, ricchi di citazioni dei due grandi, al fine di uscire dalla strettoia della loro perfezione e trovare diverse forme di comunicazione artistica.

A Firenze pittori come Pontormo o Rosso creeranno ad esempio un'arte ora estremamente patetica ora esasperata, nel Veneto il plasticismo di Sebastiano del Piombo – emigrato poi a Roma – e l'imponenza brutale del Pordenone, oltre alla tensione spirituale del Lotto, supereranno di colpo il mondo raffinato, poetico ed equilibrato di Giovanni Bellini e di Giorgione³.

Di questi ultimi in effetti, Tiziano si era già posto come l'erede più prestigioso e innovativo, grazie alla potenza della sua fantasia, all'abilità di "succchiare" la poetica della cultura e dell'arte contemporanea – dai tedeschi e fiamminghi al Bellini, a Cima, a Sebastiano stesso – e alla spregiudicatezza del suo agire umano⁴.

² Cf. *L'officina della Maniera..., 1494-1530*, Marsilio, Venezia 1996, con una presentazione della nascita e dello sviluppo del primo manierismo toscano. Cf. anche S.J. Freedberg, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Nuova Alfa Editrice, Bologna 1988.

³ Cf. P. Humfrey, *La pittura a Venezia nel Rinascimento*, Leonardo, Milano 1996. Cf. anche J. Steer, *La pittura veneziana*, Rusconi, Milano 1988.

⁴ Cf. *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2008. Il carattere del pittore presenta lati poco gradevoli. L'avarsizia, l'ambizione, i mezzi usati contro i pittori – come Lotto e Tintoretto – che sentiva rivali non erano dei migliori.

Così, nel periodo anteriore al 1540 il pittore aveva imposto la sua personalissima visione, facendo sì che ogni genere trattato – dalla pala d'altare, al ritratto, al mito – risultasse pieno di vita per lo splendore cromatico, l'impaginazione aristocratica, l'amore tutto terrestre per ogni forma dell'esistenza, fosse quella mitologica o storica. Aveva rivisitato l'arte giorgionesca, conferendole un'esuberanza fisica impetuosa – si pensi al *Concerto campestre* (1509-1510, oggi a Parigi, al Louvre) o alle tele per il Camerino di alabastro di Alfonso d'Este a Ferrara (1522-1524); aveva conferito energia insopprimibile al tema religioso, tradizionale a Venezia, con la monumentale radiosità dell'*Assunta ai Frari* o la calda familiarità della *Madonna del coniglio* (al Louvre). In particolare era nel ritratto che Tiziano aveva conquistato fama internazionale, passando dall'intimismo ombroso dell'*Uomo dal guanto* (1520-1525, Louvre) all'aristocrazia ora elegante ora contenuta dei potenti (il *Federico Gonzaga*, del 1523-1525 e il *Carlo V col cane*, 1532-1533, al Prado). Sempre, i suoi personaggi, definiti da un colore caldo e corposo, da una luce viva che conferiva agli effigiati la dignità di uomini nel tempo e oltre il tempo, accarezzando i minimi particolari delle vesti o delle mani, erano immagini di una umanità sicura, concreta, affermativa.

I dipinti di Tiziano esprimevano una visione fiduciosa dell'esistere, manifestavano con calore i sentimenti della gioia o del dramma, ma nessun pessimismo o amarezza ne inficiava l'atmosfera solare, il gusto per la vita, grazie a campiture cromatiche distese, a luci diffuse che esaltavano i corpi e la natura nelle sue ore e nelle sue stagioni, con un senso di trionfante, fondamentale, serenità.

Tuttavia, l'arrivo a Venezia verso il 1540 di due esponenti toscani della "maniera" come Francesco Salviati e Giorgio Vasari e la loro influenza impetuosa sull'arte lagunare e sui giovani pittori come Tintoretto e Bassano, pongono il Vecellio in uno stato di crisi, che non è solo artistica. Roma e Firenze ormai parlano un linguaggio nuovo, capzioso e retorico quando non allucinato, una lingua che è anche immediato riflesso degli sconvolgimenti storici, come il lunghissimo conflitto tra Francesco I di Francia e l'imperatore Carlo V, in mezzo alla rivolta protestante che ha distrutto l'unità religiosa d'Europa. Già nel decennio precedente, il Pordenone, forte dell'aggiornamento sull'arte tosco-romana, era stato per Tiziano un

avversario di punta a Venezia, con il suo stile michelangiolesco, fortemente plastico e il colore “risentito”, duro. Vecellio non aveva tuttavia perso il suo predominio sulla scena artistica lagunare, dato che Pordenone e un altro rivale, il Lotto, erano emigrati – anche grazie alle sue trame – all’“estero”. Ma per il pittore un cambio di direzione si presentava comunque inevitabile⁵.

Così egli si trovava costretto a “rispondere” a Michelangelo e al manierismo con lavori di impaginazione grandiosa, plasticità esibita, pose retoriche di gusto classico. Opere come l'*Incoronazione di spine* per Milano e ora al Louvre o l'*Allocuzione di Alfonso d’Avalos* (al Prado) di quegli anni, sembravano in verità forzate dalla necessità di rispondere a Michelangelo, opponendo all’energia disegnativa del fiorentino l’indubbia forza coloristica – sempre sanguigna e intensa – e nello stesso tempo accentuando il riferimento all’Antico⁶.

È un Tiziano, verso il 1540, in crisi evidente di linguaggio e perciò di identità.

È un pittore che viaggia, certo, ad Augusta per incontrare Carlo V e Filippo II, a Roma dai Farnese, ma gradualmente si sta allontanando – mentalmente, psicologicamente – da Venezia dove, se pur la sua bottega opera con energia a fornire copie di dipinti, pure i giovani artisti si prendono lo spazio delle Scuole, dei committenti pubblici e privati, parlando un linguaggio rinnovato e molto personale. Con questo stato d’animo oscillante, con la sensibilità per gli eventi storici di cui è partecipe, se non altro per il contatto con i potenti, con la perdita graduale degli affetti – la moglie Cecilia, l’amico Aretino... – e il progredire dell’età, Tiziano scava nella propria interiorità meditazioni profonde a lui prima sconosciute. È celebre soprattutto come ritrattista più che come autore di temi sacri o profani, cosa questa che lo ferisce, come gli fa male il confronto – inevitabile – con Michelangelo, quasi ossessivamente ribadito dal suo amico Pietro Aretino⁷.

⁵ Cf. *Tiziano, ultimo atto*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2008.

⁶ Cf. F. Valcanover, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 1969.

⁷ L’amicizia con l’Aretino, influente sponsor del pittore, fu costante e profonda. Il letterato toscano, grazie ai suoi contatti e alla sua penna, favorì grandemente la fama di Tiziano e lo convinse, dopo molte indecisioni, a compiere il

Sono anni perciò di dolore non manifestato, questi che si stanno avviando, di ricerca di rimanere se stesso pur rinnovandosi per dire qualcosa di diverso, di duraturo. Ne parlano le opere, talora irrisolte, talora innovative. Il cammino è lungo, ma da questi anni fino alla morte vecchissimo nel 1576, Tiziano compie un viaggio in un tempo oscuro della storia collettiva e personale, in cui trova la sua via verso una possibile luce.

È quanto si analizza nei prossimi capitoli, dedicati a questo viaggio, compiuto in assoluta solitudine interiore e via via esteriore – sempre più solo nella sua grande casa ai Biri Grandi a Venezia ed anche sempre più incompreso nella sua ultima “maniera” – lungo i tre temi a lui consueti: il ritratto, il mito e la storia, la religione. Tiziano giungerà con un dolore a volte straziante, ma pur sempre quello di un lottatore energico, ad una imprevedibile rinascita, aprendo alla pittura orizzonti prima impensati⁸.

Si assisterà infatti a quella *dissoluzione della forma* che porta ad una frantumazione della luce in infinite fonti e riflessi e a quella polverizzazione del colore, schiacciato e schiacciante, in una perdita progressiva della definizione delle figure e degli oggetti per immergersi via via in un *Tutto* abbagliante di colore-luce polifonico, quasi di una diversa dimensione.

1. IL RITRATTO

Un deciso cambio di indirizzo avviene quando il Vecellio, sceso finalmente per un “viaggio di istruzione” – anche se non lo ammetterà mai – a Roma, presso i Farnese con cui è da tempo in contatto, ritrae il loro capostipite più influente, il papa Paolo III⁹.

viaggio a Roma, ospite dei Farnese. Cf. M. Falomir, *Gli ultimi ritratti di Tiziano*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, cit., pp. 146-148.

⁸ Cf. *ibid.*

⁹ Cf. R. Zapperi, *Tiziano, Paolo III e i nipoti*, Bollati Boringhieri, Torino 1990. Il saggio è un’indagine preziosa sul tortuoso rapporto tra il pittore e la potente famiglia romana.

Egli ne aveva effigiato il nipote dodicenne Ranuccio, nell'ampia veste di Cavaliere di Malta, nel 1542, riuscendo a coniugare meravigliosamente il volto del bambino, di grazia ancora infantile, con l'ampio vestito rosso e nero su cui la luce ricamava barbagli. Dignità e ingenuità si erano così "combinate" in quella maniera coinvolgente, tipicamente sua, che faceva sembrare la persona viva, presente davanti a chi l'osservava. Di qui, grazie al nipote del papa, il cardinale Alessandro, il ritratto del pontefice fra il 21 e il 25 giugno 1543.

Tiziano opera un passo in avanti sia in confronto al proprio modo di ritrarre e sia nei riguardi delle effigi papali precedenti, di cui un esemplare straordinario era il *Ritratto di Giulio II* di Raffaello trent'anni prima, oggi alla National Gallery di Londra¹⁰. L'Urbinate aveva infatti posto il pontefice seduto su di un piccolo trono, lo sguardo come "perduto" nei pensieri, lontano da chiunque: un'immagine di "gravitas", quasi di divinità laica distante dai comuni mortali.

Paolo III invece si accampa nel quadro diagonalmente, con un'energia incalzante, emergendo dal fondo neutro con la mozzetta di velluto rosso che lo rende plasticamente forte in contrasto con il biancore della veste damascata. Nel volto, segnato da pennellate sottili, Tiziano indaga la barba, le rughe e quegli occhi piccoli e vivaci che feriscono l'osservatore con la loro intelligenza. Non ci si sottrae facilmente a quello sguardo indagatore. Ma c'è Tiziano, che aggressivamente lancia stoccate luminose sulle vesti a risaltare un carattere di dominatore. È ancora il pittore dei potenti che parla. Ma la luce che scandaglia i dettagli – mani borsa anello – non è più quella distesa, a larghe falcate degli anni precedenti. È nervosa¹¹.

¹⁰ Cf. K. Oberhuber, *Raffaello*, Electa, Milano 2006, p. 188. Raffaello aveva sviluppato il genere del "ritratto di Stato" dei papi, anche con il celebre *Ritratto di Leone X e due cardinali* (Firenze, Uffizi), di cui l'inizio può esser considerato l'affresco di Melozzo da Forlì (Vaticano, Pinacoteca) con *Sisto IV e il Platina*.

¹¹ Cf. l'analisi della tela in *Tiziano*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1990, p. 246 e anche in R. Zappetti, *Tiziano, Paolo III e i nipoti*, cit. Il ritratto del papa ebbe una diffusione vastissima, dimostrata dalle numerose copie. Ad esso certo si ispirò Velázquez nel suo ritratto di *Innocenzo X* (Roma, Galleria Doria Pamphilj).

Questo disinteresse per le ampie campiture cromatiche, l'accentuare l'espressione del personaggio sul volto e le mani, mettendo in secondo piano il fondo e i particolari, quasi con l'impatienza di giungere subito all'essenziale si ritrova nel successivo *Ritratto di Pietro Aretino* (Firenze, Pitti). L'amico "giornalista" non capì che Tiziano stava maturando, incamminandosi verso uno stile dove il colore e la forma si stavano "asciugando", con un'osservazione dell'uomo molto più scavata rispetto al passato, e molto più drammatica. Perciò, l'Aretino giudicò il suo ritratto «più abbozzato che fornito»¹².

Tiziano infatti aveva dipinto a volo d'uccello, a zigzagate biancorosse la sopravveste serica dell'amico, per concentrarsi sul suo volto pesante e feroce, conferendogli una torsione "michelangiolesca" a dirne il carattere turbolento. Ai tratti sommari dei vestiti e del fondo neutro corrispondeva la concentrazione del colore sul viso. L'Aretino diventava l'apparizione di una umanità aggressiva, dinamica ma passeggera. Sempre più infatti i ritratti di Tiziano contengono un dinamismo insistito, talora compresso, altre volte, come qui, slanciato: come se il personaggio volesse uscire dal quadro e sparire. Non sono più ormai immagini di una umanità sicura e sana, che rimaneva in eterno. Ora, per quanto prepotenti, le figure appaiono labili come la luce che vi scorre, in una sorta di tempesta dell'anima. C'è un senso di caducità in questi ritratti, la considerazione di un trionfo umano che è vanità ambigua e passeggera.

Sono forse le riflessioni istintive che Tiziano compie amaramente osservando il mondo intorno a sé? Non è forse questo che suggerisce la celebre tela napoletana di *Paolo III e i nipoti*¹³? I rossi ora pallidi ora ricchi che non si armonizzano più ma si sfaldano l'uno sull'altro nel loro incontrarsi – il drappo sullo sfondo, le mozzette del papa e del cardinale, la tovaglia sul tavolo – sono

¹² «Fornito», cioè «finito». Cf. *Tiziano*, catalogo della mostra, cit.

¹³ Cf. anche *I Farnese*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1995, p. 212 e il saggio di R. Zapperi, *Il ritratto di Tiziano* richiama quello raffaellesco di Leone X agli Uffizi, ma l'atmosfera è decisamente diversa, molto turbata.

l'eco di sentimenti di ambiguità nel rapporto ceremonioso dei personaggi, che si osservano e si sfidano. C'è un lume "silenzioso" che scivola attraverso le immagini, ne spia l'animo con una crudezza insolita. Mai prima Tiziano si era spinto così dentro ai suoi personaggi, lasciandoli sempre liberi di dare di sé l'immagine che desideravano per i posteri. Potremmo aggiungere che il pittore, nel disincanto per l'operare dei potenti e per le sventure della storia a lui contemporanea, raggiunge un'intensità "scespiriana" nella visione dell'uomo, dei conflitti sociali e dei rapporti reciproci.

I grandi dominatori in fondo non sono che piccoli uomini soli con il loro dolore. L'imperatore *Carlo V seduto* (Monaco, 1548) vive di una tristezza amara, vestito di nero, seduto di fronte alla finestra su cui si apre un paesaggio ventoso¹⁴. La natura ora non è più benignamente ridente, in albe o tramonti di rossi vertiginosi che facevano esplodere la vita. Tiziano la vede quasi affannata, percossa dai nembi, immagine esterna di anime in conflitto. Grava sul dipinto di Monaco una malinconia non tetra, virile ancora, ma profondissima. È il dramma della solitudine dei potenti, di chi ha molto vissuto e operato per poi ritrovarsi indifeso¹⁵.

È una fragilità denudata.

Così l'*Elettore di Sassonia*, seduto dopo la battaglia di Mühlberg, immensa variazione di scuri e marroni a circondare un volto ansioso, definito ancora una volta nei dettagli degli occhi e della barba, è un gigante sconfitto, ignaro del suo futuro. Ma, come in Shakespeare, gli uomini di Tiziano, per quanto dolorosamente colpiti, mai perdono in dignità. Il pittore, che sente questi personaggi vicini a sé, pare lottare con essi per riafferrare una serenità che si va perdendo, una sicurezza che avverte svanita. Ma non si piega. La luce che si va nascondendo nel colore egli la inseguirà ancora, per quanto faticosamente. Tutto è affidato a colpi grandi,

¹⁴ Cf. F. Valcanover, *Tiziano*, cit. e M. Falomir, *Gli ultimi ritratti di Tiziano*, in *L'ultimo Tiziano*, cit.

¹⁵ È sintomatico come si possa accostare l'atmosfera di questo ritratto a quella che la musica di Verdi inventerà nel suo *Don Carlos*, parlando di Filippo II, figlio di Carlo V, dopo che il musicista ebbe compiuto un viaggio in Spagna, all'Escorial, presso Madrid.

che si avvicinano a una tinta “macchiata” più che ad una pennellata lineare e ordinata, gli sfavillii si vanno consumando. Ma Tiziano va cercando e la tensione non viene nascosta.

Spesso questa tensione investe il paesaggio, come la finestra che si apre sull’incendio in laguna nel *Ritratto del doge Francesco Venier* (1555, Madrid). La dignità ceremoniale pare appesantire, con le vesti dorate, quest’uomo su cui la vecchiaia e la malattia stanno operando un disfacimento¹⁶.

Tiziano indaga e medita la decadenza dell’uomo, il suo avviarsi alla morte. È un dramma, sottolineato dall’incendio e da quegli occhi che ci guardano, coscienti della fine vicina ma pure vivi, lucidi, ancora capaci di energia. Raramente i personaggi del Vecellio accettano una possibile sconfitta: lottano sempre, anche quando, come in questo caso, appaiono sfiniti. Il colore che grada le sfumature accese dell’oro e del rosso non dà un’immagine di morte, bensì quella di una vita che resiste.

Come resiste lui, il pittore. In questo periodo infatti Tiziano si dedica agli autoritratti, con maggior frequenza che nel passato, quando comunque si «ritraeva in incognito» sotto le spoglie di un santo o di un personaggio¹⁷. Non c’è solo il desiderio, in lui costante, di essere conosciuto e valorizzato, e nemmeno solo, dopo il contatto romano con Michelangelo e l’opposizione artisticamente aspra con lui, il bisogno di riaffermare la propria posizione. Tiziano si guarda e si vede sfiorire nel tempo. La baldanza giovanile è scomparsa. Certo, egli mette ogni cura nel trasmettere un’immagine di dignità, nobiltà e ricchezza, ma è nel suo modo di guardare che si avverte un tumulto interno, quasi fosse sperduto.

L’*Autoritratto*, ora a Berlino, verso il 1547, si ricollega alle immagini degli intellettuali dell’epoca – come il *Tommaso Inghirami* di Raffaello – che amavano assumere la posa scattante e l’occhio rivolto verso un invisibile colloquiente, sulla scia dell’icono-

¹⁶ Cf. *Tiziano*, catalogo della mostra, cit., p. 300 e M. Falomir, *Gli ultimi ritratti di Tiziano*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., pp. 139ss.

¹⁷ Il pittore si è ritratto molte volte in numerosi dipinti, dalla giovanile *Paletta di san Marco* (Venezia, Chiesa della Salute), alle Sacre Conversazioni, come la *Madonna del coniglio* al Louvre, sotto le spoglie di un pastore.

grafia del filosofo Aristotele, allora di moda¹⁸. Tiziano quindi si ricollega, ambiziosamente, a questo ambiente raffinato, compiacendosi di far notare la catena d'oro sul petto, i guanti, segni distintivi di aristocrazia.

Il piglio del volto è energico e lo sguardo è quello di un lottatore. Tuttavia Tiziano non riesce a nascondere una velata tristezza, accentuata dalla stesura calda del colore sul volto, morbida sulla barba, mentre intorno la figura grandiosa è abbozzata – una mano addirittura appena accennata – da tocchi grassi di pennello che illuminano colletto e maniche, velocemente.

La malinconia assume un aspetto quasi metafisico nell'*Auto ritratto* del Prado, del 1562, quando il pittore doveva essere sui settantacinque anni. Levigato, sottile come un acquerello, esso vede Tiziano porsi, classicamente, di profilo: guarda lontano. Vestito di scuro – colore che si consigliava ai nobili – con il breve luccichio della catena d'oro al petto e il biancore del colletto, il vecchio artista emerge dal fondo oscuro come un'icona. In mano ora tiene un pennello, l'oggetto che afferma la sua più autentica personalità. Non più i guanti della patente di nobiltà, ma uno strumento di lavoro, quel lavoro che lo ossessiona sino alla fine, dopo avergli creato la gloria¹⁹. Ma che ora a volte gli manca, se è vero che deve dipingere per sé: il re di Francia in visita a Venezia non gli commissiona nemmeno una tela... È proprio un altro tempo.

Perciò nella tela non c'è alcun senso di trionfo. Tiziano, gli occhi verdi ancora vivi, osserva fuori dal quadro, come andasse incontro ad una meta. È sempre lui, orgoglioso, ma il viso segnato, la barba incanutita manifestano non solo lo scorrere del tempo, ma un'ansia per la fine del suo tempo. Tiziano sembra voler correre incontro a questa fine.

¹⁸ Cf. M. Falomir, *Gli ultimi ritratti di Tiziano*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., pp. 173-174. In questo ritratto, molto abilmente, il pittore "costruisce" la propria immagine, conferendole gli attributi di alta posizione sociale, come la collana e i guanti. Inoltre, per coprire la calvizie, si raffigura con un berretto in capo.

¹⁹ Cf. *Ibid.*, cit., p. 176.

Appare dunque conseguente che dopo aver tanto parlato degli altri con i suoi colori, rivelandone il carattere, egli chiuda la carriera di ritrattista dicendo a tutti chi egli è, finalmente.

Un vecchio artista, consumato dagli anni come il colore sottilissimo nella tela.

Perciò, dopo l'estremo ritratto di un “personaggio”, l'antiquario Jacopo Strada dove profonde per l'ultima volta i suoi rossi scintillanti in un mercante che esibisce la sua fortuna, egli sente di non aver più nulla da dire con il ritratto.

È infatti tremendamente sconsolata – una resa – l'*Allegoria della Prudenza*, verso il 1575, dove tre animali – un cane, un lupo, un leone – fanno da piedistallo a tre teste di un giovane, un uomo maturo, un vecchio. Se il giovane biondo e dall'incarnato luminoso è il nipote Marco, se l'uomo dal volto carnoso il figlio Orazio, lui, Tiziano, è un vecchio dal profilo ormai cadente, tristemente incupito, sbozzato con tinte ombrose, “impressioniste”²⁰. Medita il vecchio, al contrario del figlio robusto e del nipote ingenuo. Con il volto abbassato e dolente Tiziano sembra discendere verso la fine del suo cammino, con la vista che si sta spegnendo e la mano che gli trema, come annotano crudelmente i contemporanei.

La pittura ha perso qualsiasi tono caldo, vibrante e sicuro. È terrosa, una “macchia”. Nella quale, tuttavia, con tremenda, moderna intensità, il sentimento è totalmente rappreso.

2. MITO E STORIA

Fin dagli anni giovanili Tiziano si è trovato a trattare temi presi dal mito – le *Metamorfosi* di Ovidio costituivano una miniera di citazioni e di spunti per gli artisti – con quell'amore per la classicità tipicamente rinascimentale, che si serviva del mondo an-

²⁰ Cf. A. Gentili, *La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini*, 1537-1576, in *L'ultimo Tiziano*, cit., p. 182.

tico sia per una rivalutazione della bellezza ideale come per messaggi criptici. La tela, ad esempio, nota come *Amor sacro e Amor profano* (Roma, Galleria Borghese) cela, sotto la straordinaria impaginazione cromatica e l'esaltazione sensuale del corpo femminile entro una natura idilliaca, il dono di nozze per la riconciliazione di due famiglie sanguinosamente rivali²¹.

C'era, nelle opere di Tiziano e dei suoi contemporanei, un appoggio alla classicità più colto di quanto si pensi, come si può osservare nei dipinti tratti appunto dalle *Metamorfosi*, per il Camerino d'alabastro di Alfonso d'Este a Ferrara. Qui il cosiddetto "classicismo cromatico" del pittore trova una manifestazione felice nel trionfo dei colori, di una qualità sensuale, nel tripudio della luce e nello spazio tridimensionale scandito con perfetto equilibrio. Il concetto di bellezza, femminile in particolare, attinge dalla classicità un senso di immanenza e di eternità, un'idealizzazione del tempo e insieme una gioiosa esaltazione dei sensi, come appare anche nella cosiddetta *Venere di Urbino* (1538, Firenze, Uffizi). La tela segna un'evoluzione, nella sua accattivante fisicità senza pudori, lasciando irrorare il corpo da una luce che lo scalda in un trionfo coloristico, del modello femminile tizianesco, fino ad allora formato da figure prosperose e solari, come la *Flora*. La donna qui ritratta appare in forme più snelle rispetto alle precedenti, si direbbe più signorili. Comunque, un reale erotismo emana da questi dipinti, un sentimento di terrestrità senza complessi come se nessun sentimento di caducità o di colpa potesse sfiorare l'umanità²².

Il tema del mito si prestava a sollecitazioni artistiche e a sperimentazioni formali sempre nuove che il gusto per l'interpretazione "moderna" della classicità poteva fornire. In effetti, la cir-

²¹ La tela, che presenta una singolare commistione di elementi sacri e pagani, conserva un titolo secentesco non conforme alla sua destinazione originale di dono di nozze per il matrimonio tra Niccolò Aurelio e Laura Bagarotto. Cf. F. Valcanover, *Tiziano*, cit., p. 93 e A. Gentili, *Tiziano*, Giunti, Firenze 1990, p. 25.

²² Nella Venere urbinate il riferimento a Giorgione e alla sua Venere oggi a Dresda è palese, ma il sentimento è completamente diverso. A Giorgione, più contemplativo, Tiziano oppone un'autentica «vibrazione della sensualità». Cf. S.J. Freedberg, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, cit., p. 395.

colazione di copie o stampe da parte dei diversi artisti per tutta l'Italia ne sollecitava l'ambizione, la voglia di novità, l'imitazione reciproca o almeno la citazione. Di qui un continuo arricchimento del vocabolario figurativo e tematico, in un interscambio molto fecondo, cui nemmeno Tiziano si sottrae. Ad esempio, l'influenza michelangiolesca su di lui è quanto mai evidente nelle opere del quarto decennio del secolo.

Proprio nel 1545 egli esegue per il cardinal Farnese la *Danae*, di cui esistono diverse versioni, fra cui quella di Napoli e di Madrid. La postura della donna è ispirata da Michelangelo²³, ma il colore abbagliante sul corpo languido e chiaroscurato, e scuro invece nelle fattezze della vecchia che raccoglie l'oro creano un'atmosfera di forte contrasto cromatico tra piacere e avidità, giovinezza e vecchiaia. Perciò, nonostante l'indubbia carica erotica sottolineata dai dettagli del volto estasiato, della mano fremente, del letto scomposto, un dramma annebbia la gioia di vivere che, in altri tempi, Tiziano aveva espresso in scene del genere. Il cielo è squarcato dalla venuta del dio nascosto nell'oro, grazie a pennellate dense, rapide, l'orizzonte è livido²⁴.

La serenità comincia ad essere più apparente che reale, cosa che certo sfuggiva al committente, preso dalla "felicità" del soggetto. Questo sentimento di fragilità del piacere e della vita, invece anche le "poesie" – ovvero le opere mitologiche – che il pittore invia per anni a Filippo II di Spagna, a partire dal 1553. Sono sette tele dove i fatti del mito servono in realtà ad una riflessione commossa e tesa sulla vicenda umana, sul rapporto tra amore e dolore, morte e vita²⁵. Celano, queste opere, un significato metaforico altissimo, caro al re, che diversamente non le avrebbe accettate. Nello stesso tempo, consentono a Tiziano di esplorare uno stile nuovo, di allargare l'espressività del sentimento a una di-

²³ La tela si ispira alla *Leda col cigno* disegnata da Michelangelo, il quale peraltro criticò la mancanza di perizia nel disegno, a suo parere, da parte di Tiziano, secondo il Vasari. Cf. F. Valcanover, *Tiziano*, cit., p. 267.

²⁴ Cf. S. Ferino-Pagden, *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., pp. 232ss.

²⁵ Cf. F. Checa, *Tiziano e la mitologia*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., pp. 187ss.

mensione più universale, inventando gradualmente una pittura “di macchia” che dissolve la forma concreta e la crea più per accenni che per definizioni solide, tra barbagli di luci ventose e sfuggenti. Il clima lieto e libero dei giovanili *Baccanali* per gli Estensi ove un mondo gioioso celebrava le gioie del vivere in un cromatismo caldo e bello, è un mondo che non esiste più. Dopo il 1527, il Sacco di Roma, il rinascimento solare è scomparso dall’arte come dal pensiero dei contemporanei.

Perciò ora le tele di Tiziano sono un documento pregnante di un passaggio storico dell’umanità, contenendo una forza, un impeto, uno spessore meditativo, che le avvicinano alle tragedie scespiriane e ai drammi antichi mediante la forza sempre sensuale del colore.

L'Addio di Venere e Adone (Madrid, Prado) è la prima di queste “poesie”. La dea cerca di trattenere l’amante dalla caccia dove troverà la morte, ma Amore, che pure ha suscitato la sua passione, dorme. Il destino è già deciso, nulla lo può fermare nella sua corsa. Il gruppo è ancora di colore ricco, fisico, ma la tempesta che si addensa nel cielo ne rompe l’armonia. Tiziano ricorre alla luce e al suo variare sui corpi, descrivendoli con cura, con il compito di rendere immediato il significato morale: anche l’amore è cosa passeggera, sottoposta alla fine²⁶.

Nel *Diana e Atteone*, del 1559, l’armonia classica è frantumata. La dea, crudele, colpisce il giovane cacciatore, che viene sbranato dai cani. Una natura tempestosa, con gli alberi scossi da folate di vento gagliardo, parla di morte. Tiziano compone una infinita variazione di toni caldi e bruniti delineando a larghi sprazzi un mondo violento come l’odio della dea. In questa tela non c’è pace – non c’è nell’Europa e non c’è nel pittore. Il colore è smembrato come le forme, che si dissolvono quasi confondendosi con la natura. Tutto il cosmo sembra sottostare ad un superiore destino contro cui sembra inutile combattere. Amaramente, il pittore constata il suo

²⁶ S. Zuffi, *Tiziano*, Electa, Milano 2005, p. 93, dove si evidenzia «il dramma imminente sottolineato dall’atmosfera di tempesta».

dubbio sulla capacità umana di regolare la propria storia. All'ottimismo trionfante degli anni giovanili e della prima maturità egli ora oppone, ricco di esperienza, una riflessione amara su un destino superiore che colpisce gli uomini. Non c'è una luce serena e nemmeno un buio. Ma il colore basso, ove l'antica sensualità è come trattenuta in un quasi monocromo, è il registro del dubbio. Ci si domanda cosa sia la vita, quale il futuro dell'uomo. Le sicurezze si allontanano, l'umanità vive immersa in un cosmo più grande di lei, indefinibile.

La *Ninfa e il pastore* di Vienna è l'ultimo atto d'amore di Tiziano alla gioia dei sensi che ha tanto celebrato²⁷. La donna sta sdraiata, in una posa che ricorda un ormai lontanissimo Giorgione²⁸, mentre un giovane, che ha appena finito di suonare *un flauto seduttore, le sta accanto in attesa*. L'atmosfera è lontana anni luce dal giovanile *Tre età* di Edimburgo dove ninfa e pastore erano gioiosamente vicini all'abbraccio entro una natura ridente. Qui una tristezza profonda vela lo sguardo della donna, mentre il volto del giovane sfuma nell'ombra. Intorno, una natura immensa, sconvolta da turbinii ventosi, nuvolaglie grigie, lampi di sole. L'amore è sospensione, anche rifiuto, forse realtà irraggiungibile. Tiziano ha dissolto la forma completamente così che il colore si frantuma in mille direzioni imbevuto di luce rappresa. È l'«impressionismo magico», secondo la felice definizione di uno studioso acuto come Rodolfo Pallucchini²⁹. Esiste infatti un natura come questa nella realtà? Tiziano, che della natura ha saputo cogliere il respiro vitale, ora l'indaga nel sussulto drammatico, nell'energia indefinibile e irraggiungibile. Esplora della natura forse un momento finale, tanto che la tela potrebbe sembrare una visione apocalittica dell'amore, ossia il superamento del senso, la distruzione del desiderio. Ma Tiziano vive ancora con animo impetuoso il distacco dalla forza della passione, coinvolta in un universo di energia primordiale che la trascende.

²⁷ Cf. E. Oberthale, *Lo stile tardo di Tiziano alla luce della Ninfa e pastore*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., pp. 113ss.

²⁸ Cf. W. Deiters, *Ninfa e pastore*, in *ibid.*, p. 230.

²⁹ Cf. J. Steer, *La pittura veneziana*, cit., p. 144. Cf. G. Arbore Popescu, in *Tiziano, l'ultimo atto*, cit., pp. 123ss. e R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, p. 143.

Perciò la tela viennese è gonfia di dolore, nelle pennellate ansiose che creano uno sconvolgimento interiore prima che esterno. Ma è anche prega di un amore sconfinato per l'energia vitale che muove il cosmo, descritto in un variare di "macchie" larghe o guizzanti che lo evocano e non hanno più bisogno di presentarlo nel suo volto solare, come in passato. Non c'è più l'uomo accanto alla natura o accompagnato da essa, come nelle tante opere giovanili, ma un uomo – un artista – che nella rinuncia cosciente ad ogni descrittivismo armonico sta trovando l'essenziale.

Perciò *la Ninfa* è opera di un pittore che si è liberato anche della forma, pure dello stesso tema, per dire con una alchimia cromatica nuova la "forza debole" dell'amore, il suo mistero universale, di cui il mito è simbolo.

Come la storia. Tiziano vi medita da sempre – è un pittore che nasce e vive dentro la storia passata e presente come pochi altri: lo si potrebbe definire un "pittore politico" nel senso primario del termine.

Le tela del *Tarquinio e Lucrezia*, ora a Vienna, del 1575, è una riflessione potente sulla violenza che percorre la storia³⁰. Dai ritratti degli uomini che fanno la storia – dipinge per anni ritratti per la corte spagnola –, l'artista passa ad indagare il significato più profondo di ciò che guida gli eventi.

Con un'energia terribile, un flusso di colore dato a virate luminose e a ditate furenti, in una esplosione di rossi sugli infiniti toni dal violaceo al rosa al cupo, un Tiziano aggressivo parla della violenza tentata da Tarquinio su Lucrezia. È una pittura la cui profondità morale ricorda le tragedie euripidee come *Le Baccanti* o sceanistiche come il *Macbeth*: il colore è un sangue liquido o rappresso, sia sul tendaggio che sul corpo e il volto dell'uomo, mentre Lucrezia biondeggia nei capelli e vibra in modo "impressionista" sugli "sfregazzi" candidi che ne creano la veste. Una pittura simile certo non era fatta per essere compresa all'epoca. Ma Rubens, Rembrandt, Goya e gli impressionisti la comprenderanno; non sempre tuttavia entrando nell'energia dell'anima di un pittore an-

³⁰ Cf. A. Gentili, *Tiziano*, cit., p. 45.

ziano, malato, con un filo di luce interiore, che inventa un teatro della vita umana di immediatezza sconcertante. Eppure, è quel filo luminoso che emerge dalle macchie sanguigne della tela a rilevare la lucidità del Vecchio, la sua ribellione morale ad un atto di sopruso, che ha sempre voluto rappresentare, perché è della vita umana. Fin da quando, quasi cinquant'anni prima, nella Scuola del Santo a Padova, nella scena del *Marito geloso*, al posto del Santo in primo piano immette sul proscenio la violenza brutale dell'uomo sulla donna, fiammante di rossi³¹.

Ora, ripete la medesima scena, ma c'è la bruciante desolazione di una vecchiaia tutt'altro che rassegnata all'impotenza creativa, anzi in fervida ricerca di stimoli rinnovati, come se dovesse passare, Tiziano, le sue ultime parole. Quelle di chi vede intorno a sé ancora la malvagità umana. Come pure la fatica dolorosa di accettarla o superarla.

L'*Apollo e Marsia* di Kromeriz, del 1575 è la sua opera quasi estrema. Oggi la tela è impressionante per la cupezza tragica del supplizio di Marsia ad opera di un dio inflessibile³². Un sadismo feroce la percorre, con Apollo che scuoia il satiro ribelle, il cane che ne lecca il sangue, l'altro satiro con il secchio pronto a raccoglierlo. Intorno, una foresta accennata da vibrazioni di luci. Un colore che spazia dalle infinite tonalità del bruno terroso agli antichi barbagli del rosso purpureo o del giallo sul diadema del re Mida. Dolore e terrore muto sono i sentimenti con cui il pittore rappresenta per sé e per tutti la morte dell'uomo, vittima di una divinità impassibile che non si può osare sfidare.

Eppure, questa riflessione così personale di Tiziano che si ritrae penseroso sulla sorte umana sotto le spoglie di Mida, contiene una dimensione di altissima dignità dell'essere umano. È Mar-

³¹ Le storie di sant'Antonio alla Scuola patavina del Santo, datate al 1511, sono di una violenza parossistica, in parte derivata da stampe nordiche, molto diffuse a Venezia, e sottintendono un significato politico chiaro di riconciliazione fra Roma e Venezia. Cf. A. Gentili, *Tiziano*, cit., p. 14.

³² Cf. A. Foscari, *Il duplice supplizio di Marsia e altre metamorfosi*, in *Tiziano l'ultimo atto*, cit., pp. 129ss.

sia che appeso all'ingiù, come un san Pietro³³, accetta con volto sofferente ma sereno, gli occhi aperti sul suo destino, il martirio. La tela appare così una sorta di crocifissione laica, e Marsia come un uomo-redentore che accetta il dolore per difendere il suo anelito alla libertà.

In un'epoca dove la libertà di pensiero, di religione, d'azione è conculcata, l'artista lancia il suo diritto ad esprimere la capacità umana di essere se stessi. Ma questa ricerca comporta una tragedia dolorosa di sapore cosmico, come la natura che avvolge la scena. Tiziano chiude con questa certezza della necessità del dolore la sua esplorazione del mito e della storia. Nella dissoluzione totale del colore e della luce, dei corpi e della natura, la sua anima forse ha toccato la verità essenziale.

3. LA RELIGIONE

Per un artista inserito in una società cristiana, il tema religioso costituiva una normalità. Come tutti i pittori dell'epoca, Tiziano affronta dipinti a carattere devozionale pubblico e privato. Fin da giovane, nella *Paletta votiva di san Marco in trono* (oggi a Venezia, nella sagrestia della Salute) pur ancora giorgionesca nel colorare morbido o negli affreschi del Santo a Padova, il lato propriamente drammatico del tema era apparso quello a lui più congeniale: i personaggi, spesso autentici ritratti, brillavano per la forza del colore e di un lume potente che li investiva, circondati spesso da una natura rigogliosa e fremente di vita. Le *Sacre Conversazioni* – ossia i gruppi di santi in “comunione” fra loro o in genere rivolti verso il gruppo della Vergine col bambino – rappresentavano l'occasione per una indagine affettiva improntata ad una emotività accentuata dalla pennellata fluente. Si creava un clima di larga partecipazione di

³³ È evidente il rimando iconografico al supplizio dell'Apostolo, ma l'interpretazione qui è affatto diversa.

sentimenti, più di conversazione nobilmente umana che di reale profondità religiosa. Tele come la *Madonna col bambino, santi e il donatore* (Mamiano, Fondazione Magnani Rocca, 1512-1514) ne costituiscono un esemplare splendido: è una religione che si incarna nell'umanità più che puntare ad una totale trascendenza, come è tipico del rinascimento veneziano.

Certo, quando Tiziano aveva collocato ai Frari l'immensa *Assunta* nel 1518 aveva toccato un punto poetico di rara felicità creativa³⁴. Un'umanità gigantesca – gli apostoli – guardava il passo di una Vergine, quasi danzante, incontro al Padre dentro un sole abbagliante, invisibile ma reale. La forza del colore tizianesco da sola creava l'immagine di un incontro radioso fra l'umano e il divino, con una sicurezza trionfante che era anche esplosione di fede. Un raggiungimento che, attraversato da scene di Sacre Famiglie bucoliche e gioiose – come la *Madonna del coniglio* al Louvre³⁵ – aveva toccato un altro vertice nel *Polittico dei santi Nazaro e Celso* a Brescia del 1522. Qui una sfogorante Resurrezione sui rossi vermicigli dell'aurora, vedeva un Cristo possente slanciarsi nel cielo, luminoso come un dio antico. Era un dramma in azione, così come le Deposizioni o i busti virili del Redentore che andava dipingendo: "ritratti" o "scene" del teatro della vita umana, di cui il Cristo era partecipe, questo lo intrigava maggiormente.

Ma la crisi di cui s'è parlato sopra, e che investe l'intera produzione del Vecellio, non tralascia i suoi dipinti "sacri". Ne accentua, anzi, il senso di pathos, fa di essi immagini a volte strazianti del dolore. Sembra che Tiziano affidi anche a queste tele le sue meditazioni profonde sul senso della vita umana. Per lui, come all'inizio della carriera, il divino è comunque costantemente incarnato nell'umanità, ne accompagna le sorti. Solo, con lo scorrere degli anni, si avverte uno spessore riflessivo che ne potenzia la forza spirituale.

Essa si traduce in opere con cui, oggi, noi potremmo comporre una autentica serie della Passione di Cristo come il tema

³⁴ Cf. F. Valcanover, *Tiziano*, cit., p. 87.

³⁵ Cf. J. Habert, *Tiziano e la pittura veneta del Cinquecento*, Linea d'ombra, Cornuda 2004, pp. 11ss.

forse più emotivamente coinvolgente e più fervidamente religioso di un Tiziano anziano che affonda la sua indagine sul dolore attraverso la figura del Redentore. Un confronto, ad esempio, fra le due *Incoronazioni di spine*, quella del Louvre e l'altra di Monaco è altamente indicativo del “passaggio” cruciale esistenziale e artistico del pittore negli anni quaranta-cinquanta del secolo, di cui si parlava sopra³⁶. Nella prima opera, anni 1542-1544, troviamo un pittore attratto dalla retorica classica di Giulio Romano, inscenare di fronte ad un edificio massiccio su cui si staglia un busto imperiale la scena cruenta. Le figure sono tutte sotto sforzo, fisico ma anche stilistico, in pose forzate ed eloquenti³⁷. Il Cristo è un gigante che grida mentre gli altri lo martirizzano, in quella posa “contrapposta” presa da Michelangelo. Siamo di fronte ad una scena volutamente teatrale, di colori forti e aciduli, dove l'esercizio stilistico sopravanza la verità dei sentimenti con una operazione più cerebrale che vera. Tiziano è in lotta con il suo passato e con il suo tempo, deve mostrare la sua capacità di rinnovamento e i suoi interessi culturali. Quasi trent'anni dopo, la versione monacense dimostra quanto netto sia stato lo stacco della sua arte rispetto al passato ma anche quanto della sua poesia forte e drammatica sia ancora intatto, anzi raggiunga una espressività e una verità universali mai tentate in precedenza. Tiziano ora è attratto dalle notti e dalle oscurità. Entro un corridoio buio, le fiamme dei candelieri in alto sprizzano frammenti luminosi che danno vita alle forme: al corpo del Cristo dal manto candido, ai tori e ai volti dei carnefici, agli abiti del giovane che avanza. Una pennellata «scorrevoile e spezzata» sembra far ribollire la scena di un dolore acutissimo eppure rappreso. Tiziano non descrive, evoca. Un pathos drammatico si trasforma in pathos lirico, generando una vibrazione straordinaria in un'atmosfera che si va facendo incandescente³⁸.

³⁶ Cf. S.J. Freedberg, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, cit., pp. 611ss.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ A. Gentili, *Il prudente dissenso di Tiziano*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., pp. 239ss. Cf. anche D. Rosand, *Tiziano e lo spazio virtuale*, in *Tiziano*, catalogo della mostra, cit., pp. 94ss.

Tra le due Incoronazioni, il pittore aveva percorso alcune tappe. L'*Annunciazione* di san Salvador, a Venezia (1564-1565) è fuoco e luce. Tiziano raggiunge una sintesi formidabile del racconto evangelico grazie a questi due elementi che esplodono dall'alto in basso, dal volo degli angeli, a quello di Gabriele dal volto arrossato per l'emozione, le ali immense che si perdono nell'ombra, alla Vergine che si vela nel suo ascolto. Sullo sfondo uno di quegli incendi che ormai sono un *topos* nel vecchio Tiziano. Una pennellata di una rapidità e sugosità eccezionale ferma il tempo e il moto. Anche qui il dramma è diventato sentimento “carnoso” dell'anima. La liricità di Tiziano infatti mai è eterea, rimane pre-gna di vita. Come il vaso trasparente i cui fiori si tramutano in fiamme, con un risvolto simbolico di alta religiosità: Maria, Vas spirituale, appare irrorata dallo Spirito (le fiamme)³⁹. È singolare pensare che in quello stesso anno, il 1564, Michelangelo muore scolpendo la sua ultima Pietà. Come il toscano raggiunge con fuore la fusione di pathos e preghiera in un marmo unitario e scarificato, così Tiziano condensa con i suoi strumenti – luce e colore – un identico stato d'animo, in quell'Italia postconciliare e riformata, dalle antiche sicurezze perdute.

Resta, in anni tanto incerti, la voglia del raccoglimento pensieroso.

Seguiamo così Tiziano in una serie di lavori che, alternati ai temi profani, pure manifestano l'identico spirito di ricerca meditativa. Il *Crocifisso e il buon ladrone* di Bologna (Pinacoteca Nazionale), memore di lampeggiamenti tintoretiani, sul fondo bruno dorato vede solo due figure, un Cristo dal tono basso, morente, ed un giovane atleta dal gesto di supplica. Si tratta di una reale preghiera, che Tiziano innalza in una dimensione extratemporale, ponendo le figure sole contro il cielo. Una solitudine orante che ritorna anche nelle versioni del *San Girolamo* degli anni settanta.

In quella di Madrid, verso il 1571, il santo è un asceta dal corpo ancora forte che guarda il crocifisso, fiducioso. Intorno a lui, la natura agitata in tinte “perdute” è specchio dell'animo in

³⁹ Cf., fra gli altri, N. Bonazza, *Annunciazione*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., p. 257.

tempesta. La tela è una variazione di toni bruni e rossastri, con lievi barbagli bianchi sul libro e il crocifisso, a dire un dramma terribile ma, questa volta, contenuto. Così come era accaduto nell'*Ecce Homo* del 1560, oggi a Dublino: non più una narrazione, ma una *imago pietatis*. Una tela eseguita per la meditazione privata, estremamente interiorizzata sul tema del dolore innocente e redentivo⁴⁰. Stupisce l'economia dei mezzi del pittore: dal fondo neutro emerge irradiante il busto del Cristo, cinto di un manto rosso-viola e dal volto bruno concentrato in se stesso. È il ritratto del Cristo ma pure è la visione dell'anima orante il redentore, tutta luminosità e riflessione, come suggerivano i dettati postconciliari. Tiziano però sembra libero anche di fronte a questi. È lui che colloquia, lui che medita. In questa personalizzazione forte del soggetto la sua poesia può ancora vibrare in essenzialità.

Accade anche nel *Cristo in croce* dell'Escorial, dipinto per Filippo II.

Il cielo solcato da lampi, con la luna a "sforare" le nubi piovose, porta con sé l'eco del respiro di un uomo ormai morto, sanguinante ma bello. Tiziano indugia, per l'ultima volta, sul tramonto dorato e sulla sera che si porta via monti alti, azzurri, cavalieri e pie donne, inghiottite dall'oscuro dolore: una pittura distesa, macchiata ancora, più intuitiva che descrittiva. Tutto ciò crea un'atmosfera non cupa, ma di rasserenante speranza. La poesia del tramonto, caldo come nelle tele giovanili, fa prevedere che un nuovo giorno arriverà, e sarà quello di una resurrezione.

Tuttavia, prima bisogna affrontare la morte. Tiziano, nel mito di Apollo e Marsia, aveva creato un'attesa densa al punto di essere angosciante, tanta era stata la tensione che rendeva quelle immagini palpabili e allo stesso tempo prive di limiti. Nel *san Sebastiano* di san Pietroburgo (Ermitage) è un martire cristiano a gridare, con voce che s'indovina stanca, un aiuto dal cielo, ridotto ormai il suo corpo a larva abbagliata, circondato da un cataclisma che inghiotte gli ultimi lampi del tramonto in un non-essere gru-

⁴⁰ Cf. C. Garcia-Frias Checa, *San Girolamo*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., p. 293.

moso. Tiziano ormai fa del colore ciò che vuole, lo fa vivere e morire nella luce nebbiosa di un'altra dimensione, nel dubbio che attende risposta. Oltre che al futuro “impressionismo” viene qui da pensare ad una pittura solo luce e colore, come alle tele “astrali” di un Rothko, ma con una carica di umanità pressante e mai rinnegata⁴¹.

Lo si nota nell'incompiuta *Pietà veneziana* dell'Accademia.

Lo stile a scintille luminose e ditate cromatiche crea forme che sono e non sono, fantasmi dell'anima eppure sentimenti tocanti. La Vergine che non ha lacrime mostra il figlio ad un Girolamo ignudo, cioè a Tiziano. Il pittore non ha più niente, tranne il cuore. Tiene con delicatezza commovente la mano del Morto, la sostiene perché non cada e lo guarda rapito. Nel volto del Cristo creato a tocchi rapidi, nel corpo costruito dalla luce, come un Rembrandt, ma decenni prima di lui, parla il sentimento della morte, evento mesto e dolente. Tiziano lo teme, come suggerisce l'urlo della Maddalena scapigliata. Ma si attacca al Cristo come fa la madre che non ha occhi che per lui.

Ne esce una sinfonia di toni bruniti e caldi, di fuochi che vibrano per l'aria. Il dramma c'è, ma è pacato, Tiziano si è arreso a quel corpo ignudo e a quel volto illuminato⁴².

MARIO DAL BELLO

⁴¹ L'opera si trovava nello studio del pittore al momento della sua morte. L'incompiutezza è voluta o determinata dalla scomparsa del maestro? La tela è stata molto studiata. Cf. fra i molti contributi, J. Steer, *La pittura veneziana*, cit., p. 144.

⁴² Cf. G. Nepi Scirè, *Pietà*, in *L'ultimo Tiziano*, cit., pp. 308ss.

SUMMARY

Around 1540 the Venetian painter lived through an existential and artistic crisis, in a Europe torn to pieces by religious and political conflict. The triumphant certainty of his earlier work began to crack, in anguished reflection. Sacred and profane subjects, portraits, religious themes were handled in a dramatic style, somewhere between sorrow and hope. Titian, like Michelangelo, destroyed classical harmony in order to create "spiritual" forms, using for the first time "pittura di macchia" ("painting with splotches"), which developed over the centuries and up to our present time. The final effect is an artistic style that is wholly interior.