



5 dicembre
2017
14 gennaio
2018

TIZIANO

Sacra
Conversazione

Tiziano a Milano. Fra Leonardo e Caravaggio

Simone Ferrari

La prestigiosa presenza di opere di Tiziano a Milano, nel Cinquecento, si colloca a livello qualitativo fra due momenti apicali della storia dell'arte che riguardano la città: è preceduta infatti da un lato dal soggiorno di Leonardo a partire dai primi anni Ottanta del Quattrocento; dall'altro è seguita dalla nascita, proprio a Milano, di Caravaggio, in data 29 settembre 1571. Fra questi due vertici assoluti si inseriscono, fra "Lombardia" e "Veneto" (secondo una definizione territoriale che non rispecchia gli antichi confini geografici), diversi fenomeni rilevanti, generati da artisti come Savoldo, pittore bresciano legato da un lato ai modelli lombardi, compreso Leonardo, dall'altro alla pittura veneziana, segnatamente a Tiziano, ma anche in grado di fornire una clamorosa anticipazione di molte istanze caravaggesche.

Lungo questo itinerario troviamo altri maestri, come Gaudenzio Ferrari e Simone Peterzano, che non sono ovviamente omologabili in termini di soluzioni formali né riconducibili a un'unica linea di continuità, ma che presentano comunque soluzioni che consentono di ragionare in termini di influssi, anticipazione o di persistenza di modelli rispetto ai tre maestri che suggellano questo *secolo lungo*.

L'inizio della "Maniera Moderna", secondo la definizione vasariana, ha luogo a Milano grazie al *Cenacolo* di Leonardo. Il suo dirompente carattere innovativo è riscontrabile da ogni punto di vista: nel nuovo senso dello spazio, nel coinvolgimento dello spettatore, nell'effetto monumentale ottenuto per via pittorica e non secondo il tradizionale significato assunto dal disegno, nella definizione di una nuova forma del tempo in termini di sequenza e non più di istante e in molti altri aspetti. Ma, nel suo insieme, il dipinto murale è un manifesto di poetica e propone la piena visualizzazione del concetto di arte come *mimesis*, sostenuto con costanza dallo stesso Leonardo nei suoi scritti. Nasce quindi una nuova idea di naturalismo, una linea ricca di conseguenze per il futuro immediato, per molti artisti del Cinquecento e fondamentale anche per il percorso di Caravaggio¹.

La Pala Gozzi rappresenta un apice all'interno di un filone di ricerca portato avanti su vari fronti da Tiziano già dalle prime opere: quel serrato confronto con la natura, analizzata nelle sue multiformi sfaccettature di paesaggio, atmosfera e luce, che gli consente di realizzare il sogno di una veneziana civiltà del colore alternativa a quella fiorentino-michelangiotesca incentrata invece sul primato del disegno. La giovanile *Madonna col Bambino* (Bergamo, Accademia Carrara, 1507 ca.) rappresenta una prima risposta, da leggere in parallelo a quella fornita da Sebastiano del Piombo, alle invenzioni del comune maestro Giorgione: in questo momento Venezia è stata anche appena incendiata dalle prepotenti novità di Albrecht Dürer, tornato in Laguna per la seconda volta e con esiti decisivi per la produzione di Giorgione e di Tiziano. Come nelle opere tarde di Giorgione, la *Madonna col Bambino* di Tiziano è dipinta senza disegno, in termini molto realistici, con una morbidezza nei tratti che ricorda i morbidi trapassi leonardeschi del maestro cui si aggiunge uno specifico e bruciante pittoricismo: un modello al quale non mancherà di guardare Girolamo Romanino².

Il paesaggio di questa giovanile *Madonna*, ancora leggibile sulla linea Bellini-Giorgione, evolve poi nella Pala Gozzi (nei più moderni termini della "veduta". Per quanto riguarda il tema della pala d'altare, cui Tiziano contribuisce in quegli anni con le spettacolari *Assunta* (1516-18) e *Pala Pesaro* (iniziata nel 1519 ma finita nel 1526), entrambe ai Frari, modelli ancora in auge nel secolo successivo, il dipinto ora in mostra recepisce e rielabora



5 dicembre
2017
14 gennaio
2018

TIZIANO

Sacra
Conversazione

il nuovo schema compositivo inventato pochi anni prima da Raffaello nella *Madonna di Foligno* (Roma, Musei Vaticani), con la Vergine fra le nubi attraversate dalla luce; ma rispetto a questo magistrale modello, più classico e imperturbabile, coordinato da una rigorosa struttura a piramide rovesciata, Tiziano crea una composizione ariosa, fondata sulla verità naturale delle luci e delle ombre, in cui il raccordo fra le figure non è ricondotto a una logica astratta, geometrica, ma è garantito dalla luce continua che unisce e raccorda le diverse parti³. In lontananza sotto il cielo al tramonto si scorge, visibilissima grazie al fatto che il centro della composizione è privo di figure e lo sguardo può quindi dirigersi in profondità, una veduta della laguna di Venezia, del campanile di San Marco e del Palazzo del Doge. Un'invenzione straordinaria, modernissima, ripresa a distanza ravvicinata dal bresciano Savoldo nella *Madonna col Bambino e santi* (fig. 1), alla Pinacoteca di Brera a Milano ma in origine dipinta sempre per le Marche (come la pala di Tiziano): venne infatti commissionata nel 1524 per la chiesa di San Domenico a Pesaro⁴. Lo straordinario paesaggio d'acqua, sulla scia di Tiziano, è dipinto senza una preparazione sottostante, in presa diretta, con un naturalismo sconcertante e un senso di verità tale da prefigurare con grande anticipo certi esiti della pittura olandese del Seicento. Sulla stessa lunghezza d'onda, lo stesso Savoldo nel celebre *Riposo durante la fuga in Egitto* (collezione privata) contribuisce risolutamente alla genesi del paesaggio moderno grazie alla sua perspicuità ottica, alla sua valenza autonoma: un paesaggio che non risulta più subordinato gerarchicamente al tema complessivo del quadro e resta quindi indifferente verso ogni assunto (e quindi subordinazione) di tipo narrativo⁵.

Il caso di Savoldo, oltre alla pala eseguita per Pesaro e la sua derivazione da Tiziano, è particolarmente cogente per le interferenze ricordate in questo saggio: la sua chiara filiazione lombarda, rivendicata già da Longhi⁶, si arricchisce grazie alla meditazione su Leonardo e sulla pittura fiamminga di Patinier, seguita da chiari apporti provenienti dalla Serenissima (sotto i cui domini Brescia si trovava all'epoca), specialmente di Tiziano. Savoldo risulta anche uno straordinario precursore, come la critica ha più volte riscontrato, della pittura di Caravaggio, così come di grandi paesaggisti come il tedesco Elsheimer o di alcuni esiti della pittura olandese del Seicento Europeo⁷. Infine, a rafforzare il suo ruolo di artista-cerniera fra Lombardia, Veneto, Leonardo e Caravaggio, va ricordato il suo soggiorno a Milano negli anni Trenta del Cinquecento, durante il regno di Francesco II Sforza: a cavallo quindi fra la Pala Gozzi e gli altri capolavori di Tiziano legati alla città di Milano.

E proprio quest'epoca segna un radicale mutamento politico per l'attuale capoluogo lombardo: alla luminosa stagione di Ludovico il Moro al volgere del Quattrocento segue un periodo dominato dai francesi e poi dagli spagnoli: con questi ultimi il potere ritorna a uno Sforza, Francesco II, ma risulta pesantemente condizionato dall'egemonia asburgica: per alcuni anni infatti Carlo V governa la città dapprima tramite i suoi luogotenenti mentre alla morte del duca, nel 1535, la occupa definitivamente dando così inizio al lungo periodo di dominazione spagnola.

Per quanto riguarda l'attività di Tiziano dopo la Pala Gozzi, il *Polittico Averoldi* (1520-22) (fig. 2) realizzato per Brescia rappresenta una compiuta risposta da parte veneziana alla "Maniera Moderna" di Raffaello e Michelangelo: il pannello centrale e quello di sinistra gareggiano negli effetti di luce, di lustro e di atmosfera con la *Liberazione di san Pietro dal carcere* del Raffaello vaticano; il possente e scolpito *San Sebastiano* compete invece con le esibite anatomie di Michelangelo e con il *Laocoonte*, ritrovato a Roma nel 1506.

Dopo il *Cenacolo* di Leonardo (finito entro il 1498), il dipinto più rinomato e innovativo eseguito per Milano è un'opera di Tiziano, destinata a essere custodita di fianco al grande dipinto murale, nella cappella di Santa Corona sempre nella chiesa di Santa Maria delle Grazie: la "prima versione" dell'*Incoronazione di spine* (1540-42) (fig. 3),



5 dicembre
2017
14 gennaio
2018

TIZIANO

Sacra
Conversazione

rimossa in età napoleonica e ora al Louvre di Parigi⁸. Rispetto alla “alchimia cromatica” della seconda versione (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek), al naturalismo delle prime prove o al classicismo cromatico e sensuale del secondo decennio (il cui sogno si protrae fino alla *Venere d'Urbino*), siamo ora all'interno di quella che è stata definita la sua “crisi manierista”⁹: un momento in cui, pungolato dalla novità degli artisti toscani presenti in Laguna (Salviati e Vasari) e dal confronto con il nuovo gusto imposto da Giulio Romano a Mantova, Tiziano avrebbe virato verso un linguaggio più retorico e sforzato, lontano dal passato naturalismo, con un bagaglio figurativo ora arricchito da “figure accademiche, nudi muscolosi, movimenti rotatori, contrapposti e chiasmi”¹⁰. Al di là del dibattito critico su questa fase di Tiziano e sul Manierismo a Venezia¹¹, l'*Incoronazione di spine* rappresenta uno dei modelli (oltre al *Cenacolo*) cui il milanese Caravaggio può avere guardato durante la sua formazione; nel momento in cui “ringagliardisce gli scuri” in San Luigi dei Francesi a Roma, dove si trovava ormai da alcuni anni, pare infatti ricordarsi di questo dipinto: il taglio diagonale della luce, la drammatizzazione e il pathos della scena, le figure marcatamente diagonali con tagli sghembi, l'incrocio fra linee di forza centripete e centrifughe possono avere agito sulla sua memoria all'altezza del *Martirio di san Matteo* (fig. 4). Fra l'altro, all'interno dello stesso ciclo della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, nella tela al centro con la *Vocazione di san Matteo*, sono stati riscontrati in studi recenti ricordi e riprese dall'*Incisione Prevedari* di Bramante (1481), prima fondamentale testimonianza dell'urbinate a Milano¹²: un segno ulteriore del peso della tradizione “lombarda”, studiata ed ereditata dal milanese Caravaggio, ancora ben viva e presente nelle sue opere romane.

Un altro dipinto di Tiziano di questi anni, che si inserisce nel presente discorso, è l'*Allocuzione di Alfonso d'Avalos* (Madrid, Museo del Prado) (fig. 5), richiesta nel 1539 e consegnata al committente a Milano nel 1541. Lo spiccato naturalismo atmosferico, l'esibito pittoricismo, l'accentuato uso dei lustri sulle armature (un tema, quello del lustro, assai discusso da Leonardo nei suoi scritti e ripreso da Giorgione, maestro di Tiziano), fanno di questo dipinto un modello per tanta pittura europea del Seicento: basti pensare a Velázquez. Ma non solo. Con un'invenzione fulminante, Tiziano crea in primo piano sulla destra un gruppo autonomo fatto da tre figure, con caratteristiche molto marcate e originali: nessuno dei tre personaggi si vede con chiarezza; il volto del primo si percepisce a malapena, dato il suo profilo quasi perduto, il secondo è seminascosto dall'oscurità ed è coperto dal viso del primo soldato; dell'ultimo personaggio a destra, intuiamo la sagoma dell'armatura, ma non vediamo nulla del suo volto. Una soluzione così specifica e innovativa non può avere lasciato indifferente lo stesso Caravaggio: la sua tarda *Crocifissione di sant'Andrea* (fig. 6) conservata a Cleveland¹³ nel gruppo di figure in basso a destra mostra più di una affinità rispetto al modello tizianesco.

La presenza milanese di Tiziano coincide con un'altra importante commissione: il *Ritratto di Francesco II Sforza*, purtroppo andato disperso, ma ricordato da fonti attendibili come Vasari (1568) e Ridolfi (1648); di tale dipinto rimane comunque una traccia nella copia custodita presso il Castello Sforzesco di Milano¹⁴ (fig. 7).

Nello stesso periodo di Tiziano, nei primi anni Quaranta del Cinquecento e nello stesso luogo, la chiesa di Santa Maria delle Grazie, si fa strada un altro protagonista: Gaudenzio Ferrari. Il pittore valesiano lavora a Milano dopo un'intensa e luminosa attività in Piemonte, che ha i suoi apici nel *Polittico di San Gaudenzio* a Novara (commissionato nel 1514) e negli affreschi della grande Parete di Santa Maria delle Grazie a Varallo (terminata nel 1513). Le sue opere mostrano una variegata costellazione figurativa, con desunzioni dagli artisti dell'Italia centrale, come Perugino, ma anche chiare interferenze con i grandi modelli presenti nella vicina Milano (Bramante, Leonardo, Bramantino) e con la celebri incisioni di Albrecht Dürer, precocemente citate proprio a Varallo¹⁵. Il più



5 dicembre
2017
14 gennaio
2018

TIZIANO

Sacra
Conversazione

grande pittore piemontese del Cinquecento, propugnatore di un naturalismo eccentrico poco inquadrabile secondo le categorie tradizionali, l'inventore del "gran teatro montano" (Testori), mette in scena nel 1542 un altro spettacolo nella stessa cappella di Santa Corona che accoglieva proprio in quel momento la pala di Tiziano. La composizione dilatata ed enfatica della *Crocifissione*, espressiva e teatrale, l'esibito realismo delle figure, con l'invenzione dell'uomo gozzuto, segnano anche quest'ultima fase milanese di attività, assai intensa ed estesa sul territorio cittadino, da Sant' Ambrogio a Santa Maria della Pace. Del tono rustico di alcuni suoi temi, di alcune interpretazioni di estremo realismo (le figure con il gozzo), della fisicità e passionalità delle sue immagini, è possibile si ricordi in seguito lo stesso Caravaggio.

Ma proprio sulla linea che dalla Milano di Leonardo porta a Michelangelo Merisi, passando da Tiziano, bisogna ricordare almeno un ultimo pittore: Simone Peterzano, l'acclarato maestro di Caravaggio, che lo tenne con sé a bottega negli anni giovanili¹⁶: un artista autore di una bella *Deposizione dalla croce* nella chiesa di San Fedele a Milano (fig. 8) che, in questa come in altre opere, si firma come discepolo di Tiziano e rappresenta quindi l'anello di congiunzione fra il grande pittore veneto e il suo allievo Caravaggio.

A proposito di quest'ultimo, sul quale sono emerse negli ultimi anni importanti novità documentate dalla mostra attualmente in corso a Palazzo Reale a Milano¹⁷, possiamo pensare di ricondurlo idealmente alla linea che abbiamo tracciato in questo saggio, lungo l'asse Leonardo, Savoldo, Tiziano, Peterzano, fondamentale per la formazione e gli esiti del maestro, senza per questo dimenticare la sua cultura composita e variegata, che presuppone¹⁸ anche un rapporto con l'antico: tale filone è utile, se non indispensabile, per la lettura della *Canestra dell'Ambrosiana*; infine, oltre ai modelli lombardi, Caravaggio si rapporta con diversi maestri veneti: non solo Tiziano e Giorgione ma certamente anche Bassano.

Da certi punti di vista, Caravaggio rappresenta inoltre il vero erede di Leonardo, soprattutto per quanto riguarda il naturalismo delle sue immagini e il pittoricismo delle sue opere. Fra i diversi temi e opere elaborati possiamo ricordare in conclusione la *Cena di Emmaus* di Londra, tra le opere più intrinsecamente leonardesche pensate dal maestro, con molteplici riferimenti al grande predecessore nei brani di natura morta, nella tovaglia, nel gioco delle luci e dei riflessi, nella gestualità variata, nelle braccia spalancate con un moto subitaneo e "indecoroso": un degno ricordo del *Cenacolo* di Leonardo realizzato un secolo prima.

¹ Sul dipinto murale si vedano Ferrari, Cottino 2013; Marani 2016.

² Cfr. Attardi 2013.

³ Si veda Valcanover 1990.

⁴ Si veda *Brera. Giovan Gerolamo Savoldo...* 2008.

⁵ Ballarin 1966.

⁶ Longhi 1917.

⁷ *Giovanni Gerolamo Savoldo...* 1990



5 dicembre
2017
14 gennaio
2018

TIZIANO

Sacra
Conversazione

⁸ Si veda Habert 1993.

⁹ Pallucchini 1981.

¹⁰ *Ivi.*

¹¹ Briganti 2002.

¹² Si veda Camerata 2011.

¹³ Si veda Christiansen 2004.

¹⁴ De Marchi 1999.

¹⁵ Cottino 2015.

¹⁶ Longhi 1968.

¹⁷ *Dentro Caravaggio* 2017.

¹⁸ Cfr. Zuccari 2011.

Bibliografia

L. Attardi, *Madonna col Bambino* (scheda), in *Tiziano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di G.C.F. Villa, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 70-71, nr. 1.

A. Ballarin, *Gerolamo Savoldo* ("I Maestri del Colore", 116), Fabbri, Milano 1966.

G. Briganti, "Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia" (recensione), in G. Briganti, *Racconti di Storia dell'arte. Dall'arte medievale al Neoclassicismo*, a cura di L. Laureati Briganti, Skira, Milano 2002, pp. 91-95.

F. Camerota, *Il tempio del Martirio*, in *Caravaggio. La Cappella Contarelli*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia), a cura di M. Cardinali. M.B. De Ruggieri, ideazione di R. Vodret, Munus, Roma 2011, pp. 43-46.

K. Christiansen, *Crocifissione dei Sant'Andrea*, in *Caravaggio. L'ultimo tempo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte), a cura di N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 109-110, nr. 5.

A. Cottino, *Lettura dell'affresco di Gaudenzio Ferrari*, in *La Parete Gaudenziana di Santa Maria delle Grazie di Varallo*, De Agostini, Novara 2015, pp. 60-75.

F.G. De Marchi, *Ritratto di Francesco II*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, a cura di M.T. Fiorio, Tomo II, Electa, Milano 1999, p. 160, nr. 351.



5 dicembre
2017
14 gennaio
2018

TIZIANO

Sacra
Conversazione

Dentro Caravaggio, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di R. Vodret, Skira, Milano 2017.

S. Ferrari, A. Cottino, *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2013.

Giovan Gerolamo Savoldo. La Pala Pesaro, a cura di M. Olivari, Electa, Milano 2008.

Giovanni Gerolamo Savoldo. Tra Foppa, Giorgione e Caravaggio, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, Francoforte, Kunsthalle), a cura di B. Passamani, Electa, Milano 1990.

J. Habert, *Le Couronnement d'épines* (scheda), in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais), a cura di G. Fage, Réunion des musées nationaux, Paris 1993, p. 528, nr. 171.

R. Longhi, *Cose Bresciane del Cinquecento*, in "L'Arte", 20, 1917, pp. 99-114.

R. Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma 1968.

P.C. Marani, *Il luogo dei "miracoli": il Refettorio delle Grazie e il Cenacolo di Leonardo*, in *I Luoghi di Leonardo. Milano, Vigevano e la Francia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Castello di Vigevano, 2014), a cura di Simone Ferrari ("Valori Tattili", 8, 2016), Felici Edizioni, Pisa 2017, pp. 9-12.

R. Pallucchini, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale), a cura di R. Pallucchini, Electa, Milano 1981, pp. 11-68.

G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, in G. Testori, *La Realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P.C. Marani, Longanesi, Milano 1995, pp. 31-91.

F. Valcanover, *Introduzione a Tiziano*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Washington, Nation Gallery of Art), a cura di F. Valcanover, Marsilio, Venezia 1990, pp. 3-28.

A. Zuccari, *Caravaggio e l'antico*, in Id., *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Skira, Milano 2011, pp. 269-284.