

# Spettatori dell'in-finito: perfezione ed imperfezione nell'ultimo Tiziano

Alessandro Gatti

Carlo Ridolfi, biografo e pittore vicentino, ne *Le Maraviglie dell'arte* (1648) racconta le controversie che ebbe Tiziano nel licenziare l'*Annunciazione della Vergine* (fig. 1) per l'altare di sant'Agostino della chiesa veneziana di San Salvatore<sup>1</sup>:

mà parendo à Padroni, che quella pittura non fosse in riguardo delle altre sue ridotta à perfettione, per fargli raveder l'Autore del loro poco intendimento, vi scrisse queste due gemine voci: Titianus Fecit Fecit<sup>2</sup>.

Al di là della verità storica manipolata dal biografo<sup>3</sup>, permangono le diverse vedute di stile fra artista e committente: Tiziano e Antonio Cornovi della Vecchia. Come se

<sup>1</sup> Per le vicende relative alla committenza, alle sue aspirazioni e alle motivazioni di una plausibile datazione fra il 1563-1566: D. Bohde, *Titian's Three-altar Project in the Venetian Church of San Salvador: Strategies of Self-representation by Members of the Scuola Grande di San Rocco*, in «Renaissance studies», 15, 2001, pp. 450-472.

<sup>2</sup> C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli'illustri pittori veneti, e dello stato*, I, a cura di Giovanni Battista Sgava, Berlino, 1914-1924, p. 205.

<sup>3</sup> C. Syndikus, *Il committente e l'artista: polemiche e controversie sull'arte nella Venezia rinascimentale*, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, a cura di R. von Kulessa, D. Perocco, S. Meine, Cesati, Firenze 2014, pp. 161-162 dove si sottolinea che sotto il perfetto *fecit*, in realtà, si cela l'imperfetto *faciebat* derivato da Plinio; inoltre, le opere di Tiziano presenti nel Salvador quando scriveva il Ridolfi erano solamente due, in quanto la *Crocifissione*, commissionata allo stesso pittore dalla famiglia D'Anna, e prevista per l'altare opposto a quello dell'*Annunciazione*, non venne eseguita sia per insufficienza di fondi sia per mutamenti d'intenti dei successivi membri del casato.



Fig. 1. Tiziano, *Trasfigurazione del Salvatore sul monte Tabor*.

l'uno orientasse il suo sguardo verso la delimitata terra e l'altro verso l'infinito mare, lo "sposalizio" della forma e della superficie viene reciso dal diverso sentimento materico. Mentre la *Trasfigurazione del Salvatore sul monte Tabor* (fig. 2), seconda ed ultima opera eseguita dal maestro per l'altare maggiore dell'omonima chiesa, venne compresa nella sua intenzione pittorica, e dunque riscosse l'approvazione dei "padroni", la sua gemella scontò la dura legge dell'incomprensione: perfetta per alcuni, imperfetta per altri. Risulterebbe semplice, ora, mediante il ricorso alla "firma" di Tiziano – che peraltro non è *Fecit Fecit* ma *Facebat*<sup>4</sup> – e dunque alla sua volontà, sciogliere

<sup>4</sup> Il primo a firmarsi in questa maniera, di evidente ripresa pliniana e classificabile come "prodotto di corte", sembra essere stato Lorenzo Costa nella *Madonna in trono con la famiglia di Giovanni II Bentivoglio* (1488) custodita nella cappella Bentivoglio della bolognese chiesa di San Giacomo



Fig. 2. Tiziano, *L'Annunciazione della Vergine*.

qualsiasi dubbio, sbrigare la questione e ritenere l'opera finita. Ma altre strade, altre vie, tortuose e scoscese, devono essere percorse per intendere il *kunstwollen* tizianesco, e, conseguentemente, le ragioni della contrapposizione fra mecenati e pittore. Le asperità di tale “luoghi” sono testimoniate dal Ridolfi stesso, che, conturbato all'affiorare del problema come l'Annunziata all'apparire dell'Angelo, e giudicando il testo pittorico corrotto da «un poco avveduto pittore»<sup>5</sup>, svia e non giunge ad alcuna diretta conclusione. Indirettamente, però, e in riferimento alla gemella *Trasfigurazione*, il biografo si concede un discre-

Maggiore: A. Della Latta, *Storie di un imperfetto: Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme di fine Quattrocento*, in *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, 2013, herausgeber N. Hegener, F. Horsthemke, Imhof, Petersberg 2013, pp. 140-141.

<sup>5</sup> A margine della pagina annota: «Dicono, che questo fosse l'Esengrenio».

to *excursus* sulle difficoltà dello stile. Dopo aver riflettuto sulla genesi dell'opera, «fatta di colpi con molta maestria», egli elogia la perizia di Tiziano, in quanto «le maniere unite, e delicate più facilmente si praticano: ma un simil fare è solo concesso à grandi, e valorosi Pittori». Nell'esegesi riduzionistica del pittore vicentino, la lingua artistica diviene biforcuta, contemperando due soli stili: “bozzato” e “finito”. Tiziano con i suoi colpi vibranti ha meritato la palma della vittoria, offuscando quei “delicati” maestri, così apprezzati ad altre latitudini. Sulla stessa lunghezza d'onda, quasi cavalcandola, di quest'ultimi, Giorgio Vasari già dal secolo precedente espresse le sue perplessità nei confronti di questo stile “pittorico”. Nell'edizione Giuntina (1568) l'aretino giustificherà «il modo di fare» dell'ultimo Tiziano, ovverosia di opere «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie», solamente quando mitigato da una sufficiente distanza: «da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette»<sup>6</sup>. Sebbene ai lontani occhi del biografo esse apparissero «quasi vive e naturali», egli non risparmia una dura critica al vecchio pittore, che avrebbe scemato «la riputazione guadagnatasi negl'anni migliori e quando la natura per la sua declinazione non tendeva all'imperfetto». Un'imperfezione dovuta alla sua maniera “macchiata”, poiché, in merito alla *Presentazione di Gesù al tempio* della chiesa dei Carmini di Venezia ritenuta di Andrea Schiavone ed ora spostata nel catalogo di Jacopo Tinto-

<sup>6</sup> G. Vasari, *Le vite*, VI, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 1966-1984, p. 166; non presente in Torrentiniana.



retto, lo stesso Vasari dirà che la pala «è fatta, con una certa pratica che s'usa a Vinezia, di macchie overo bozze, senza esser finita punto»<sup>7</sup>. Sempre l'aretino, dopo aver presentato astrattamente la canuta maniera tizianesca, appena qualche riga sotto ne individua i tratti nella *Crocefissione* dell'Altare maggiore di San Domenico ad Ancona (fig. 3) «bellissim[a] e di quell'ultima maniera fatta di macchie, come si disse pura ora»<sup>8</sup>. Le macchie non impediscono la bellezza dell'opera, non infamano bensì distendono la gloria di Tiziano anche sulla terraferma. Tuttavia, alle sfaldate e tenebrose forme della pala segue l'incoerenza del ragionamento del biografo. La straordinaria qualità dell'opera, proprio perché appartenente alla sua senilità, avrebbe compresso la sua «riputazione»: contraddizione logica<sup>9</sup>. Alla stregua di Michelangelo, ideologicamente distinto sulla base del “non-finito” in giovinezza e maturità, l'avvicendamento fra perfezione e imperfezione stilistica caratterizza le varie peregrinazioni biografiche del nativo di Cadore, generando evidenti contrasti. Penetrando più a fondo nelle smagliature delle *Vite*, rimane il dubbio se egli conceda dignità artistica alla *Crocefissione* di Ancona, e quindi alla sua «maniera mac-

<sup>7</sup> G. Vasari, *Le vite* cit. (nota 6), V, p. 473 (Giuntina); non presente in Torrentiniana; sempre nella stessa vita di Battista Franco in merito all'operato di Jacopo Tintoretto egli aggiunge: «Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si veggiono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla fiera, più tosto che dal disegno e dal giudizio»; sulle differenze fra questo modo di abbozzare “macchiato” rispetto all'abbozzare “ispirato” si rimanda a P. Sohm, *Pittoreco: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 27-36.

<sup>8</sup> G. Vasari, *Le vite* cit. (nota 6), VI, p. 167 (Giuntina), non presente in Torrentiniana.

<sup>9</sup> Benché E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, 2010, pp. 171-215 abbia evidenziato come le contraddizioni delle *Vite* vengono risolte quando interpretate alla luce dell'ambivalente giudizio – storico ed estetico – che l'autore esprimeva, per alcune incoerenze non è possibile ricorrere alla luce del doppio metro, in quanto scaturite nello stesso spettro storico o estetico.

chiata», a determinate lontananze atmosferiche, oppure se il suo apprezzamento è assoluto, non vincolato ad alcun punto di vista<sup>10</sup>. Philip Sohm<sup>11</sup> rileva come il pervasivo “naturalismo” della critica artistica ’500 abbia concesso dignità estetica unicamente a calibrate distanze, ove i vistosi e materici colori dei dipinti impallidiscono e svaniscono. Recatosi all’abitazione di Tiziano per chiedere «il suo parere circa all’accompagnar col campo gl’arbori», sulle prime Aurelio Luini, pittore milanese figlio del leonardesco Bernardino, rimase così impressionato da un «paese» del maestro da giudicarlo «mirabile», ma poi, avvicinandosi per lo stupore, quatto quatto nei suoi pensieri lo stimò «una cosa empiestrata». Nel ritmo visivo – contrazione e distensione, sistole e diastole – solo riallontanandosi, lo sguardo naturalistico del Luini subisce il fascino dell’illusione: i raggi del sole gli paiono risplendere nel dipinto, fanno «fuggir le strade per questa e quella parte» e lo portano a dire «che non aveva veduto mai cosa più rara al mondo per paesi»<sup>12</sup>. Il cambiamento di paradigma nella comprensione della maniera dell’ultimo Tiziano, e in generale della scuola veneziana, si attarderà fino al secolo seguente, dando seguito alle parole di Giovanni Previtali sul faticoso aggiornamento della trattatistica allo sviluppo dell’arte<sup>13</sup>. Eloquente in tal senso risul-

<sup>10</sup> C. Ginzburg, *Occhiacci di legno: dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 169 definisce così il passaggio sulla maniera dell’ultimo Tiziano «qui la tensione tra stile in quanto fenomeno individuale e stile in un senso più ampio raggiunge un punto acutissimo»; si potrebbe aggiungere che in Vasari l’oscillazione fra *simpliciter* e *secundum quid* investe anche la prospettiva ambientale, come ripetuto nel confronto fra la *Cantoria* di Luca della Robbia e Donatello.

<sup>11</sup> P. Sohm, *Pittoresco* cit. (nota 7), pp. 7, 10, 13, 26-27, 43-53.

<sup>12</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, 1584, p. 474.

<sup>13</sup> G. Previtali, *Recensione a Paola Barocchi*, *Trattati d’arte fra Manierismo e Controriforma*, in «Paragone Arte», 151, 1962, pp. 74-82.

ta il giudizio formulato da Girolamo Gualdo junior – per distinguerlo da Girolamo Gualdo senior, collezionista e storico vicentino – nel suo 1650. *Giardino di Chà Gualdo*. Innestandosi sul nucleo vasariano dei due stili del pittore, egli ne rimane fenomenologicamente fedele nel constatare che «la maniera di Tiziano era morbida, gentile, delicata, che poscia mutò nel crescere degli anni con pennellate grosse e macchie cazzade» ma esteticamente infedele, pur con le cautele sopra esposte, nell'affermare che «la pittura sua se non da longi era mirata, che prima anco vicina era goduto»<sup>14</sup>. L'abbozzo, finalmente, diviene autonomo anche agli occhi degli scrittori, non più volti a mitigare i fragorosi colpi con accentuati “intervalli”, e già disposti a saggiare la lenticolare bellezza dell'epitelio materico. Riannodando le fila del discorso, è proprio in tale contesto di promozione di uno stile pittorico che si cala il giudizio del Ridolfi, insieme a Marco Boschini alfiere della nuova critica veneziana seicentesca. Tuttavia, ben prima di posarsi sulle loro penne, il pensiero già correva i suoi percorsi “sociali”, di documenti e monumenti. Le ambivalenze vasariane tra l'imperfetta ultima maniera di Tiziano e la sua «bellissima» *Crocifissione* verranno spazzate via dal silenzio-assenso dei committenti, che richiesero ed apprezzarono il suo maneggiato pittoricismo<sup>15</sup>. I “padroni” di quest'ultima opera fanno parte del ramo anconetano dei Cornovi della Vecchia, nella fattispecie il morente

<sup>14</sup> G. Gualdo, 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, a cura di L. Puppi, Olschki, Firenze 1972, p. 58.

<sup>15</sup> P. Carabell, *Finito and Non-Finito in Titian's Last Paintings*, in *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28, 1995, p. 88 in cui è prezioso il riferimento alla narrazione di Ridolfi sul completamento da parte di Palma il Giovane della Pietà di Tiziano conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.



Tomaso e suo fratello Pietro<sup>16</sup>, e, quindi, non è improbabile che abbiano influito sul mecenatismo di Antonio, la cui volontà di incaricare Tiziano all'esecuzione della «pala dela incarnation de nro. Sig.»<sup>17</sup> è datata 7 maggio 1559, neanche un anno dopo l'istallazione del dipinto anconetano, avvenuta il 22 luglio 1558<sup>18</sup>. Fondandosi su quest'ultima ricostruzione, nonché sul florilegio di incongruenze del Ridolfi – basterà rammentare l'*Assunta* dei Frari – la verità storica può considerarsi ricostruita, affermando che l'aneddoto è frutto di pura fantasia, i cui fini peraltro non sono manifesti, e che il *kunstwollen* del pittore è stato ricompreso in anticipo rispetto alla luce emanata dalla critica seicentesca. Eppure, i dibattiti critici sul “non-finito” di Tiziano, fervidi ancora nel nuovo millennio, impongono di continuare a riflettere sulle tre parti in causa, pittore, dipinto e spettatore<sup>19</sup>. Se infatti è peccato mortale sacrificare la macrostoria alla microstoria, lo spirito dell'epoca alle quisquiglie bibliografiche, non sarà questo il luogo del misfatto. Nel *Disegno* di Anton Francesco Doni (1549) l'Arte e Paolo Pino, pittore e trattatista veneziano, si intrattengono sul “fuoco” dell'immaginazione, sulle scintille da cui promana l'alta fantasia:

<sup>16</sup> Originaria del bergamasco, la famiglia Cornovi della Vecchia si erano stabilite a Venezia, e agli inizi del '500 divise in due rami: Venturino e suo figlio Antonio rimasero nella laguna, Tomaso e Pietro ad Ancona: M. Polverari, *Tiziano: la Crocefissione di Ancona*, Provincia di Ancona, Ancona 1990, pp. 17-19.

<sup>17</sup> Archivio di Stato di Venezia, Notarile Testamenti, busta 163, no. 18.

<sup>18</sup> H. Morten Steen, *Immigrants and church patronage in sixteenth-century Ancona*, in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, a cura di S. J. Campbell, S. J. Miller, Cambridge University Press, New York 2004, p. 328.

<sup>19</sup> Ad esempio la differente valutazione dello Scorticamento di Marsia di Tiziano conservato nel Castello ceco di Kromeriz: non-finito per C. Hope, in *The Genius of Venice: 1500-1600*, Catalogo della mostra, Londra 1983-84, Royal Academy of Arts, London 1983, p. 228 ed invece finito per D. Rosand, *Exhibition Review: The Genius of Venice*, in «Renaissance Quarterly», 38, 1985, pp. 295-297.

A[rte]. Quando tu ritrai in pittura una macchia d'un paese, non vi vedi tu dentro spesse volte animali, huomini, teste, e altre fantasticherie.

P[ino pittore]. Anzi più nelle nuvole, ho già veduto animalacci fantastichi, e castelli, con popoli e figure infinite e diverse<sup>20</sup>.

Tralasciando la graduale diversità dell'una o dell'altra – ellitticamente espressa dall'“anzi” – le “nuvole” e la “macchia” condividono la stessa scala di valori, in cui lo sguardo verso l'artificiale suscita lo stesso effetto di quello verso il naturale. Sulla scorta delle analisi di Ernst Gombrich<sup>21</sup> è possibile estendere alla loro affinità formale, e proprio per questa, anche un'affinità psicologica. Come spiegato dallo studioso viennese, la forma che l'osservatore intravede nelle masse nebulose non sarebbe altro che una proiezione del suo inconscio, più o meno fervido a seconda delle sue capacità immaginative. Le nuvole, dunque – parafrasando Aristofane – diventano tutto ciò che l'osservatore vuole. Però, se l'analogia è realmente tale, anche le imperfezioni dello stile macchiato dipendono dallo sguardo del suo pubblico. A riguardo è esplicito Roger de Piles affermando che «la fantasia dello spettatore [...] si compiace di scoprire e completare cose che essa attribuisce all'artista benché in realtà procedano solo da essa»<sup>22</sup>. Nel caso di Tiziano e di tutta la pittura del suo secolo, il lavoro della mente non giunge a stravolgere l'intera composizione, in quanto il “non-finito” si cela

<sup>20</sup> A. F. Doni, *Disegno*, Venezia, 1549, p. 22r.

<sup>21</sup> E. Gombrich, *Art e Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Oxford, 1986, 154-169.

<sup>22</sup> R. de Piles, *The Principles of Painting*, London, 1743 (I. ed francese 1709), p. 156.

nei dettagli. Sarà forse questo il metro con cui valutare le oscillazioni dei critici moderni ed antichi nel giudicare finite o meno le opere del grande maestro? Limitandosi ai casi presi in esame, le contraddizioni vasariane, oltre che alla sua sbadataggine o al rapporto tra visione assoluta e relativa, divengono comprensibili ricorrendo alla percezione del singolo. Come altrimenti spiegare le ambivalenze in seno alla famiglia Cornovi ed ai critici moderni? Al di là della maggiore o minore aderenza al *kunstwollen* di Tiziano, presente in epoche con stile come il Rinascimento o il Barocco, ciò che costituisce la variabile significativa è lo sguardo umano. In epoche con stili come l'odierna, dove il pervasivo storicismo rende degna qualsiasi cosa abbia una storia, l'aderenza al contesto non è sufficiente per dirimere l'annosa *quaestio*: perfetta per alcuni, imperfetta per altri. A questo riguardo, per dare adito alle parole di Roberto Longhi, nella «flagellazione cromatica» dell'*Annunciazione* di San Salvatore si sprigiona l'«impressionismo magico»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> R. Longhi, *Viatico per la mostra veneziana*, in *Da Cimabue a Morandi*, Arnoldo Mondadori, Milano 2011, pp. 650-651; sul tema: G. Arbore Popescu, *Intorno all'«impressionismo magico» e al «doppio stile*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, a cura di L. Puppi, Catalogo della mostra, Belluno-Pieve di Cadore 15 settembre 2007-6 gennaio 2008, Skira, Milano 2007, pp. 123-128.