GIORGIONE

&

SEBASTIANO DEL PIOMBO

SCUOLA VENETA

La caratteristica stilistica più importante della pittura veneziana fu il tonalismo. Ma le differenze tra il rinascimento fiorentino e quello veneziano ha radici più profonde che investe l'estetica stessa dell'arte. Il bello può avere due finalità principali: produrre un piacere intellettuale o produrre un piacere fisico, sensoriale.

L'arte fiorentina nasce come ricerca di una bellezza che è soprattutto perfezione ideale, quindi di natura più intellettuale che sensoriale. Il clima che si respira a Venezia, soprattutto nel Cinquecento è ben diverso: la bellezza ha una sua natura e finalità legata più ai sensi che all'intelletto.

Venezia è una città ricca, dove non manca il benessere, il lusso e anche una notevole tolleranza nei confronti dei piaceri della vita. È ovvio che il bello viene visto non come qualcosa di ideale, ma come una manifestazione positiva dell'essere perché capace di suscitare gioia, piacere, ecc.

Le novità dell’arte veneziana si sostanziano tutte nella pittura, dando luogo a quella tecnica chiamata tonale. In sintesi il tono di un colore può essere definito come la quantità di luce che esso riflette. Se un oggetto viene investito da una grande quantità di luce, esso rifletterà molta luce e il suo colore ci apparirà di tono chiaro, o insaturo. Se invece è illuminato da una fonte luminosa più debole, il suo colore diventerà di tono scuro, o saturo. L’occhio è naturalmente predisposto a interpretare i toni di colore come intensità luminosa presente nella scena che guarda. E l’occhio in genere interpreta in questo modo: su uno stesso piano non possono esserci contemporaneamente toni chiari e toni scuri, ma questi vanno collocati su differenti piani di profondità.

Si riesce a dare un carattere all’atmosfera dei quadri facendone un ulteriore elemento di suggestione

Nella seconda metà del Quattrocento il rinascimento inizia a comparire grazie alla presenza a Venezia di Antonello da Messina e grazie ai contatti tra la famiglia Bellini e Andrea Mantegna. Quest'ultimo aveva sposato la figlia del pittore Jacopo Bellini, nonché sorella di Gentile e Giovanni, anche loro pittori come il padre. Fu soprattutto Giovanni Bellini a sintetizzare gli elementi appresi da Mantegna e da Antonella da Messina in uno stile del tutto nuovo, in cui non erano esenti alcune reminescenze tardo gotiche.

Questa nuova tendenza trovò nuovi interpreti e sperimentatori in due straordinari artisti: Giorgione e Tiziano. Il primo ebbe vita breve, anche se la sua opera rimane un punto fermo dell'esperienza pittorica veneziana agli inizi del Cinquecento.

Giorgione, nome con cui è noto il pittore Giorgio da Castelfranco , nato a Castelfranco in Veneto nel 1478 circa e morto a Venezia nel 1510, è stato un pittore italiano della scuola veneta.

Nonostante la grande popolarità dell'artista quando era ancora in vita, la sua è una delle figure più enigmatiche della storia della pittura.

Non ha firmato alcuna opera ma ha dato un contributo notevole allo sviluppo del Manierismo moderno con l'idea di fondo di uno sviluppo dalle tecniche di rappresentazione convenzionali e stilizzate verso la "mimesi", cioè una sempre più accurata e convincente imitazione della natura, grazie a una padronanza perfezionata dei mezzi artistici.

Gli artisti e i letterati, d'altro canto, avevano ormai avviato un processo di rivalutazione del proprio operato: se nel Medioevo la produzione artistica era un'arte "manuale" (o "maccanica"), legata cioè strettamente alle volontà del committente e per certi versi assimilabile al nostro concetto di "artigianato", a partire dagli scritti di Leon Battista Alberti era iniziata una rivendicazione della dignità intellettuale del processo creativo, fondato su principi teorici (la progettazione, il disegno) che lo proiettavano nel campo delle arti liberali.

Le prime notizie sulle origini del pittore risalgono alle fonti cinquecentesche che lo citano come Giorgione per accentuarne l'alta statura morale, oltre che fisica, e da allora si è trasmesso come appellativo più usato per identificarlo. Si sa che giunse a Venezia giovanissimo, allogandosi nella bottega di Giovanni Bellini, da cui riprese il gusto per il colore e l'attenzione per i paesaggi.

Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo entrò in scena a Venezia, tra i numerosi "foresti" che trovavano facilmente impiego in città, anche in campo pittorico.

Le committenze dei suo dipinti da cavalletto non erano né enti religiosi né la Serenissima, ma appartenevano piuttosto a una ristretta cerchia di intellettuali legati a famiglie patrizie che prediligevano, piuttosto che i consueti soggetti religiosi, ritratti e opere di piccolo formato aventi come soggetto immagini mitologiche o allegoriche.

Giorgione medita lungamente i temi dei suoi quadri e li riempie di significati biblici, storici, letterari. Giulio Carlo Argan sottolinea l'atteggiamento platonizzante del pittore, innestato sulla cultura aristotelica dello Studio padovano. Le correnti platonizzanti si rafforzano in lui anche per influssi esterni, come il probabile incontro ad Asolo con Pietro Bembo che in quegli anni pubblica a Venezia il trattato platonizzante Asolani (dialoghi sull’amore ambientati nel ‘400 alla corte di Caterina Cornaro, regina di Cipro e Gerusalemme alla fine del XV secolo).

Le eccezioni "pubbliche" furono solamente due: un telero per la Sala delle udienze in Palazzo Ducale, perduto, e la decorazione a fresco della facciata del nuovo Fondaco dei Tedeschi, che gli fu affidata dalla Signoria e condotta a termine nel dicembre 1508. Il suo lavoro riempiva tutti gli spazi compresi fra le finestre della facciata che dà sul Canal Grande, dove Giorgione aveva dipinto una serie di nudi che i contemporanei ricordano come grandiosi e resi vivi dall'utilizzo di un rosso fiammeggiante. Di essi oggi rimane solo la cosiddetta Nuda, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

È verosimile che questa importante commissione sia stata affidata al Giorgione proprio grazie alla sua esperienza nel campo dell'affresco e che costituisse anche un segnale della possibilità di succedere al Bellini nel ruolo di pittore ufficiale della Serenissima, cosa che comunque non poté verificarsi a causa della morte prematura dell'artista durante la terribile pestilenza che dilagò a Venezia nel 1510

Giorgione, a differenza di altri suoi colleghi, non aveva una vera e propria bottega, dove istruiva gli apprendisti affidando loro le parti più meccaniche dell'esecuzione dei dipinti, forse a causa della particolare committenza del pittore, che gli chiedeva prevalentemente opere di piccolo formato e di grande qualità.

Nonostante ciò il suo stile ebbe un'immediata risonanza che gli garantì una veloce diffusione nell'area veneta: i "giorgioneschi" caratterizzarono le loro opere col colore che ricrea effetti atmosferici e tonali, con iconografie derivate dalle sue opere, soprattutto di piccolo e medio formato per il collezionismo privato. Tra i temi giorgioneschi ebbero particolare fortuna il ritratto, individuale o di gruppo, con un approfondito interesse psicologico, e il paesaggio che, sebbene non fosse ancora considerato degno di un genere indipendente, acquisiva ormai un risalto fondamentale in sintonia con le figure umane.

Lo stesso Giovanni Bellini, il maggiore maestro attivo a Venezia in quel periodo, rielaborò stimoli giorgioneschi nella sua ultima produzione. Tra i più importanti maestri che ne subirono l'influenza, soprattutto in fase formativa, oltre a quelli già citati ci furono Dosso Dossi, Gian Girolamo Savoldo, Girolamo Romanino, Giovanni Cariani, il Pordenone e Paris Bordon.

SACRA FAMIGLIA BENSON
1500
NATIONAL GALLERY OF ART WASHINGTON

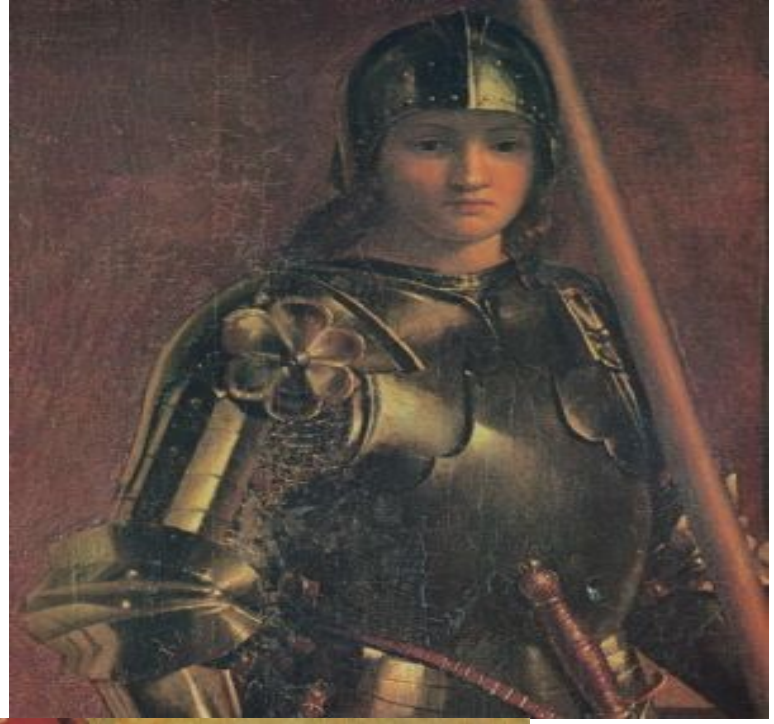
In una capannuccia aperta tramite un arco su un lontano paesaggio, la Sacra famiglia è raccolta attorno al Bambin Gesù, che si divincola tra le braccia di Maria come un vero neonato. Giuseppe siede su un muretto grezzo, mentre la Madonna è assisa su una roccia nuda, che forse si riferiscono all'incompletezza del mondo prima della venuta di Cristo. Se il panneggio sovrabbondante e dalle pieghe secche, come increspate nella carta, rimanda ad esempi fiamminghi (come Hieronymus Bosch), la postura delle figure ricorda il "protoclassicismo" di Lorenzo Costa, mentre la fisionomia di Giuseppe riecheggia Giovanni Bellini. Una certa attenzione ai dettagli minuti in primo piano (i sassolini sparsi in terra, alcune pianticelle) deriva forse dall'assimilazione di esempi nordici, ben noti a Venezia, anche attraverso le stampe.

PALA DI CASTELFRANCO 1503 DUOMO DI CASTELFRANCO VENETO

Il dipinto raffigura la Madonna col Bambino su un alto trono, a sua volta sopra un basamento che poggia su un sarcofago di porfido, con lo stemma della famiglia Costanzo (fu commissionata dal condottiero della Repubblica Veneta, Tuzio Costanzo, in occasione della morte del figlio Matteo, occorsa tra la primavera del 1504 e l'estate del 1505 nel corso di una campagna militare). Probabilmente la volontà di far rivolgere uno sguardo triste e assorto al reale sarcofago, che idealmente racchiudeva il figlio morto del committente, condizionò l'organizzazione iconografica della scena, creando quella che potrebbe essere definita come un'altissima piramide, con al vertice la testa della Vergine e alla base i due santi che si trovano in basso davanti ad un parapetto: a destra Francesco e a sinistra Nicasio (identificabile dall'insegna dei cavalieri di Malta). Entrambi i santi rivolgono il loro sguardo all'ipotetico osservatore, facendo da tramite tra il mondo reale e quello divino.

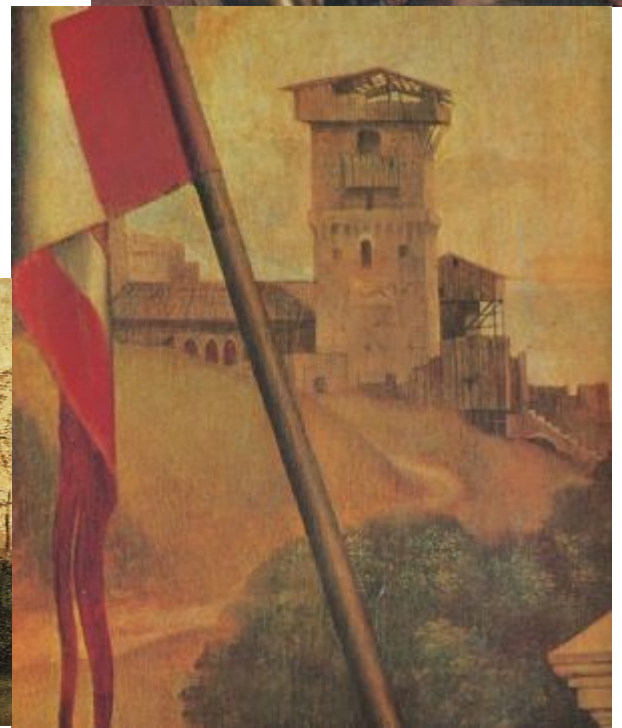
La Madonna ha un atteggiamento insieme solenne e rassegnato, la testa dipinta in un ovale perfetto, lo sguardo rivolto verso il basso in un punto imprecisato. Tiene la sinistra appoggiata al bracciolo del trono, con la destra sostiene il Bambino, disposto obliquamente in grembo, addormentato e con la testa reclinata su una spalla.

Il personaggio più dinamico è san Francesco, che protende la mano verso di noi e mostra le stimmate con un gesto di richiamo.



Il santo cavaliere a sinistra, in armatura e con il vessillo appoggiato alla spalla, è meno identificabile: può essere San Giorgio, patrono dello stesso pittore; San Liberale, santo a cui è dedicato il Duomo e patrono della Marca Trevigiana, o san Giovanni, patrono dell'ordine cavalleresco di cui faceva parte il committente del dipinto. Gli studiosi in un primo tempo sostenevano che il Costanzo appartenesse all'Ordine di Malta, e il santo veniva indicato come Nicàsio, martire patrono di quell'ordine.

Lo stemma della famiglia Costanzo, con sei coste e una banda rossa, campeggia, ben evidente, al centro del piedistallo del trono.



Il tramonto, momento di passaggio dal giorno alla notte, è simbolo del passaggio dalla vita alla morte, mentre il castello rovinato e i soldati in riposo nella campagna, rinviano a tempi di guerra, probabilmente riferiti a quelli che hanno sconvolto il territorio veneziano in quegli anni e nei quali il giovane Matteo Costanzo ha trovato la morte.

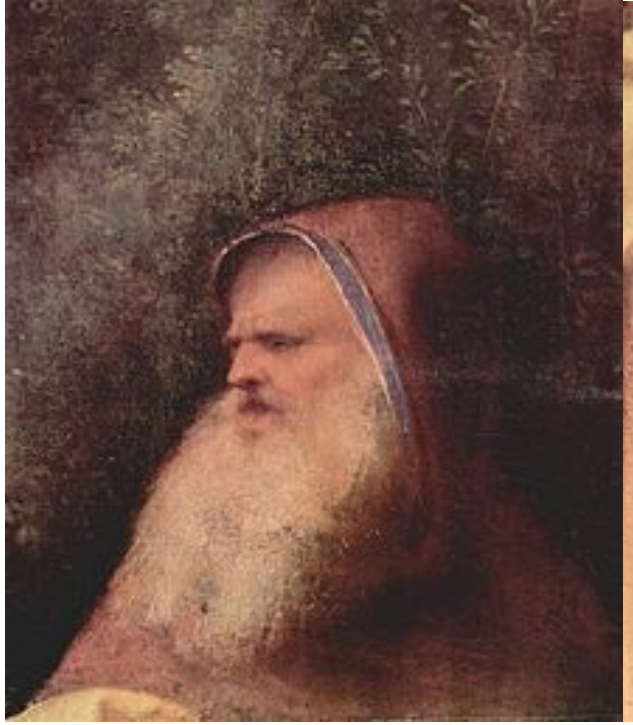
NATIVITA' ALLENDALE 1500 – 1505
NATIONAL GALLERY OF ART WASHINGTON

L'opera si può dividere in due parti: a destra la grotta scura della natività, dove si trova la Sacra Famiglia raccolta e verso la quale si affacciano i due pastori; a sinistra si trova un ampio paesaggio, con qualche piccolo episodio di quotidianità. Qualche cherubino appare in alto, vicino al soffitto della grotta.

TRE FILOSOFI 1506 – 1508

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM VIENNA

Tre personaggi, due in piedi e uno seduto, raggruppati nella metà destra del dipinto, mentre a sinistra prevale un'oscura rupe, di atmosfera leonardesca. Al centro invece, tra la quinta rocciosa e quella vegetale dietro ai "filosofi", si apre un lontano paesaggio, con un villaggio immerso nel verde, dove il sole è appena tramontato tra le colline che si perdono in lontananza, dai toni azzurrini per effetto della foschia. Il contrasto tra zone di luci e zona d'ombra amplifica la profondità spaziale e facilita la lettura tramite l'individuazione di linee di forza che attraversano la composizione: ne è un esempio la diagonale che parte dall'ombra della rupe e risale lungo la figura del giovane. Essi rappresentano le tre età dell'uomo (giovinezza, maturità e vecchiaia), hanno vesti dai colori differenti, forse simbolici (bianco/verde per il giovane seduto, viola/rosso per quello col turbante e giallo/marrone per il vecchio barbuto) e inoltre sono effigiati in tre pose diverse: di profilo, frontale e di tre quarti.



Il personaggio anziano mostra un foglio pieno di calcoli astronomici, sovrastati dalla scritta celus, e tiene nella sinistra un compasso: l'astronomia era uno degli interessi del Contarini, che spesso consultava i testi del lascito Bessarione alla biblioteca Marciana.

Questi elementi avvalorano l'ipotesi secondo cui il soggetto sarebbe quello di tre antichi sapienti, le cui conoscenze erano riunite nella figura ideale del committente Taddeo Contarini che fu un mercante della Serenissima e di cui si tramanda un interesse per le arti dell'occulto e l'alchimia.

Il personaggio giovane regge in mano un foglio, un compasso nella mano destra e una squadra in quella sinistra, per il calcolo geometrico, fissando la caverna vuota davanti a lui.

Altre ipotesi legano le tre figure ai tre stadi del pensiero umano: l'umanesimo rinascimentale (il giovane), la filosofia araba (l'uomo col turbante) e il pensiero medievale (il vecchio). Per lo storico della filosofia Giuseppe Faggin i tre personaggi rappresentano gli scienziati Claudio Tolomeo (l'uomo vecchio), Niccolò Copernico (l'uomo giovane) e l'astronomo e matematico arabo Muhammad ibn Jābir al-Harrānī al-Battānī (l'uomo dal turbante).

l compasso che il vecchio e il giovane tengono in mano lega le due figure e, con gli altri strumenti che tengono in mano, permette di riconoscerli entrambi come studiosi del cielo, astronomi o astrologi. Il compagno "arabo" col turbante, che dall'uno sembra volgersi all'altro, non può che essere uguale a loro. Nell'altra metà del quadro, la grotta buia, con l'edera, il fico (simboli del legno della Croce), la sorgente d'acqua (simbolo del battesimo) e una fioca luce che sembra giungere non dal sole, ma dall'esterno del quadro: una luce stellare. Col compasso, la squadra e il foglio con disegni astronomici i tre personaggi starebbero quindi studiando la luce di una stella, confrontandola con un libro.

Si tratterebbe dunque dei Magi, che normalmente venivano rappresentati di tre età diverse. Inoltre secondo la sacra scrittura essi si sarebbero recati a spiare l'arrivo della Stella e del Messia davanti a una grotta su un monte (Opus imperfectum in Matthaeum), e che l'edera e il fico insieme simboleggiano, in scene che alludono alla salvazione, rispettivamente la Salvezza e il Peccato. Uno dei Magi starebbe scoprendo la Stella (quello seduto), uno la starebbe interpretando in senso astronomico (il vecchio) e uno aggiungerebbe un riferimento alla profezia di Balaam. Secondo una leggenda medievale inoltre la grotta sarebbe quella dove Adamo ed Eva, cacciati dal Paradiso terrestre, avrebbero deposto i loro tesori, nonché lo stesso luogo in cui avvenne la rivelazione dell'incarnazione di Cristo, nuovo Adamo.

Il sole sta tramontando e dona all'opera una luce calda e soffusa, che accentua il senso di sospensione e mistero, in cui l'apparizione della stella (forse il bagliore nella caverna) arriva a guidare le ricerche conoscitive dei Magi.

TEMPESTA 1502 – 1503 GALLERIE DELL'ACCADEMIA VENEZIA

Vi compaiono tre figure in primo piano, che probabilmente alludono ad un significato allegorico o filosofico. Il dipinto potrebbe racchiudere delle immagini "senza soggetto", nate dalla fantasia dell'autore senza suggerimenti esterni, quali espressioni dello stato d'animo.

In primo piano, sulla destra, una donna seminuda che allatta un bambino (la "cigana" o "zigagna" cioè la zingara), mentre a sinistra un uomo in piedi li guarda, appoggiato a un'asta (il "soldato"); tra le due figure sono rappresentate alcune rovine. I personaggi sono assorti, non c'è dialogo fra loro, sono divisi da un ruscelletto.

Sullo sfondo, invece, si nota un fiume che costeggia una città passando sotto un ponte, che sta per essere investito da un temporale: un fulmine, infatti, balena da una delle dense nubi che occupano il cielo.

Numerose sono le ipotesi sul significato dell'opera: da episodi biblici, come il ritrovamento di Mosè, a mitologici, Giove ed Io, ad allegorici, Fortuna, Fortezza e Carità.

la figura maschile rappresenterebbe un soldato, simbolo di forza, mentre la figura femminile andrebbe letta come la Carità, dato che, nella tradizione romana, la carità era rappresentata da una donna che allatta. Forza e carità dovrebbero quindi convivere con i rovesci della natura (il fulmine);

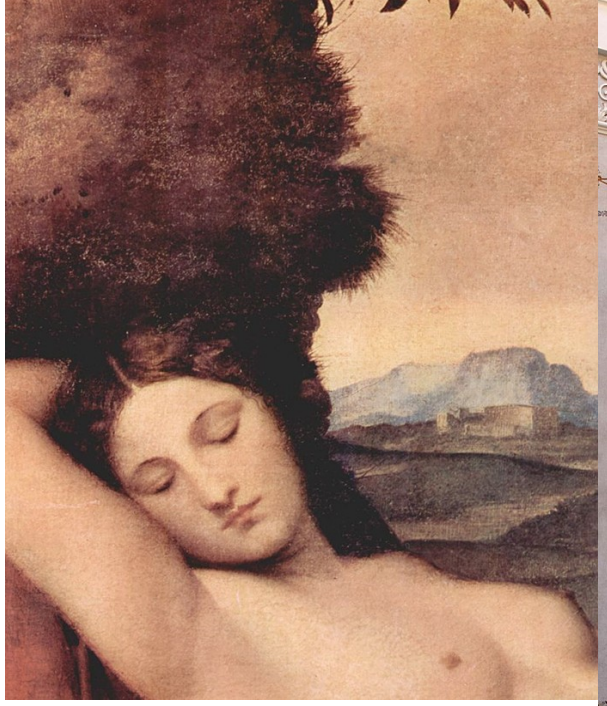
Le figure si potrebbero interpretare come Adamo, con una vanga, ed Eva che sta allattando Caino, dopo la cacciata dal Paradiso; il fulmine equivarrebbe alla spada fiammeggiante dell'angelo e il bagliore che questo produce alla presenza inequivocabile dell'Eterno che, adirato, allontana i peccatori; suggestiva è poi l'interpretazione data delle colonne spezzate e delle rovine antiche, che indicherebbero la caducità dei beni terreni e la mortalità dell'uomo. La tempesta diverrebbe così una metafora della condizione umana dopo il peccato, alla luce della dottrina cristiana.

LA VENERE DORMIENTE

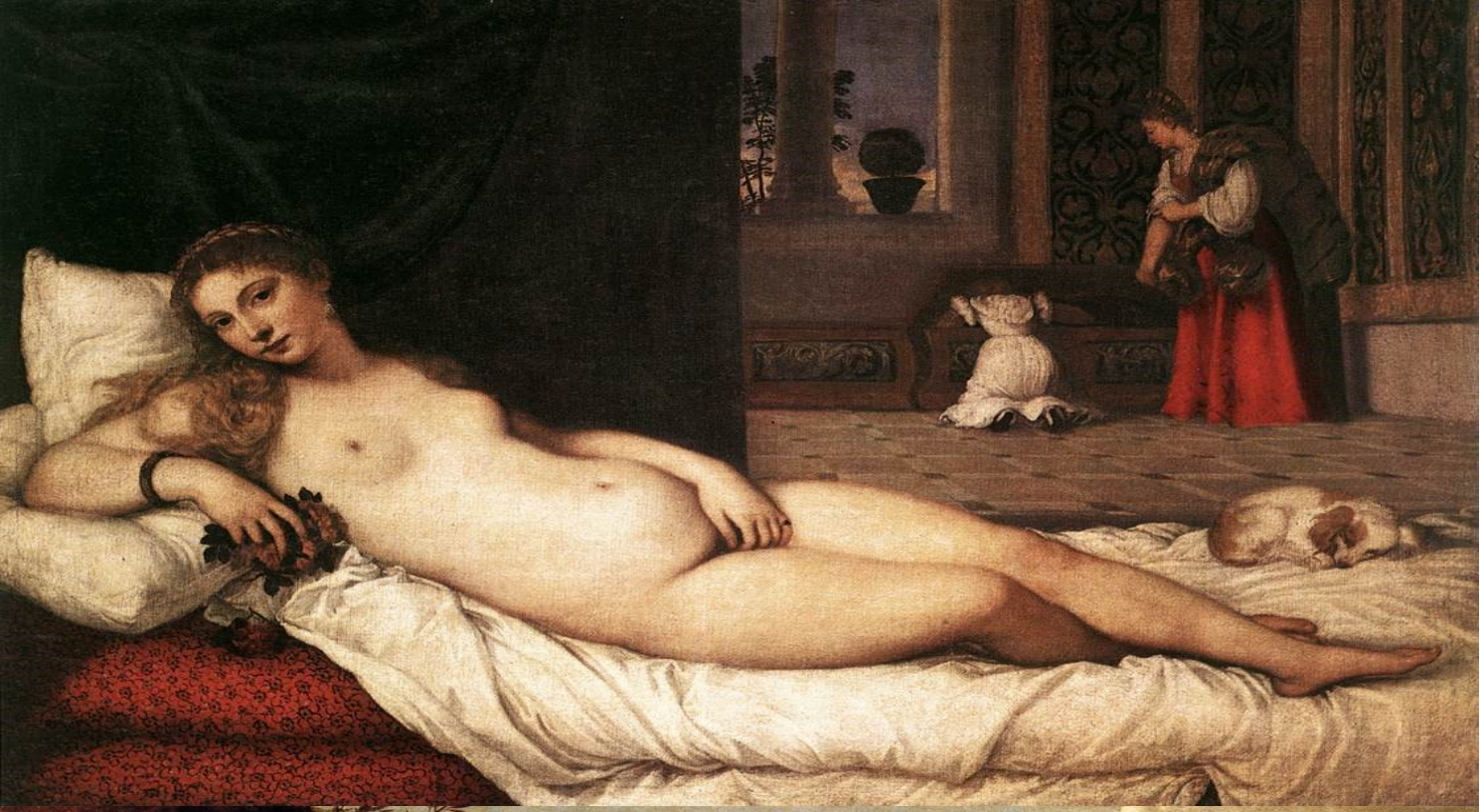
VENERE DI DRESDA
1507/1510
DRESDA

In questo quadro la Venere è inserita in un paesaggio agreste così che il nudo della dea assume un inedito significato di idillio classicheggiante tra la bellezza e la natura. A farle da giaciglio vi è una veste rossa e un panneggio bianco.
Il quadro fu probabilmente realizzato come dono per le nozze di Gerolamo Marcello, ed è da considerarsi quindi come un'allegoria del matrimonio, con Venere che viene destata da Cupido per benedire le nozze dei novelli sposi.

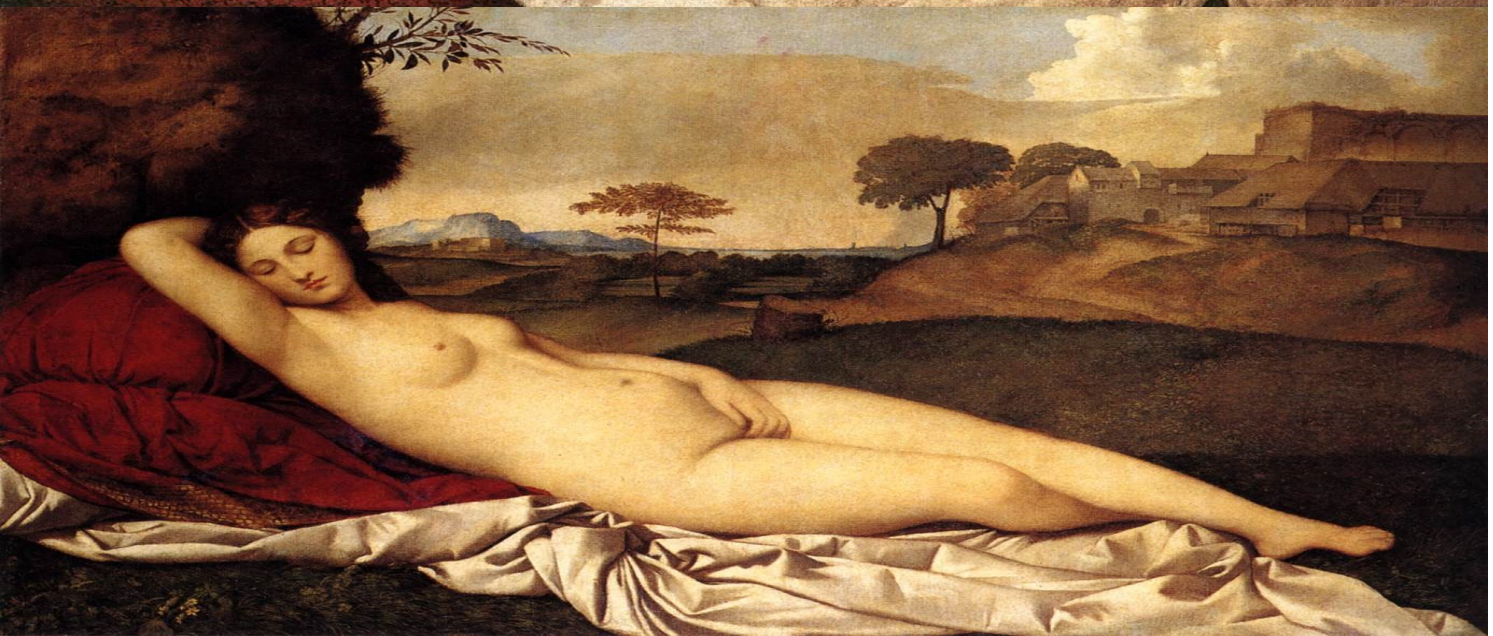
L'opera venne vista in casa di Girolamo Marcello da Marcantonio Michielb verso il 1525. Forse venne commissionata subito dopo le nozze del committente, nel 1507. Lasciata probabilmente incompleta alla morte del pittore nel 1510, venne completata da Tiziano negli anni immediatamente successivi, come riportò Giorgio Vasari. Probabilmente a Tiziano fu richiesto di modificare il dipinto perché ritenuto troppo idealizzato, non adatto all'occasione matrimoniale: allora Tiziano inserì particolari che – come il morbido panneggio su cui posa il corpo nudo di Venere – accentuavano l'erotismo della rappresentazione.
La figura di Venere era stata probabilmente scelta per giustificare le pretese di discendenza della famiglia Marcello dalla Gens Iulia, che nell'Eneide è celebrata come stirpe nata dalla dea.



Sottili implicazioni erotiche si trovano nel braccio alzato di Venere e nel posizionamento della sua mano sinistra sul suo inguine, che riprende la posa della Venus pudica, sebbene aggiornandola a una posizione distesa. Si tratta però di un'atmosfera misuratamente sensuale e sognante, ben diversa dalle interpretazioni che daranno gli artisti successivi del tema, dove la donna ben sveglia si rivolge spudoratamente allo spettatore, esibendo apertamente la propria nudità, a volte senza neanche il gesto di coprirsi pudicamente.



Il confronto tra due opere di analogo soggetto consente di evidenziare le due “anime” della pittura veneziana, rappresentate da Giorgione e da Tiziano: da un lato il morbido naturalismo e l’assorta malinconia, dall’altro la sensualità.
In Giorgione la dea è abbandonata nella natura e ne è spontaneamente parte mentre la Venere detta di Urbino, invece, è attribuita a Tiziano e ha perso la sua rarefatta delicatezza, per trasformarsi in un simbolo di concreta e consapevole sensualità.



Tiziano la realizzò nel 1538 per Guidobaldo della Rovere, figlio di Francesca Maria, Duca di Urbino che aveva sposato per motivi politici Giulia Varano di Camerino, ancora bambina, e tale circostanza ha fatto supporre che l’opera fosse una sorta di auspicio all’amore coniugale. A questo alluderebbero le rose , il cagnolino accovacciato nel letto, le ancelle presso il cassone nuziale, la pianta di mirto.

Sebastiano Luciani, detto in tarda età dal 1531 **Sebastiano del Piombo** in quanto ricevette dal papa Clemente VII l'incarico di piombatore pontificio (una sorta di segretario di Stato) , nacque a Venezia verso il 1485, secondo la testimonianza di Vasari, che lo dice morto a sessantadue anni nel 1547. Ancora il Vasari, che resta la principale fonte di informazione sulla sua vita, riportò che appartenne a una famiglia abbastanza agiata e che la sua prima professione fu quella di musicista, «perché oltre al cantare si dilettò molto di sonar varie sorti di suoni, ma sopra il tutto il liuto, per sonarsi in su quello stromento tutte le parti senz'altra compagnia [...] Venutagli poi voglia, essendo ancor giovane, d'attendere alla pittura, apparò i primi principii da Giovan Bellino allora vecchio. E doppo lui, avendo Giorgione da Castelfranco messi in quella città i modi della maniera moderna, più uniti e con certo fiammeggiare di colori, Sebastiano si partì da Giovanni e si acconciò con Giorgione, col quale stette tanto che prese in gran parte quella maniera».

Nella primavera del 1511 «spargendosi la fama delle virtù di Sebastiano, Agostino Chigi sanese, ricchissimo mercante, il quale in Vinegia avea molti negozii, sentendo in Roma molto lodarlo, cercò di condurlo a Roma, piacendogli oltre la pittura che sapesse così ben sonare di liuto e fosse dolce e piacevole nel conversare. Né fu gran fatica condurre Bastiano a Roma, perché, sapendo egli quanto quella patria comune sia sempre stata aiutatrice de' begl'ingegni, vi andò più che volentieri. Andatosene dunque a Roma, Agostino lo mise in opera e la prima cosa che gli facesse fare furono gl'archetti che sono in su la loggia, la quale risponde in sul giardino dove Baldassarre Sanese aveva, nel palazzo d'Agostino in Trastevere, tutta la volta dipinta; nei quali archetti Sebastiano fece alcune poesie di quella maniera ch'aveva recato da Vinegia, molto disforme da quella che usavano in Roma i valenti pittori di que' tempi».

PIETA' 1516 MUSEO CIVICO VITERBO

In un paesaggio notturno si trovano le due figure monumentali e isolate di Maria e Gesù morto, disteso ai suoi piedi. L'impostazione patetica della Vergine, che stringe i pugni e guarda verso il cielo, l'attenzione alle volumetrie e all'anatomia rimandano alla lezione di Michelangelo.

Il bellissimo corpo di Cristo in particolare, risaltato dal contrasto con il sudario bianco, spicca come nodo della composizione, alla base della piramide che ha il vertice nella testa di Maria, molto mascolina. Pienamente compiuta appare la sintesi tra l'espressività delle figure umane ispirata da Michelangelo e l'uso del colore e del paesaggio tipicamente veneti.

Nonostante il paesaggio lunare, le figure principali sono illuminate frontalmente in maniera tradizionale.

Più che alla tradizionale iconografia della Vesperbild, cioè il tipo di scultura devozionale nata nel XIV secolo in Germania e che consiste nella Pietà, cioè nella Madonna con in grembo il corpo di Gesù morto, il pittore sembra essersi qui indirizzato verso un tipo di spiritualità più vicina agli agostiniani, tanto che si parla piuttosto di Andachtbild, ossia di "immagine per la preghiera".

SAN GIOVANNI CRISOSTOMO 1510 – 1511 CHIESA DI SAN GIOVANNI CRISOSTOMO VENEZIA

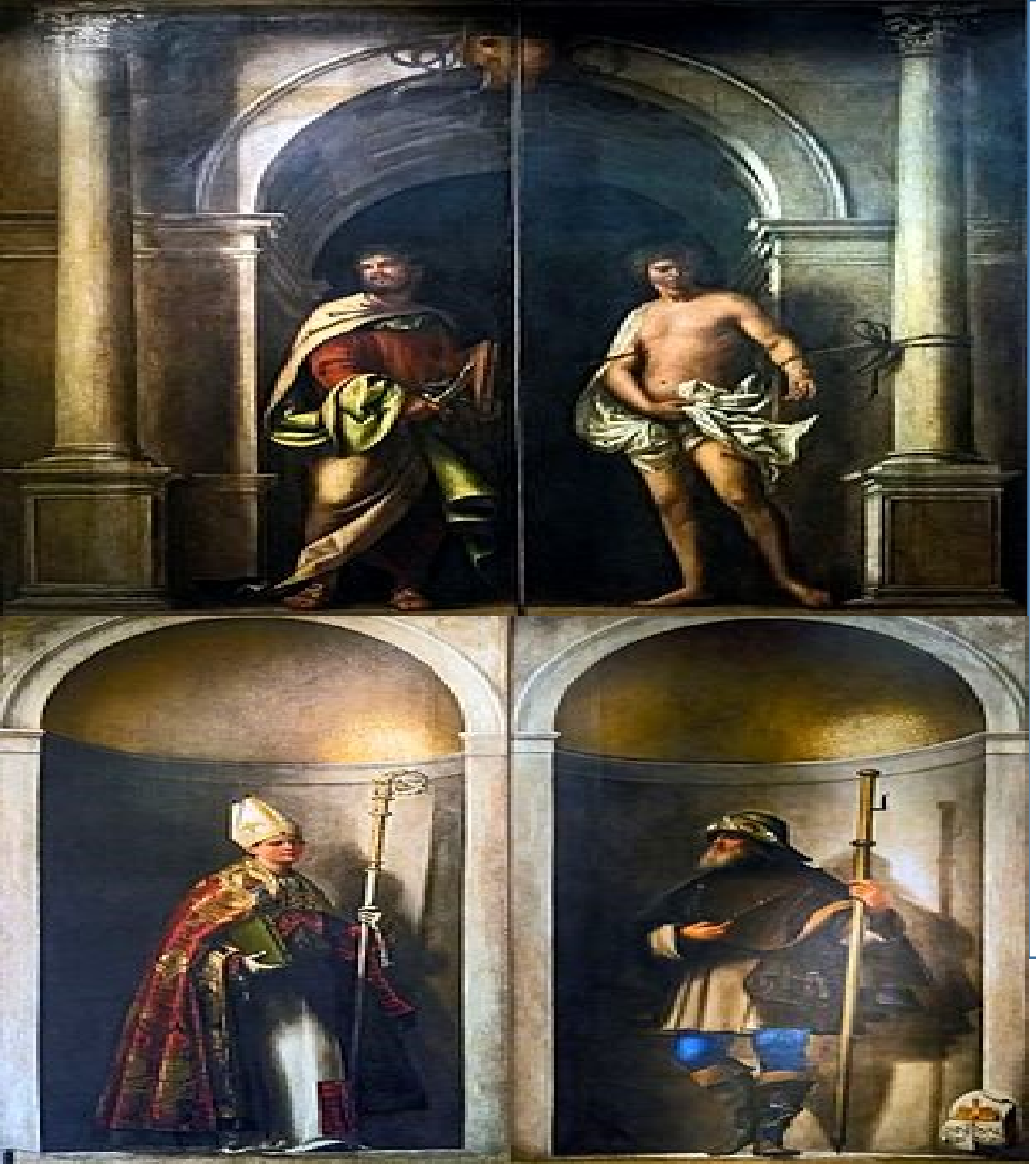
Il tema della sacra conversazione è qui risolto in maniera asimmetrica, con al centro la figura seduta e rialzata di alcuni gradini di san Giovanni Crisostomo, titolare della chiesa, che con una posizione naturale e informale, ha deposto la mitria su un ripiano dietro di lui e sta intento alla scrittura, permettendo all'osservatore di scorgere il suo libro aperto, in cui si possono cogliere frammenti di un testo sacro in greco. Affiancano il santo protagonista, variamente disposti, due gruppi di santi, femminili alla sinistra (Caterina d'Alessandria, Maddalena e Lucia) e maschili a destra (Nicola, Giovanni Battista e Liberale). Dietro di loro si dispiega un'architettura classica che occupa metà della pala, mentre la parte destra ha come sfondo un ampio paesaggio, con un paese sulla sommità di una collina. La grande modernità dell'opera si manifesta anche nell'esclusione della visione frontale delle pale tradizionali e nel tono dimesso e sereno delle figure inserite in un pacato paesaggio crepuscolare.

RITRATTO DI CLEMENTE VII 1525 MUSEO DI CAPODIMONTE NAPOLI

Il dipinto fu certamente realizzato prima del 1527, data del terribile “sacco di Roma” (saccheggio) da parte dei lanzichenecchi di Carlo V, in conseguenza del quale il pontefice fece voto di farsi crescere la barba. L’artista, giunto a Roma già da qualche tempo (1511), qui dimostra quanto fu importante l’influenza di Michelangelo, ravvisabile nella maestosa plasticità della figura, unita all’equilibrato uso del colore retaggio della sua formazione veneta.

MORTE DI ADONE 1512 GALLERIA DEGLI UFFIZI FIRENZE

Al centro della tela Venere, nuda, seduta con le gambe accavallate e vicina a Cupido, è intristita per la morte di Adone, il cui corpo giace esanime a sinistra. La posa della dea cita cita lo Spinario, scultura ellenistica ben nota nella cerchia intellettuale romana. Compagne della dea partecipano al dolore, sulla destra, e parlano, indicandola, con una sorta di Sileno che suona il flauto.
Sullo sfondo, tra le fronde, si vede una distesa d'acqua e oltre, nella luce calda del tramonto, la città di Venezia: si riconoscono infatti il palazzo Ducale, le cupole della basilica di San Marco, la torre dell'orologio, le Procuratie vecchie.



ANTE D'ORGANO CON SANTI 1509 GALLERIE DELL'ACCADEMIA VENEZIA

Le ante chiuse mostrano i santi Bartolomeo e Sebastiano sotto un arco classico, tra colonne addossate ai piloni e su sfondo scuro; una delle colonne ha anche una funzione narrativa, infatti vi è legato Sebastiano, che subì il martirio venendo appunto crivellato di frecce mentre era legato.

Le ante aperte mostrano i santi Ludovico da Tolosa e Sinibaldo, che emergono con strabiliante forza plastica da nicchie in penombra, con la calotta ricoperta da mosaici dorati secondo lo stile bizantino-veneziano, che era già stato citato in pale d'altare da Giovanni Bellini.

Notevole è la descrizione dei dettagli (la ricca pianeta del vescovo Ludovico, l'abbigliamento da pellegrino di Sinibaldo), con una tavolozza accesa e squillante. La fusione tra soggetti e spazio, operata tramite l'atmosfera sfumata e avvolgente, rimanda alla scuola di Giorgione, così come il sentimento di silenziosa contemplazione.