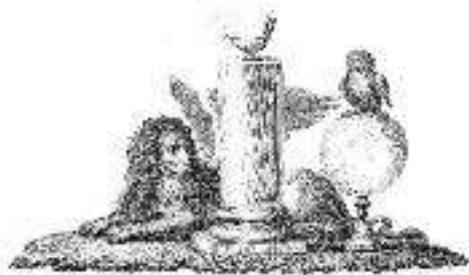


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCV, terza serie, 17/I (2018)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Fabrizio Biferali

ARTE E RIFORMA A VENEZIA.
TIZIANO IN SANTO SPIRITO IN ISOLA

Non senza un comprensibile moto di orgoglio, a circa dieci anni dalla morte di Jacopo Sansovino sopraggiunta il 27 novembre 1570, il figlio Francesco avrebbe descritto la chiesa di Santo Spirito in Isola come «nobile non pur per sito, ma per struttura», grazie all'opera del padre, nonché «ricca di belle statue, di chiostri et di ampli giardini» e «ornata di molte pitture nobili et fatte da huomini famosi in quella arte»¹. Officiata dai canonici regolari lateranensi, che si erano stabiliti presso l'appartato monastero veneziano verso la metà del XII secolo, la chiesa fu ristrutturata dal Sansovino nel 1540-1542; nel 1656, in seguito alla soppressione della congregazione, tutti gli arredi – compresi i dipinti di Tiziano – furono trasferiti nella basilica di Santa Maria della Salute². Caratterizzata da una pianta ad aula unica, la chiesa aveva un impianto sobrio, in linea con altri edifici ecclesiastici progettati dal Sansovino tra gli anni trenta e quaranta tra cui in particolare San Francesco della Vigna e San Martino. È stato ipotizzato che il suo intervento non si limitasse al solo completamento della chiesa, ma che si fosse esteso anche agli arredi interni, tra i quali i dipinti dell'amico Tiziano³, che nel 1541 avrebbe consegnato ai frati la *Pentecoste* destinata all'altar maggiore, poi rovinatasi in breve tempo e che fu costretto a rifare⁴.

Per la decorazione della volta, in un primo momento, il Sansovino aveva preferito affidarsi a Giorgio Vasari, proprio allora invitato a Ve-

¹ FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, ristampa anastatica della I edizione (Venezia, 1581), Bergamo, Leading, 2002, c. 83r.

² DEBORAH HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven-London, Yale University Press, 1987, pp. 74-77; MANUELA MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa, 2000, scheda 36; cfr. anche JÜRGEN SCHULZ, *Venetian painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1968, scheda 20; *Tiziano*, Venezia, Marsilio, 1990, scheda 38.

³ MORRESI, *Jacopo Sansovino*, scheda 36.

⁴ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, VI, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, Sansoni-Spes, 1987, p. 163.

nezia da Pietro Aretino per curare l'allestimento scenografico della *Talanta* nonché autore di alcuni pannelli allegorici per il soffitto del palazzo Corner sul canal Grande⁵. Esperto nelle figure scorciate di matrice manieristica, questi dovette sembrare adattissimo al suo compatriota a decorare con tre teleri il soffitto della chiesa, ma la sua partenza nel 1542 dirottò l'incarico su Tiziano, «che gli condusse bellissimi, per avere atteso con molt'arte a fare scortare le figure al disotto in su», come avrebbe ricordato lo stesso artista e storiografo aretino⁶.

Il più immediato modello iconografico per i tre teleri tizianeschi con *Caino e Abele*, *David e Golia* e il *Sacrificio di Isacco* (figg. 1-3), databili tra il 1542 e il 1544, erano gli affreschi del Pordenone nel chiostro della chiesa eremitana di Santo Stefano, dipinti verso il 1532⁷, come risulta per esempio dalla riutilizzazione tizianesca della plastica violenza sprigionata dal *Caino e Abele* del rivale⁸, di cui si sarebbe ricordato anche Iacopo Tintoretto, alla metà del secolo, in un telero per la Scuola della Trinità. Nei riquadri, in cui secondo il Vasari l'artista friulano aveva mostrato tutta la sua notevole abilità negli «scorti terribili di figure»⁹, erano illustrate dodici scene bibliche, tra cui i tre episodi veterotestamentari presenti anche nel ciclo di Santo Spirito in Isola. Pur se sulla base di considerazioni assai discutibili (come, ad esempio, che l'ordine agostiniano

⁵ CHRISTOPHER CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice 1527-1556*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 162 e ss; PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1997, p. 274; per i dipinti cfr. *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, a cura di Stefania Mason Rinaldi, Milano, Electa, 1981, schede 8-9; LAURA CORTI, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1989, scheda 24; PETER HUMFREY, *Venezia 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1998, pp. 455-554, in part. pp. 457 e ss.

⁶ VASARI, *Vite*, VI, p. 163.

⁷ Sul ciclo a fresco del Pordenone cfr. *Da Tiziano a El Greco*, schede 2-3; CATERINA FURLAN, *Il Pordenone*, Milano, Electa, 1988, schede 87-89; CHARLES E. COHEN, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between Dialect and Language*, II, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, scheda 67; FABRIZIO BIFERALI, «Scorti terribili di figure». *Gabriele Della Volta e il Pordenone nel chiostro di Santo Stefano a Venezia*, in corso di stampa, «Analecta agustiniana», LXXXI (2018).

⁸ Sull'influsso degli affreschi pordenoniani di Santo Stefano sui teleri di Tiziano per Santo Spirito cfr. WALTER FRIEDLÄNDER, *Titian and Pordenone*, «The Art Bulletin», XLVII (1965), pp. 118-121; ROBERT ECHOLS, *Titian's Venetian soffitti: Sources and Transformations*, in *Titian 500*, ed. by Joseph Manca, Washington, Board of Trustees-National Gallery of Art, 1993, pp. 29-49, in part. pp. 31-32; PAOLA ROSSI, *I soffitti veneziani dal Pordenone a Tintoretto*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, pp. 509-535, in part. pp. 510-511.

⁹ VASARI, *Vite*, IV, p. 433.

cui il convento apparteneva «aveva motivi ben comprensibili per operare ai fini di una conciliazione col mondo protestante»), Maria Calì ha saputo cogliere l'originalità degli affreschi del Pordenone che, in un serrato confronto tra antico e nuovo Testamento, insistevano sui temi della grazia e della salvezza¹⁰ riproposti anche da Tiziano. Ma quel che qui più interessa, al di là delle riprese formali dal Pordenone e dal suo esibito michelangiolismo¹¹, è l'iconografia complessiva del ciclo di Tiziano, incentrato soprattutto sul vecchio Testamento, in cui figuravano scene presenti all'incirca negli stessi anni anche negli affreschi del Pontormo e nelle sculture del Bandinelli per i cori di San Lorenzo e Santa Maria del Fiore¹². Il Vasari scrive che sul soffitto di Santo Spirito in Isola erano collocati tre teleri: «In uno è Abraam che sacrifica Isaac, nell'altro Davit che spicca il collo a Golia e nel terzo Abel ucciso da Cain suo fratello»¹³, mentre Sansovino indica una diversa sequenza dei tre episodi biblici, «uno Abraham che sacrifica, un Abel che occide Caim et un Davit ch'ammazza Golia»¹⁴. È probabile che invece avesse ragione Carlo Ridolfi, tra gli ultimi a poter vedere ancora *in situ* il ciclo, che elenca le «historie d'Abelle ucciso da Caino; del giovinetto Davide che, reciso il capo a Golia, rende le dovute gratie al cielo; di Abraamo in atto di sacrificar Isaac», cui si affiancavano «negli angoli i quattro dottori della Chiesa, in uno de' quali [Tiziano] figurò sé stesso»¹⁵. Ridolfi concordava dunque con Vasari sul fatto che la scena con *David e Golia* fosse quella centrale, mentre è probabile che il *Sacrificio di Isacco* fosse situato in asse con l'altar maggiore, se non altro per il suo riferimento tipologico al sacrificio

¹⁰ MARIA CALÌ, *Patroni, committenti, amici del Pordenone fra religione e storia*, in *Il Pordenone*, a cura di Caterina Furlan, Pordenone, Comune di Pordenone, 1985, pp. 93-101, in part. pp. 99-100.

¹¹ RONA GOFFEN, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael and Titian*, New Haven-London, Yale University Press, 2002, pp. 327 e ss; PAUL JOANNIDES, *Titian and Michelangelo / Michelangelo and Titian*, in *The Cambridge Companion to Titian*, ed. by Patricia Meilman, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 121-145, in part. pp. 138 e ss.

¹² MASSIMO FIRPO, FABRIZIO BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 189, 208 ss.

¹³ VASARI, *Vite*, VI, p. 163.

¹⁴ SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, c. 83v.

¹⁵ CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, hrsg. von Detlev Freiherrn von Hadeln, I, Berlin, G. Grote, 1914, p. 175; cfr. *Tiziano*, scheda 38. Attualmente i dipinti sono sul soffitto della sagrestia della basilica della Salute secondo l'ordine della narrazione biblica: *Caino e Abele* (*Gen.* III, 24), *Sacrificio di Isacco* (*Gen.* XXII, 6) e *David e Golia* (*I Sam.* XVII).

della croce e al sacramento eucaristico¹⁶, sebbene tutte e tre le immagini siano associabili ad archetipi veterotestamentari della morte di Cristo, evocata anche dall'atmosfera cupa delle scene¹⁷.

La scena di *Caino e Abele* (fig. 1) era la prima a essere vista da chi entrava in chiesa, come riteneva anche Jürgen Schulz¹⁸, secondo il quale però al centro del soffitto era posto il *Sacrificio di Isacco*, «taller than the other two» e i cui colori «are softly contrasting, while those of its companions tend toward the monochrome», il che sarebbe stato smentito dai restauri, che hanno evidenziato come Tiziano avesse eseguito i dipinti «con una pennellata carica di colore, molto veloce, immediata, di getto, apparentemente senza ripensamenti»¹⁹. La scena allude anzitutto alla drammatica lotta tra il bene e il male, dove il denso fumo nero del fuoco si alza verso nubi tempestose che chiudono il cielo «and no light of Grace pervades it», come ha scritto Walter Friedländer²⁰, a differenza di quanto si può osservare negli altri due teleri, dove esso è squarciato da lampi di luce. La contrapposizione tra i due fratelli biblici è qui suggerita anche dal colore che li contrassegna: scuro e terragno per Caino, rappresentato alla stregua di un Ercole con la clava, chiaro e luminoso per Abele, sul cui capo è dipinta una realistica macchia di sangue che cola sulla roccia. Alle spalle di Caino si intravedono i due altari delle offerte, mentre dalla parte di Abele si scorge un verde virgulto, allusivo all'eterna rigenerazione del bene. Vittima innocente e primo pastore, Abele costituisce una delle più consuete prefigurazioni di Cristo, allo stesso modo di Isacco, salvato dalla mano di Dio e testimone della fede assoluta di Abramo, progenitore degli eletti. Se Madlyn Kahr ha osservato che «Abel typologically represents the crucified Christ» e «Isaac saved through divine intervention represents salvation through

¹⁶ Di questa opinione è anche RICHARD COCKE, *Titian's Santo Spirito Ceiling: An alternative Reconstruction*, «The Burlington Magazine», CXIII (1971), n. 825, p. 734.

¹⁷ HAROLD E. WETHEY, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, I, London, Phaidon, 1969, schede 82-84.

¹⁸ SCHULZ, *Venetian painted Ceilings*, scheda 20.

¹⁹ ALFEO MICHIELETTI, *Il soffitto di Tiziano della chiesa di Santo Spirito in Isola*, in *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005, pp. 191-201, in part. p. 192.

²⁰ FRIEDLÄNDER, *Titian and Pordenone*, p. 120.

²¹ MADLYN KAHR, *Titian's Old Testament Cycle*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIX (1966), pp. 193-205, in part. p. 195.

faith»²¹, Erwin Panofsky ha sottolineato sulla base di alcuni passi agostiniani che i tre teleri costituiscono una sorta di «trilogia dell'omicidio: l'omicidio condannato da Dio [Caino e Abele], l'omicidio impedito da Dio [Sacrificio di Isacco] e l'omicidio approvato da Dio [David e Golia]», alludendo a «Cristo vittima (*Christus occisus*), Cristo strumento di redenzione (*Christus oblatus*) e Cristo trionfatore sul male (*Christus triumphans*)»²².

Straordinaria invenzione iconografica è anche quella del *David e Golia*²³ (fig. 2), il cui protagonista, del quale non si vede il volto, è rappresentato come un fanciullo – a sottolinearne la purezza incontaminata rispetto al bestiale filisteo – che dedica la spada della vittoria e rivolge una preghiera di ringraziamento a Dio, la cui luce metafisica ne tornisce il corpo. Un episodio privo di ogni attestazione scritturale, quest'ultimo²⁴, e derivato forse da un brano delle *Antichità giudaiche* (VI, 192) di Flavio Giuseppe, sul cui significato Panofsky ha osservato che David,

allontanandosi e con ciò liberandosi dalla massa inerte, terrena, del colosso abbattuto, [...] dà l'impressione di implorare e insieme di ringraziare la divinità e sembra ascendere in cielo grazie alla semplice forza della fede²⁵.

Quanto al *Sacrificio di Isacco* (fig. 3), di cui si conserva un disegno preparatorio con la quadrettatura²⁶, quel che colpisce in modo particolare è il viso di Isacco rivolto verso l'osservatore, quasi a voler carpirne

²² ERWIN PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, postfazione di Augusto Gentili, Venezia, Marsilio, 1992 (I ed. statunitense 1969), pp. 36-37.

²³ Sul restauro della tela, resosi necessario dopo gli ingenti danni subiti in seguito all'incendio del 29 agosto 2010, cfr. *La sfida di Davide e Golia. Un capolavoro di Tiziano restaurato*, a cura di Fiorella Spadavecchia, Venezia, Marcianum Press, 2012, e SANDRA ROSSI, *Una nuova indagine diagnostica per il «Davide e Golia» di Tiziano*, in *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, a cura di Paola Artoni, Enrico Maria Dal Pozzolo, Monica Molteni e Alessandra Zamperini, Treviso, ZeL, 2013, pp. 210-213.

²⁴ KAHR, *Titian's Old Testament Cycle*, pp. 196 e ss; FRIEDLÄNDER, *Titian and Pordenone*, p. 120; PANOFSKY, *Tiziano*, p. 37; AUGUSTO GENTILI, *La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 43-53, in part. p. 44.

²⁵ PANOFSKY, *Tiziano*, p. 37.

²⁶ MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Milano, Benenice, 1989, scheda 28.

la misericordia, in netto contrasto con le versioni ideate da Rembrandt, prima in un dipinto del 1635 e poi in un'incisione del 1655, in cui Abramo blocca e copre in modo brutale la testa del figlio²⁷.

Il ciclo per il soffitto di Santo Spirito in Isola era completato da otto tondi su tavola, posti intorno ai tre quadri principali, con i *Dottori della Chiesa* e gli *Evangelisti*²⁸, nel cui intenso *San Matteo* si è riconosciuto sulla base del poco più tardo *Autoritratto* di Berlino²⁹ il volto dello stesso Tiziano con un pennello – più che una penna – stretto nella mano destra³⁰.

Le tre scene evocano questioni cruciali della controversia dottrinale tra cattolici e protestanti: il libero arbitrio per la scena con *Caino e Abele*, la grazia per quella con *David e Golia* e la giustificazione per fede per quella con il *Sacrificio di Isacco*. Tanto più che la scelta di far dipingere a Tiziano quelle tre immagini appare connessa con un personaggio che in quegli anni frequentava il monastero dei canonici regolari lateranensi, ossia il trevigiano Agostino Museo³¹. Nato a Treviso intorno al 1490 ed entrato giovanissimo tra le fila degli eremitani, dopo aver studiato teologia a Padova e a Bologna il Museo era diventato un acclamato predicatore tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta, presente anche a Venezia nel 1529 e nel 1530, dove fu lo stesso doge Andrea Gritti a chiedergli di tenere una predica davanti al Senato³². Qualche anno dopo, nel 1537, un'omelia quaresimale da lui pronunciata a Siena sul tema della predestinazione gli valse l'accusa di eresia luterana da parte del cappuccino Giovanni da Fano, il primo polemistia antiluterano in lingua volgare. Gli echi della polemica non tardarono a raggiungere Roma, dove il 18 aprile 1537 Paolo III emanò un breve per sollecitarne l'arresto da parte del nunzio a Venezia. Chiuso in carcere, il museo com-

²⁷ CHRISTOPHER BROWN, JAN KELCH, PIETER VAN THIEL, *Rembrandt. Il maestro e la sua bottega*, I, Roma, Leonardo-De Luca, 1991, scheda 21; ivi, II, Roma, Leonardo-De Luca, 1991, scheda 39.

²⁸ *Tiziano*, scheda 38.

²⁹ FABRIZIO BIFERALI, *Tiziano. Il genio e il potere*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. VIII-IX. Sugli autoritratti di Tiziano cfr. l'ottima sintesi di TOM NICHOLS, *Titian and the End of the Venetian Renaissance*, London, Reaktion Books, 2013, pp. 161 e ss.

³⁰ Lo si confronti con quello impugnato dal pittore nel tardo *Autoritratto* del Museo del Prado.

³¹ GENTILI, *La committenza veneziana di Tiziano*, pp. 43-44.

³² Le notizie sono tratte dalla voce sul Museo di MARIO ROSA, *ad vocem*, in *DBI*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960, pp. 489-491.

pose un'apologia indirizzata a papa Farnese, in cui esponeva e chiariva i contenuti delle sue omelie, cercando di ricondurre nell'alveo agostiniano i temi su cui aveva insistito³³, gli stessi dei teleri tizianeschi per il monastero di Santo Spirito in cui il museo risulta documentato nel novembre del 1542 con il ruolo di maestro di sacre lettere e filosofia. La cronologia del ciclo pittorico va circoscritta tra il 1542 e il 1544, anno in cui una lettera dell'11 dicembre di Tiziano al cardinal Alessandro Farnese accusava i committenti di non avergli ancora pagato il lavoro³⁴. Morto alla metà del secolo, durante gli ultimi anni a Venezia il Museo aveva potuto contare sulla protezione del patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani, accusato dal Grechetto nel 1547 di averlo nascosto «in casa sua et fuori di casa» insieme con altri personaggi sospetti³⁵. La predicazione del Museo a Siena e le discussioni che ne seguirono, merita ricordarlo, suggerirono al cardinal Gasparo Contarini la stesura della lettera *De praedestinatione*, inviata a Lattanzio Tolomei³⁶, che avrebbe dato vita nell'inverno del 1538-1539 a una vivace discussione epistolare tra Marcantonio Flaminio e lo stesso Contarini prima e con Girolamo Seripando, poi. Di tali dottrine, del resto, si sarebbero fatti portavoce a Venezia sia Girolamo Galateo, che nella sua apologia del 1538 enunciava con coraggio la predestinazione degli eletti «avanti la constitutione de 'l mondo» e l'inutilità del libero arbitrio³⁷, sia l'agostiniano Giulio da Milano, il cui arresto il 19 aprile 1541, al termine della sua predicazione quaresimale, indusse l'Ochino ad attaccare dal pulpito tutti coloro che perseguitavano i predicatori del «puro evangelio»³⁸.

³³ ROSA, *ad vocem*, in *DBI*, p. 490; PAOLO SIMONCELLI, *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1979, pp. 82-83.

³⁴ Tiziano. *L'epistolario*, a cura di Lionello Puppi, postfazione di Charles Hope, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, p. 116, n. 74.

³⁵ GOTTFRIED BUSCHBELL, *Reformation und Inquisition in Italien um die Mitte des XVI. Jahrhunderts*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1910, pp. 250, 259-260, 266-267; MASSIMO FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 237-238.

³⁶ HUBERT JEDIN, *Ein Streit um den Augustinismus vor dem Tridentinum (1537-1543)*, «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte», XXXV (1927), pp. 351-368; SIMONCELLI, *Evangelismo italiano*, pp. 69 e ss; MASSIMO FIRPO, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 111-113.

³⁷ RENATO FRESCHI, *Girolamo Galateo e la sua apologia al Senato veneto*, «Studi e materiali di storia delle religioni», XI (1935), pp. 41-109, in part. pp. 72, 79 e ss.

³⁸ FIRPO, *Riforma protestante*, p. 17.

Costretto ad abiurare pubblicamente il 15 gennaio 1542 e condannato a un anno di carcere nonostante i buoni uffici del cardinal Pietro Bembo e di altri influenti personaggi, nel febbraio del 1543 egli sarebbe riuscito a fuggire e a riparare in Svizzera, dove sarebbe diventato pastore calvinista, attivissimo nella polemica ginevrina contro il nicodemismo³⁹.

Al centro delle sue omelie veneziane Giulio da Milano aveva posto la dottrina della giustificazione per sola fede, insistendo proprio sui temi dei tre dipinti tizianeschi: il male profondamente radicato nella natura dell'uomo come conseguenza del peccato originale (*Caino e Abele*), ma redento dalla grazia divina (*David e Golia*) e la salvezza garantita dalla fede (*Sacrificio di Isacco*): «Risanata che è la natura nostra per la gratia d'Iddio dal peccato, non ci resta altro che fare se non seguitare Giesù Christo, magnificandolo e glorificandolo con le buone opere nostre, le quali nascono da la risanata volontà per gratia di Giesù Christo e non dalla corrotta natura nostra», insegnava il Della Rovere⁴⁰, esplicitando ciò che invece restava criptica allusione nei teleri dipinti di lì a poco dal sommo artista cadorino. Un messaggio depotenziato se non addirittura smentito, intorno alla metà del secolo, dalle scene bibliche commissionate dai canonici regolari lateranensi a Giuseppe Porta per le ante dell'organo della chiesa, caratterizzate da una tavolozza squillante in netta antitesi ai violenti chiaroscuri utilizzati dal Vecellio. Le scene seguivano narrativamente la vittoria di David su Golia ma, lungi dal rappresentare episodi evocativi di scottanti questioni teologiche, dirottavano il discorso sulla musica con il *Trionfo di David* sulle ante esterne (fig. 4) e *Saul scaglia una lancia contro David* su quelle interne. Nello stesso periodo, inoltre, ancora il Porta avrebbe dipinto quadri per il refettorio del monastero, tutti relativi a episodi del vecchio Testamento allusivi al sacrificio eucaristico, in piena coerenza con il luogo cui erano destinati⁴¹, e contras-

³⁹ Su di lui cfr. la voce di UGO ROZZO, *ad vocem*, in *DBI*, 37, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 353-356, e gli studi dello stesso ROZZO, *Le «Prediche» veneziane di Giulio da Milano*, «Bollettino della Società di studi valdesi», CLII (1983), pp. 3-30; TOMMASO BOZZA, *Le «prediche» veneziane di Giulio da Milano*, in *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, a cura di Silvia Rota Ghibaudi e Franco Barcia, I, Milano, FrancoAngeli, 1990, pp. 481-523.

⁴⁰ BOZZA, *Le «prediche» veneziane*, p. 500.

⁴¹ DAVID MCTAVISH, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, New York, Garland, 1981, schede 35-42; *Da Tiziano a El Greco*, schede 12-13; HUMFREY, *Venezia 1540-1600*, pp. 459-460.

segnati da una dimensione devozionale che già prelude alle *Cene* post-*stridentine* di Iacopo Tintoretto⁴².

Come si è accennato, secondo il Vasari Tiziano aveva dipinto per l'altar maggiore di Santo Spirito in Isola una pala con «la venuta dello Spirito Santo sopra gl'apostoli, con uno Dio finto di fuoco e lo Spirito in colomba; la qual tavola essendosi guasta indi a non molto tempo, dopo avere molto piatito con que' frati, l'ebbe a rifare ed è quella che è al presente sopra l'altare». Occorre ricapitolare in breve la vicenda che portò alla sostituzione della prima pala con quella attuale⁴³ (fig. 5), oggi sul terzo altare di sinistra della basilica della Salute, tentando di far luce sui motivi che indussero i committenti a ingaggiare una sorta di braccio di ferro con il più acclamato artista allora a Venezia. Il restauro della grande pala centinata compiuto nel 1984-1985⁴⁴, oltre a restituire la luminosa tavolozza originaria, ha confermato che si tratta di un'opera eseguita *ex novo* da Tiziano⁴⁵ che tuttavia, dopo averne ricevuto la commissione sin dal 1530, ne aveva consegnato solo un abbozzo, senza mai ultimare i lavori. Per quasi un decennio il dipinto era stato conservato dal pittore in un magazzino, finché i frati – stanchi della lunga attesa – lo obbligarono nel 1541 a riportarselo a casa, dove egli poté lavorarci, per terminarlo poi direttamente sull'altare⁴⁶. Già un paio d'anni dopo la sua installazione, alla fine del 1543, il quadro iniziò a «crostarsi e crepar li colori» e a «far vissighe», con grande irritazione dei committenti, che dovettero adire a vie legali per costringere Tiziano a rimetterci le mani e, constatato il deperimento irreversibile, a ridipingerlo⁴⁷. Costretto a far trasportare a sue spese il pesante quadro nella bottega di Biri Grande, il pittore avrebbe espresso il suo disappunto «biastemando Dio e santi», a riprova di una devozione religiosa non

⁴² FABRIZIO BIFERALI, *Il tema della carità nella pittura di Iacopo Tintoretto*, «Studi veneziani», LXII (2011), pp. 155-204, in part. pp. 188 e ss.

⁴³ ALESSANDRA SAMBO, *Tiziano davanti ai giudici ecclesiastici*, in *Tiziano e Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 383-393; GIUSEPPE MARIA PILO, *Sulla «Pentecoste» di Tiziano per Santo Spirito in Isola*, «Arte documento», III (1989), pp. 154-169.

⁴⁴ *Venezia restaurata 1966-1986*, Milano, Electa, 1986, p. 119.

⁴⁵ PILO, *Sulla «Pentecoste» di Tiziano*, p. 160; *Tiziano*, scheda 43.

⁴⁶ Per quanto segue cfr. SAMBO, *Tiziano davanti ai giudici*, pp. 385 e ss.

⁴⁷ I documenti pubblicati ivi, *Appendice*, pp. 385 e ss, non chiariscono purtroppo come si concludesse la vicenda processuale, apparentemente interrotta il 22 giugno 1545 con la convocazione delle parti e con ogni probabilità terminata con un arbitrato; cfr. anche PILO, *Sulla «Pentecoste» di Tiziano*, pp. 162 e ss.

proprio esemplare, come suggerisce anche la risposta da lui fornita nel 1562 a Baccio Valori, in visita alla sua bottega e ammirato spettatore di una delle tante versioni della *Maddalena penitente*⁴⁸:

Conobbi qui Tiziano quasi fermo in casa per l'età e, come che fusse stimato per ritrarre al naturale, mi mostrò una Maddalena nel deserto da piacere; anzi mi ricordo hora che, dicendoli che era da piacer troppo come fresca e rugiadosa in quella penitenza, conosciuto che io volea dire che dovesse essere scarna dal digiuno, mi rispose ghignando: «Avvertisci che l'è ritratta pel primo di che vi entrò, inanzi che cominciassi a digiunare, per rappresentar la pittura penitente sì, ma piacevole quanto poteva». E per certo tale era.

Stando alla descrizione del Vasari, nella prima pala tizianesca, consegnata entro il 1541, compariva «uno Dio finto di fuoco» e cioè, come è stato osservato, un Dio che non era rappresentato con le sembianze antropomorfe, ma «come principio unitario e primordiale dell'energia». Un'immagine insolita, con la quale Tiziano «aveva mostrato di attenersi alla lettera del racconto scritturale (*Act. II, 2-4*) e alle prescrizioni veterotestamentarie che vietavano la raffigurazione della divinità»⁴⁹. Nulla di più si può dire di quella rara e quasi aniconica iconografia, che non consente illazioni su presunte analogie con la rigorosa fedeltà al dettato scritturale dei teologi riformati⁵⁰, anche se non è escluso che suscitasse qualche scrupolo di prudenza nei committenti in quegli anni di svolta e contribuì a suggerir loro di approfittare dell'incipiente deperimento del quadro per richiederne uno nuovo e diverso.

Dipinta verosimilmente dopo il soggiorno romano di Tiziano del 1545-1546⁵¹, la nuova versione dell'immagine si presenta come del tutto tradizionale dal punto di vista iconografico, ideata secondo uno schema piramidale al cui vertice spicca la colomba dello spirito santo che illumina la Madonna e gli apostoli, nella cui teatrale gestualità permane ancora un vivido ricordo di quelli della giovanile assunta sull'altar

⁴⁸ SALVATORE LO RE, «Fresca e rugiadosa in quella penitenza». *La Maddalena, Tiziano e Baccio Valori*, «Intersezioni», XVIII (1998), pp. 33-45, in part. p. 40.

⁴⁹ PILO, *Sulla «Pentecoste» di Tiziano*, p. 160; *Tiziano*, scheda 43 (a firma dello stesso Pilo).

⁵⁰ PILO, *Sulla «Pentecoste» di Tiziano*, pp. 160 e ss.

⁵¹ Ivi, pp. 165-166; *Tiziano*, scheda 43.

maggiore di Santa Maria Gloriosa dei Frari⁵². Ma un piccolo e significativo dettaglio incrina bruscamente la quiete di un'immagine che a un primo sguardo appare invece sobria e ammantata di una paludata classicità, frutto anche della recente visita a Roma. Il san Pietro inginocchiato in basso a destra, infatti, mostra appeso alla cintura il coltello usato per tagliare l'orecchio del servo Malco: all'evidenza visiva assegnata al grosso pugnale fa quasi da contraltare l'unica chiave impugnata nella mano destra dall'apostolo barbuto⁵³, quella d'argento, simbolo dell'autorità della Chiesa sulle cose terrene, mentre manca quella d'oro, simbolo della sua autorità sulle cose celesti, la chiave del paradiso che schiude la porta della salvezza. Questa è la chiave che san Pietro ha perduto, o forse ha preferito deporre, con un'allusione o alla privazione divina di quell'autorità per il cattivo uso che ne veniva fatto da parte di pontefici corrotti e simoniaci, oppure – e ancora peggio – alla rinuncia a esercitarla per privilegiare le cose di questo mondo: nell'uno come nell'altro caso con una plateale critica nei confronti della Chiesa di Roma. La pur esile anomalia iconografica sembra gettare qualche luce sugli orientamenti religiosi di Tiziano in un momento di svolta, poiché non è da escludere che la nuova *Pentecoste* fosse consegnata dopo l'istituzione dei *Tre savi sopra l'heresia* nella primavera del 1547. Per questo è arbitrario ipotizzare che la citazione nella volta a lacunari del motivo dei cassettoni del vecchio coro bramantesco nella basilica di San Pietro allora in ricostruzione, vista a Roma dal Vecellio, intendesse simboleggiare «la riaffermazione di un ruolo centrale e indiscutibile che la Chiesa cattolica rivendicava per sé»⁵⁴: una Chiesa di cui quella clamorosa assenza della chiave d'oro sembrava piuttosto mettere in discussione l'autorità magisteriale e carismatica. Del che si sarebbero resi conto Iacopo Bassano e la sua committenza alcuni anni dopo, verso il 1560, nella *Pentecoste* già nella chiesa di San Francesco a Bassano⁵⁵ (fig. 6), ispirata al modello tizianesco, ma in cui le chiavi di san Pietro – pur

⁵² BIFERALI, *Tiziano*, pp. 57 e ss.

⁵³ GENTILI, *La committenza veneziana di Tiziano*, p. 44.

⁵⁴ PILO, *Sulla «Pentecoste» di Tiziano*, p. 166; *Tiziano*, scheda 43.

⁵⁵ *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, a cura di Beverly Louise Brown e Paola Marini, Bologna, Nuova Alfa, 1992, scheda 119; BERNARD AIKEMA, *Jacopo Bassano and his Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600*, Princeton, Princeton University Press, 1996, pp. 57-58; LUCA BORTOLOTTI, *La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte e la «Crocifissione» di Treviso*, «Venezia Cinquecento», VII (1997), n. 13, pp. 39-77, in part. pp. 40-41.

abbandonate a terra – tornavano a essere due, una d'oro e una d'argento, e non più seminascode alla vista dell'osservatore e sottratte all'illuminazione abbagliante dei raggi dello spirito santo.

ABSTRACT

Il saggio è incentrato sul ciclo di dipinti eseguito da Tiziano tra il 1542 e il 1544 per la chiesa veneziana di Santo Spirito in Isola, officiata all'epoca dai canonici regolari lateranensi. In particolare, i tre teleri che decoravano il soffitto evocano questioni cruciali della controversia dottrinale tra cattolici e protestanti: il libero arbitrio per la scena con *Caino e Abele*, la grazia per quella con *David e Golia* e la giustificazione per fede per quella con il *Sacrificio di Isacco*. La scelta di far dipingere quelle tre immagini è connessa con il trevigiano Agostino Museo, che in quegli anni frequentava il monastero e che nel 1537, dopo aver pronunciato a Siena un'omelia quaresimale sul tema della predestinazione, era stato accusato di eresia luterana dal cappuccino Giovanni da Fano.

The essay is focused on the cycle of paintings executed by Tiziano between 1542 and 1544 for the Venetian church of Santo Spirito in Isola, officiated at the time by the Lateran regular canons. In particular the three paintings that decorated the ceiling evoke crucial questions of the doctrinal controversy between Catholics and Protestants: free will for the scene with Cain and Abel, grace for that with David and Goliath and justification by faith for that with the Sacrifice of Isaac. The choice to paint those three images is connected with Agostino Museo of Treviso, who in those years frequented the monastery and who in 1537, after having pronounced a Lenten homily in Siena on the theme of predestination, had been accused of Lutheran heresy by the Capuchin Giovanni da Fano.



1. Tiziano, *Caino e Abele*. Venezia, Santa Maria della Salute, sagrestia



2. Tiziano, *David e Golia*. Venezia, Santa Maria della Salute, sagrestia



3. Tiziano, *Sacrificio di Isacco*. Venezia, Santa Maria della Salute, sagrestia



4. Giuseppe Porta, *Trionfo di David*. Venezia, Santa Maria della Salute, sagrestia

5. Tiziano, *Pentecoste*. Venezia, Santa Maria della Salute





6. Iacopo Bassano, *Pentecoste*. Bassano, Museo civico