

GIAMPAOLO CHILLÈ

UNA “POESIA” DI TIZIANO NELL’ERCOLE DI GIRALDI.
OSSERVAZIONI STORICO-ARTISTICHE
A MARGINE DI DUE OTTAVE

Imperoché tanta è la convenienza c’hanno fra loro la poesia e la dipintura, che quella è detta dipintura che favelli e questa poesia muta¹.

Tale considerazione, che rimanda al pensiero di Simonide di Chio e di Leonardo e riassume il concetto oraziano di *ut pictura poesis*, ben si presta a palesare il modo in cui Giovan Battista Giraldi Cinthio guarda alle possibilità immaginifiche della scrittura e contemporaneamente al potere narrativo della pittura. Come è stato puntualizzato recentemente da Corinne Lucas Fiorato, diversi sono i testi licenziati dal poligrafo ferrarese nei quali sono contenute riflessioni sulle immagini, sia afferenti all’aspetto strettamente letterario sia al mondo del teatro², alle arti figurative e «alla dimensione “mentale” e inte-

¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *L’uomo di corte [Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato per servire un gran principe]*, Pavia, Bartoli, 1569], a cura di W. MORETTI, Modena, Mucchi, 1989, p. 42.

² Su tale aspetto si veda quanto osservato in G. FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldi Cinthio e la Siena Medicea degli Accademici Intronati*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 226-307.

GIAMPAOLO CHILLÈ, *Una “poesia” di Tiziano nell’«Ercole» di Giraldi. Osservazioni storico-artistiche a margine di due ottave*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 57-108.

riore dell'individuo»³. Oltre a discettare sull'opportunità di insegnare l'arte della pittura ai giovani nobili e, in più occasioni, sul rapporto tra parole e figurazioni, non manca nei suoi lavori di menzionare importanti personalità del mondo dell'arte – da Apelle a Michelangelo, a Giovanni da Castel Bolognese – o di inserire le stesse figure quali protagoniste di alcune novelle degli *Ecatommiti*⁴. Il presente contributo prende le mosse proprio da una di queste citazioni e precisamente da alcuni versi dell'*Ercole*, poema in ottave dato alle stampe, seppur in maniera parziale, nel 1557 dopo un lungo e complesso *iter* redazionale⁵. Nel sesto canto di tale componimento, raccontando l'intervento del protagonista in soccorso delle popolazioni dell'Erimanto, in Arcadia, vessate ed atterrite dalla presenza del ladrone Sauro, Giraldo Cinthio si sofferma a riferire le drammatiche vicende della giovane Licora, «la più bella che mai vedesse occhio mortale»⁶, rapita e violentata dal turpe Lamante e in seguito abbandonata da questi al «sì crudo e sì feroce»⁷ Sauro, capace delle nefandezze più atroci, finanche quella di cibarsi di esseri umani. Denudata e legata ad un albe-

³ C. LUCAS FIORATO, *Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldo Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 265-94: 265.

⁴ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012 (novelle VII 1 e VII 10).

⁵ Su tale opera si vedano in ultimo ID., *Canti dell'Hercole (ms. Classe I 406 della BCAlFe)*, edizione critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016; M. COMELLI, *Alcuni esemplari postillati dell'«Ercole» di G. B. Giraldo Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 99-124, ai quali si rimanda per gli studi precedenti. Interessanti puntualizzazioni sulla cronologia compositiva dell'opera sono in S. VILLARI, *Nell'officina dell'autore*, in *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari*, a cura di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Roma, Aracne, 2018, pp. 93-107: 102-03.

⁶ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole [...] Canti ventisei*, Modena, Stamperia de' Gadaldini, 1557, p. 69.

⁷ Ivi, p. 66.

ro in attesa di essere divorata, la ragazza fu salvata *in extremis* dal prode Ercole, colpito dalla sua bellezza che «Celeste pareva et non mortale»⁸, e immantinente riconsegnata all'anziano padre ed all'amato Alcide. Per caratterizzare fisicamente la fanciulla, conferirle concretezza visiva e, soprattutto, per offrire al lettore un termine noto e sommo di paragone per immaginare la bellezza, Giraldi Cinthio scrive:

Costei, cred'io, s'imaginò Titiano,
Quando la bella Venere dipinse
Col bello Adon, c'haveva i cani a mano,
Et caldi preghi a lui porger la finse,
Sì che dir gli pareva, in atto humano:
"Per quello amor, che a darmiti mi strinse,
Poi ch'ire in caccia vuoi, ti prego, Adone,
Che cinghiale non cerchi, orso o leone.

Che ciò che fece mai natura et arte,
Con quanta usar sepperò industria et cura,
La dotta mano espresse in ogni parte
Di quella incomparabile figura,
Tal che dal quinto ciel poteva Marte
Scendere ad abbracciar l'alta pittura,
Stimando questa più vaga di quella,
Che ogn'altra Dea, nel ciel, facea men bella⁹.

Non si limita l'umanista a paragonare l'avvenenza della giovane Licora a quella della dea citerea, bella per antonomasia, ma suggerisce addirittura che lo stesso Tiziano si sia ispirato ad essa nel rappresentare le fattezze di Venere in uno dei suoi dipinti più noti ed apprezzati, il cui successo resta quasi senza pari, stante le numerose repliche dello stesso pittore e della

⁸ Ivi, p. 77.

⁹ *Ibidem*.

sua bottega¹⁰, le diverse traduzioni ad incisione, le tante attestazioni documentarie, nonché la sua capacità di ispirare per secoli diverse generazioni di pittori da Paolo Veronese a Francis Picabia. Mi riferisco a *Venere e Adone*, opera che nei tratti iconografici fondamentali è descritta in maniera puntuale ma essenziale, offrendo un interessante riferimento letterario rimasto ignorato dalla critica tizianesca¹¹. Per quanto apparentemente vago, giacché privo di elementi circostanziati, tale accenno non manca di offrire alcuni spunti di riflessione nonché un possibile appiglio per conferire maggior credito ad una suggestiva ipotesi recentemente avanzata, che non manca, tuttavia, di destare non poche perplessità.

In realtà Giraldi Cinthio, più che ad un dipinto specifico, si riferisce ad un'iconografia fortunatissima sulla quale Tiziano si confrontò per oltre quattro decenni e che trova la sua versione più eminente nella tela inviata a Filippo II alla fine dell'estate del 1554, oggi conservata al Museo Nacional del Prado (fig. 1), dallo stesso pittore considerata «una delle belle cose che mai fece»¹².

¹⁰ Sulle attività di riproduzione e replica di opere di Tiziano da parte della sua bottega cfr. G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI e A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 223-73.

¹¹ Dei versi di Giraldi è fatta semplice menzione in S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996, p. 260; L. FREEDMAN, *The Vainly Imploring Goddess in Titian's «Venus and Adonis»*, in *Titian: materiality, likeness, istoria*, a cura di J. WOODS-MARSDEN, introduzione di D. ROSAND, Brepols, Turnhout, 2007, pp. 83-96: 92; EAD., *Classical myths in the Italian Renaissance painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 212-13.

¹² Come scriveva nel 1567 il mercante d'arte Niccolò Stoppio, al servizio di Alberto V di Baviera, in una missiva del 14 dicembre indirizzata al ricco banchiere e mecenate tedesco Hans Jakob Fugger. Cfr. C. HOPE, *Hans Mielich at Titian's Studio*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», LX (1997), pp. 260-61: 261.

Si tratta della più celebre e celebrata delle *Poesie* di Tiziano, serie di sei dipinti raffiguranti soggetti mitologici ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio¹³ eseguita, in piena libertà, per Filippo II di Spagna nell'arco di circa dieci anni e immaginata per essere esposta in un unico ambiente, secondo un'idea, di fatto, mai concretizzatasi per via dei lunghi tempi di realizzazione e dei cambi di residenza del sovrano. Benché lo stesso pittore avesse posto in correlazione alcune opere tra loro e avesse concepito la serie come un insieme di tre coppie, il carattere di unitarietà vagheggiato al momento dell'ideazione venne progressivamente scemando fino a sparire durante l'esecuzione, conferendo alla singola tela autonomia rispetto alle altre. Tale indipendenza è stata in seguito ulteriormente ribadita dallo smembramento della raccolta, i cui esemplari sono conservati oggi in diversi musei. Oltre al già ricordato *Venere e Adone* del Prado, fanno parte delle *Poesie* di Tiziano la *Danae* della collezione Wellington dell'Apsley House, *Diana e Atteone* e *Diana e Callisto* della National Gallery of Scotland di Edimburgo, il *Ratto di Europa*, dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston e il *Perseo e Andromeda* della Collezione Wallace, nonché *La morte di Atteone* della National Gallery (fig. 2-7), quest'ultima eseguita in anni molto più avanzati, sebbene concepita originariamente come parte della serie e mai inviata a Filippo II¹⁴.

¹³ Il racconto mitologico è per Tiziano un pretesto per indugiare sulla bellezza del nudo femminile. Limitata e fuorviante è, tuttavia, qualsiasi interpretazione che si riduca a rintracciare nelle varie tele una esclusiva o preponderante valenza erotica. Tale connotazione, infatti, ad una attenta lettura iconografica appare in ogni dipinto sempre marginale, surclassata da significati ben più alti, allegorici e morali, perfettamente in linea con la cultura coeva.

¹⁴ Di singolare interesse, pertanto, è stata la recentissima mostra *Titian. Love, desire, death* – pressoché virtuale stante la pandemia in corso – che ha visto le *Poesie* riunite a Londra, alla National Gallery. Cfr. *Titian*.

Come è noto, fu lo stesso Tiziano a definire *Poesie* i propri dipinti, secondo l'uso piuttosto diffuso nel Cinquecento di utilizzare termini letterari per indicare composizioni pittoriche su temi mitologici¹⁵. Nella lettera indirizzata al Re di Spagna, che accompagnava l'invio del quadro di *Venere e Adone* oggi al Prado, infatti, egli scriveva:

Viene hora a rallegrarsi con Vostra Maestà, del nuovo Regno concessogli da Dio, il mio animo accompagnato dalla presente pittura di Venere, et Adone: la qual pittura spero sarà veduta da lei con quei lieti occhi, che soleva già volgere alle cose del suo servo Tiziano. Et perché la Danae, ch'io mandai già a Vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in questa altra poesia variare, et farle mostrare la contraria parte, acciò che riesca il Camerino, dove hanno da stare, più gratioso alla vista¹⁶.

Love, desire, death, a cura di M. WIVEL, London, National Gallery Company, 2020. Sulle *Poesie* tizianesche si vedano inoltre i contributi appena usciti di Fernando Checa Cremades (*Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*, Madrid, Casimiro, 2021) e di Miguel Falomir (*Titian and the "Poesie". Experimentation and freedom in mythological painting*, in *Mythological Passions: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velázquez*, a cura di M. FALOMIR, A. VERGARA, S. BARKER e J. MOSCOSO, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, pp. 14-39).

¹⁵ Favola, ad esempio, è definito da Mario Equicola un dipinto raffigurante una scena ispirata alla mitologica classica, in una nota lettera del 1511 indirizzata ad Isabella d'Este. Cfr. C. HOPE, *I camerini d'alabastro: la collocazione e la decorazione pittorica*, in *Il Camerino di Alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*. Catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo-13 giugno 2004), a cura di M. CERIANA, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 82-95.

¹⁶ Per il testo completo della missiva, priva di data ma risalente alla fine dell'estate del 1554 cfr. LODOVICO DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini raccolte da diversi libri*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554, p. 231, oggi in *Tiziano. L'epistolario*, a cura di L. PUPPI, postfazione di C. HOPE, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, pp. 213-14. La questione relativa al reale autore della lettera è dibattuta. Verosimile è che essa sia stata redatta da Lodovico Dolce (cfr. la postfazione di Hope, *ivi*, p. 348).

Il quadro madrileno si ritiene ultimato prima del 10 settembre del 1554, data riportata su una missiva di Tiziano al nobile Giovanni Benavides nella quale il pittore asserisce che presto questi avrebbe potuto apprezzare «quanto spirito e amore» erano stati da lui profusi nell'esecuzione¹⁷.

Oltremodo vasta è la storiografia relativa ad esso e più compiutamente alla serie di tele raffiguranti *Venere e Adone* eseguite dal cadorino o immediatamente riconducibili alla sua bottega¹⁸. Essa trova un apprezzabile momento di sintesi nel recente contributo monografico di Thomas Dalla Costa¹⁹ nel quale, con acribia, sono prese in esame e in parte chiarite molteplici problematiche connesse all'iconografia adonia tizianesca, a partire dalla formulazione del soggetto e dalla genesi di tutte le varianti conosciute, sulle quali i pareri espressi dalla critica sono contrastanti, sia per quel che concerne la quantificazione del reale apporto del maestro alla stesura della singola tela, sia per quanto attiene alla datazione.

Manifeste sono le differenze che è possibile rintracciare tra le varie stesure, sotto il profilo squisitamente stilistico, con-

¹⁷ Ivi, pp. 210-11. Su tale aspetto non manca di esprimersi analogamente anche l'ambasciatore imperiale Francisco de Vargas in una lettera del successivo 16 ottobre inviata a Antoine Perrenot de Granvelle, al tempo vescovo di Arras e già membro del Consiglio di Carlo V. Riferendosi all'opera, infatti, de Vargas la definisce «un quadro di grande valore per cui Tiziano si è dato molta pena» (M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 233).

¹⁸ Pressoché sterminata se si ragiona sul fatto che quasi tutti i contributi concernenti l'opera di Tiziano accennano anche marginalmente alla *Poesia* di *Venere e Adone*.

¹⁹ Cfr. T. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*» di Tiziano. *Arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa*, Venezia, Marsilio, 2019. All'ampia bibliografia specifica menzionata in tale volume è oggi da aggiungere M. WIVEL, «*Venus and Adonis*», in *Titian. Love*, pp. 123-31.

nesse tanto agli interventi più o meno consistenti della bottega, quanto ai tempi diversi di esecuzione, solo parzialmente precisabili per via del precipuo *modus operandi* di Tiziano che prevedeva pause e interruzioni, anche lunghe. Consuetudine del pittore era, infatti, riprendere tele già approntate e portarle a compimento anche a distanza di mesi, non senza aggiunte e modifiche, come nel dettaglio racconta Marco Boschini ne *Le ricche minere della pittura veneziana* e confermano le indagini scientifiche effettuate su vari dipinti²⁰.

²⁰ M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1674, pp. XXX-XXXI (oggi in ID., *La carta del navigar pittoresco. Edizione critica con la "Breve Istruzione" premessa alle «Ricche Minere della Pittura Veneziana»*, a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1966, pp. 711-12): «Tiziano veramente è stato il più eccellente di quanti hanno dipinto: poiché i suoi Pennelli sempre partorivano espressioni di vita. Mi diceva Giacomo Palma il Giovine (così nominato per distinguerlo dall'altro Giacomo Palma, detto il Vecchio) che pare anco hebbe fortuna di godere de gli eruditi precetti di Tiziano, che questo abbassava i suoi quadri con una tal massa di Colori, che servivano (come dire) per far letto, o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabricare; e ne ho veduti anch'io de colpi risoluti, con pennellate massicce di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come a dire) per meza tinta: altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello tinto di rosso, di nero, e di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, et in ogni modo quelli simili abbozzi satollavano i più intendenti di modo, che da molti erano così desiderati, per tramontana di vedere il modo di ben incaminarsi ad entrate nel Pelago della Pittura. Dopo haver formati questi preziosi fondamenti, rivoglieva i quadri alla muraglia et ivi gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli: e quando poi da nuovo vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva trovar difetto; e scoprendo alcuna cosa, che non concordasse al delicato suo intendimento come chirurgo benefico medicava l'infermo, se faceva di bisogno sparpargli qualche gonfiezza, o soprabondanza di carne, radriz-

Secondo la fortunata classificazione proposta da Harold Wethey è possibile suddividere le diverse tele con Venere e Adone in due gruppi o tipi: il "tipo Prado", così detto in riferimento al quadro oggi a Madrid eseguito per Filippo II, e il "tipo Farnese", così denominato perché riconducibile ad un perduto dipinto realizzato per la nobile famiglia romana²¹. Le differenze tra i due gruppi riguardano dimensioni, rappresentazione e datazione. Rispetto alle opere del tipo Prado quelle del tipo Farnese presentano un formato minore e oblungo a cui si lega una diversa spazialità della scena, che risulta ridotta e quasi compressa. In esse Adone è accompagnato da due cani anziché da tre e Cupido assiste sveglio alla scena stringendo a sé una colomba bianca, diversamente dal tipo Prado in cui è raffigurato dormiente all'ombra di un albero con una freccia in

zandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura avesse presa attitudine disconcia mettendolo a luogo, senza compatir al suo dolore, e cose simili. Così operando, e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria, che potesse rappresentare il bello della Natura, e dell'Arte: e doppio, fatto questo, ponendo le mani ad altro, fino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso: e di quando, in quando poi copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava, né mai fece una figura alla prima, e soleva dire, che chi canta all'improvviso, non può formare verso erudito, né ben aggiustato». Nelle citazioni, qui e altrove, si adotta un criterio conservativo, con minimi interventi di ammodernamento paragrafematico.

²¹ Cfr. H. E. WETHEY, *Titian. The Mythological and Historical Paintings*, vol. III, London, Phaidon, 1975, pp. 188-94. Un diverso tipo di classificazione, impostato sulle misure delle singole tele, è stato recentemente proposto in J. S. TURNER - P. JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis» and the Role of Working Templates within his Development of the Theme*, «Studi Tizianeschi», VIII (2016), pp. 48-76: 48. Esso, tuttavia, risulta poco attendibile perché non tiene conto delle decurtazioni che alcuni dipinti hanno subito nel corso del tempo. Cfr. DALLA COSTA, «Venere e Adone», p. 46, nota 118.

mano. In alto a destra, inoltre, non è presente il luminoso carro di Venere²² bensì un piccolo bagliore che squarcia le nubi plumbee; in basso a sinistra, invece, è assente il grande vaso panciuto rovesciato; sullo sfondo, infine, compare un arcobaleno. Ulteriori differenze non sono imputabili all'appartenenza ad uno dei due tipi ma sono connesse, invece, alla stesura della singola opera. Molte sono quelle ascrivibili al tipo Prado, numericamente superiori rispetto alle altre.

Lo stesso Wethey ha altresì distinto un terzo gruppo di opere ribattezzato “tipo Barberini” poiché la versione più rappresentativa – ma non migliore – di esso si conserva alla Galleria Nazionale di Roma²³ (fig. 8). Tale gruppo, la cui autonomia è stata ribadita anche di recente²⁴, comprende alcune varianti del tipo Prado, di qualità mediocre e di datazione molto tarda, attorno al 1670-1675, accomunate dal formato tendente al quadrato, da una cromia ridotta nonché dal fatto che Adone indossa un cappello piumato²⁵. Prototipo di questo gruppo, e credibilmente anche di altre varianti, si ritiene essere il dipinto della collezione Cobbe di Hatchlands Park, nel Surrey²⁶ (fig. 9), del quale le indagini radiografiche hanno messo in evidenza le tormentate vicende esecutive, inducendo ad immaginare un'ideazione intorno alla metà del secolo e una configurazione finale più tarda di circa un ventennio, risultato di continue modifiche, forse quale modello rimasto a lungo nella bottega²⁷. In

²² Cfr. *ivi*, p. 75 e nota 201.

²³ WETHEY, *Titian. The Mythological and Historical Paintings*, pp. 222-23.

²⁴ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 115.

²⁵ *Ivi*, pp. 115-27.

²⁶ In esso Adone non indossa un cappello bensì un elmo piumato. Il vaso di sinistra, inoltre, differentemente dagli altri dipinti della serie presenta la posizione canonica del tipo Prado. Sul dipinto cfr. A. COBBE, *The Genesis of Titian's Cobbe Venus and Adonis. An Account of its Technical Examination and Conservation*, «*Kermes*», 114-115 (2019), pp. 65-74.

²⁷ TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, pp. 62-63.

esso l'apporto del maestro appare assai limitato e svisato da quello dei collaboratori²⁸.

Identico nei tre tipi e in tutte le redazioni è il fulcro della composizione: il disperato abbraccio di Venere ad Adone. Effigiata di spalle, pressoché totalmente nuda²⁹, assisa in posizione sbilanciata su un masso coperto da un mantello, la dea cinge con ambo le braccia il busto del giovane nel vano tentativo di fermarlo e distoglierlo dall'idea di andare a caccia. Abbigliato come un eroe dell'antichità, Adone è rappresentato stante, nel tentativo di incedere. Con la destra si appoggia ad una lancia, con la sinistra trattiene al guinzaglio i cani bramosi di scovare nuove prede. Il pittore ha fissato sulla tela il momento del commiato dei due innamorati e, nell'abbraccio di Venere e nell'incrocio degli sguardi, ha sunteggiato il mito adonio. La sua interpretazione pittorica è connotata da un particolare gusto narrativo cui concorre una serie di elementi di contorno, a partire dalla figura di Cupido. La scena tizianesca richiama alla memoria un altro celeberrimo commiato, seppur dall'epilogo e dalle premesse totalmente differenti, quello virgiliano di Enea e Didone³⁰. Anche in quel caso v'era

²⁸ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 124. Relegabile alla bottega del cadorino, ad eccezione forse di parte del viso di Venere, è altresì la versione della Dulwich Picture Gallery di Londra (ivi, pp. 115-17).

²⁹ Solo un drappo leggero cinge il braccio sinistro e calando copre parte della gamba destra della dea.

³⁰ Corrispondenze sono state osservate da un punto di vista letterario, ma con conseguenze sull'opera di Tiziano, tra la *Favola d'Adone* e la tragedia *Didone* di Dolce, date alle stampe rispettivamente nel 1545 e nel 1547. Cfr. K. HOSONO, «*Venere e Adone*» di Tiziano: *la scelta del soggetto e le sue fonti*, «*Venezia Cinquecento*», III, 23 (2003 ma 2004), pp. 111-62: 137-47 e EAD., *Venere cerca di trattenere Adone: fonti letterarie e funzione celebrativa di «Venere e Adone» di Tiziano*, in *L'arte erotica del Rinascimento. Atti del colloquio internazionale* (Tokyo 2008), a cura di M. KOSHIKAWA, Tokyo, The National Museum of Western Art, 2009, pp. 57-70: 60-61.

un destino da compiersi; anche in quel caso le preghiere di una donna innamorata non sortirono alcun effetto sull'amato; anche in quel caso un uomo rimase fermo sui suoi propositi, «mens immota manet»³¹. Da un punto di vista formale, invece, l'abbraccio di Venere trova un preciso modello di riferimento nel famoso *Letto di Policleto*³² (fig. 10), altorilievo di età romana raffigurante Cupido e Psiche, assai apprezzato e replicato nel Rinascimento, come è già stato osservato da David Rosand³³ e in seguito più volte ribadito³⁴. L'abbraccio disperato di Venere che precede l'abbandono da parte di Adone non è solo la costante di tutte le redazioni di Tiziano, ma motivo reiterato in infinite interpretazioni da parte di artisti come Paolo Veronese, Bartolomäus Spranger, Annibale Carracci, Peter Paul Rubens, Theodoor van Thulden, Jacopo Amigoni (fig. 11-16) e molti altri ancora, che con le loro opere hanno contribuito, anche a distanza di secoli, a fare dell'iconografia tizianesca una delle più influenti e replicate dell'arte di tutti i tempi³⁵.

La più antica testimonianza nota di tale rappresentazione è stata individuata da Paul Joannides nella tela già al Kunsthistorisches Museum di Vienna, andata perduta durante il secondo

³¹ Virgilio, *Aen.* IV, 449.

³² Cfr. S. CORSI, *Dal "Letto di Policleto" al "Letto di Policleto": prime ipotesi sulla genesi di una attribuzione*, «Prospettiva», 117-118 (2015 ma 2016), pp. 145-48. Il motivo dell'abbraccio ricorre in diversi sarcofagi di epoca romana, alcuni dei quali già conosciuti al tempo di Tiziano. Cfr. M. KOORTBOJIAN, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995, pp. 28-32.

³³ D. ROSAND, *Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's "Poesie"*, «New Literary History», 3 (1971-1972), pp. 527-46: 538-39 e ID., *Titian and the «Bed of Polyclitus»*, «The Burlington Magazine», CXVII (1975), pp. 242-45.

³⁴ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 50-51 e 70-73, con bibliografia precedente; e in ultimo B. L. BROWN, *Acquiring Knowledge from ancient things: the literary and visual sources of Titian's "Poesie"*, in *Titian. Love*, pp. 45-59: 50.

³⁵ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 22-23 e 201-58.

conflitto mondiale ma conosciuta attraverso una riproduzione fotografica³⁶ (fig. 17), e datata alla prima metà degli anni Trenta del Cinquecento per via di presunte affinità stilistiche riscontrate con opere di tale periodo³⁷. Il dipinto, assegnato all'*entourage* tizianesco, differiva dall'intera serie soprattutto per la diversa posa del braccio destro di Adone, non teso a brandire una lancia ma adagiato sulla spalla di Venere. È stato ipotizzato e variamente argomentato³⁸, inoltre, che la prima versione di *Venere e Adone* sia stata realizzata per Alfonso I d'Este per via dei nessi che sembrano potersi cogliere con la figura del Duca³⁹, con le opere ferraresi dello stesso Tiziano e con il *Libro de natura de amore* di Mario Equicola – figura di rilievo della corte estense⁴⁰ – pubblicato in volgare a Venezia

³⁶ P. JOANNIDES, *Titian and the Extract*, «Studi Tizianeschi», IV (2006), pp. 135-48: 139-43.

³⁷ Lascia perplessi, però, il paragone con la *Madonna con Bambino e Santi* della Pinacoteca Vaticana, già nella chiesa di San Niccolò della Lattuga in Campo dei Frari al Lido di Venezia, presente in DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 49. Dibattuta resta, infatti, la questione relativa alla datazione di tale opera.

³⁸ Cfr. M. FALOMIR - P. JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*»: origen y evolution, in M. FALOMIR - P. JOANNIDES - E. MORA, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», las primeras "poesias" de Tiziano para Felipe II, «Boletín del Museo del Prado», n. extraordinario, 2014, pp. 17-51: 32; TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, pp. 51-52; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 50-54.

³⁹ Va osservato, tuttavia, che la presenza di un simile quadro di Tiziano nelle collezioni estensi non trova riscontro in alcuna citazione inventariale o in documenti di altro genere. Robusta è, peraltro, la bibliografia relativa alle commissioni di Alfonso I d'Este. Fondamentali sono *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. BALLARIN, 6 vol., Cittadella, Bertinotto editore, 2007 e *Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, a cura di C. HOPE, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012.

⁴⁰ Cfr. P. CHERCHI, *Equicola, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1993, pp. 34-40.

nel 1525⁴¹. Tale testo, infatti, non soltanto stimolò e influenzò la letteratura adonia, e più ampiamente mitologica successiva⁴², ma costituì per i pittori contemporanei una fonte d'ispirazione pressoché inesauribile⁴³.

Tra il 1547 ed il 1549 doveva datarsi presumibilmente il prototipo Farnese, eseguito per il duca Ottavio, nipote di papa Paolo III e marito di Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore Carlo V, nonché fratello dei cardinali Ranuccio ed Alessandro⁴⁴. Realizzato successivamente al rientro a Venezia dopo il breve, quanto infruttuoso, soggiorno romano degli anni 1545-1546⁴⁵, il quadro, di cui si è persa traccia⁴⁶, è ricordato e descritto da Carlo Ridolfi ne *Le meraviglie dell'arte*⁴⁷

⁴¹ Sul volume si rimanda a L. RICCI, *L'amore a corte. Gli «Asolani» di Pietro Bembo e il «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, vol. 6, pp. 245-59 e S. KOLSKY, *Mario Equicola's Libro de natura de amore (1525): a new interpretation*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXII, 3 (2010), pp. 593-620.

⁴² Cfr. G. TALLINI, *Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnola, Girolamo Parabosco. Stanze nella «Favola d'Adone»*, Roma, Aracne, 2012.

⁴³ A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1988, p. 18.

⁴⁴ Sulla tela Farnese si veda DALLA COSTA, «Venere e Adone», pp. 64-74.

⁴⁵ Sul soggiorno romano di Tiziano si rimanda a R. ZAPPERI, *Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's «Danae» in Naples*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», LIV (1991), pp. 159-71 e ID., *Tiziano e i Farnese: aspetti economici del rapporto di committenza*, «Bollettino d'arte», 76 (1991), 39-48.

⁴⁶ Recente è l'ipotesi di una possibile identificazione del dipinto con la tela battuta ad un'asta di Christie's nel 1925. DALLA COSTA, «Venere e Adone», p. 64.

⁴⁷ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, Presso Gio. Battista Sgava, 1648, parte I, p. 161: «E di grandezza men del naturale gli espresse Adone, che dipartiva da Venere, la quale fattogli delle molli braccia soavi catene vuol ritenerlo, presaga delle sue disavventure, a' quali vezzi facendo il giovinetto resitenza, movendo il passo, tenta partire. [...] In simile maniera dispiegato haveva Titiano

e si riconosce nella traduzione ad acquaforte eseguita – seppur con piccole modifiche – da Sir Robert Strange nel 1779, tratta da un disegno del 1762 di una tela al tempo nel Palazzo Reale di Napoli⁴⁸ (fig. 18). Diverse sono, altresì, le copie che di esso sono state rintracciate. Tra le più fedeli è quella compiuta dal pittore napoletano Francesco Landini, conservata alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid⁴⁹ (fig. 19). Varianti autografe del tipo Farnese sono le versioni del Metropolitan Museum di New York (fig. 20) e della National Gallery of Art di Washington (fig. 21), che caratteri tecnici, stilistici e cromatici⁵⁰ inducono a datare al settimo decennio del Cinquecento ed inserire, quindi, tra la produzione tarda del pittore⁵¹.

Agli inizi degli anni Cinquanta dovrebbe, invece, risalire la prima testimonianza del tipo Prado, identificata nella tela della Fondazione Klassika di Mosca⁵² (fig. 22), in deposito pres-

quell'avvenimento et espressa la bellezza ed il vezzo di quella Dea, che haverebbe raddolcito una Tigre et ammolito un sasso. Quali Pitture si conservano tuttavia in Roma nel Palagio de' Signori Farnesi».

⁴⁸ Come si apprende dall'iscrizione su essa riportata. Cfr. TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, p. 56 e DALLA COSTA, *«Venere e Adone»*, p. 60.

⁴⁹ FALOMIR - JOANNIDES, *«Dánae» y «Venus y Adonis»*, p. 37; DALLA COSTA, *«Venere e Adone»*, p. 62.

⁵⁰ Palmari sono la semplificazione e l'incupimento della tavolozza cromatica e l'aumentata pastosità dei pigmenti pittorici impiegati, nonché l'ampio uso della spatola.

⁵¹ Sulle vicende relative ai due dipinti si veda DALLA COSTA, *«Venere e Adone»*, pp. 105-14, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

⁵² Per l'opera è stata immaginata però una formulazione attorno alla metà degli anni Quaranta. Cfr. FALOMIR - JOANNIDES, *«Dánae» y «Venus y Adonis»*, p. 36; V. E. MARKOVA, *cat. 4*, in *Venezia Rinascimento: Tiziano, Tintoretto, Veronese*. Catalogo della mostra (Mosca, Museo di Belle Arti A. S. Puškin, 8 giugno-20 agosto 2017), a cura di V. E. MARKOVA e T. DALLA COSTA, Moskva, Art Volchonka, 2017, pp. 174-79.

so il Museo Puškin della stessa città, la più recente della serie pittorica ad essere stata recuperata agli studi. Comparsa sul mercato antiquario nel 2005, essa è stata inizialmente identificata nel modello rimasto nella bottega di Tiziano dal quale i suoi collaboratori avrebbero tratto copie e varianti⁵³. Per certo, come hanno evidenziato le indagini radiografiche e riflettografiche compiute sull'opera, da essa furono tratte mediante un calco le figure della versione inviata a Filippo II⁵⁴, completata, come già ricordato, nel 1554. Dalla tela moscovita deriva anche la versione della National Gallery di Londra (fig. 23), datata ad un momento assai prossimo alla versione madrilen, nella quale l'intervento del maestro, piuttosto discusso⁵⁵, sembra doversi circoscrivere alle parti principali e all'ideazione della figura del cinghiale nello sfondo⁵⁶. Appena successive alla tela londinese, riferibili agli anni 1555-1556, sono, invece, la versione del J. Paul Getty Museum di Los Angeles (fig. 24)

⁵³ Cfr. V. E. MARKOVA, *Una nuova versione della «Venere e Adone» di Tiziano. Notizie storico artistiche*, in *Una nuova versione della «Venere e Adone» di Tiziano*. Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 10 dicembre 2007-7 gennaio 2008), a cura di G. NEPI SCIRÈ e G. MANIERI ELIA, Venezia, Grafiche Veneziane, 2007, pp. 12-25: 22.

⁵⁴ FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 44; TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, p. 59; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 78. Per gli aspetti tecnico-esecutivi di tale opera cfr. J. DUNKERTON - A. GONZÁLEZ MOZO - G. POCOBENE - M. SPRING, *Modes of painting: Titian's technique in the "Poesie"*, in *Titian. Love*, pp. 61-89: 64-67.

⁵⁵ Cfr. N. PENNY, cat. NG 34, in *The Sixteenth Century Italian Paintings, Venice 1540-1600*, II, London, National Gallery catalogues, 2008, pp. 276-78; FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 47; TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, p. 61; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 83-87.

⁵⁶ Tale elemento è assente nella versione eseguita per Filippo II poiché allusivo alla morte di Adone e quindi inadeguato al contesto, stante l'ideale identificazione del sovrano nel personaggio mitologico.

e quella già in deposito presso l'Ashmolean Museum di Oxford ed oggi in collezione privata (fig. 25), connotate da una maggiore copertura delle nudità dei due amanti, dall'inversione della posizione del vaso sulla sinistra, nonché dall'inserimento di alcuni interessanti dettagli iconografici⁵⁷. Ancora del tipo Prado fa parte la tela di collezione privata inglese, già di proprietà di Patrick de Charmant, per la quale è stata recentemente proposta una datazione attorno al 1556-1557⁵⁸ (fig. 26). L'opera risulta essere la più completa sotto il profilo iconografico giacché presenta nello sfondo la scena dell'uccisione di Adone; per di più, essa è rivelatrice, grazie ad una serie di indagini scientifiche, di illuminanti novità non soltanto strettamente connesse alla sua fattura ma anche all'iconografia adonia e, soprattutto, al *modus pingendi* di Tiziano⁵⁹. I risultati di dette indagini raffrontati con quelli effettuati su altre versioni di *Venere e Adone* hanno palesato la comune dipendenza delle varie opere da un unico modello, di volta in volta trasposto sulla singola tela all'uopo preparata⁶⁰. Si trattava di una pratica del tutto comune nelle botteghe del tempo che velocizzava significativamente le attività esecutive e che seguiva procedimenti non univoci, dallo spolvero al calco e alla quadrettatura⁶¹ come è stato appurato anche dalle indagini effettuate sul

⁵⁷ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 89-93.

⁵⁸ Ivi, p. 100.

⁵⁹ Sulla questione si veda ivi, pp. 127-77.

⁶⁰ A tale determinazione si è giunti per via del fatto che diverse redazioni di *Venere e Adone* presentano modifiche simili, in passato erroneamente ma comprensibilmente credute dei pentimenti, compatibili invece con una derivazione da un identico modello di per sé non perfetto.

⁶¹ M. FALOMIR, *Titian's Replicas and Variants*, in *Titians*. Catalogo della mostra (London, National Gallery, 19 febbraio-18 maggio 2003), a cura di D. JAFFÉ, N. PENNY e C. HOPE, London, National Gallery Company, 2003, pp. 60-68: 63-64; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 167.

San Cristoforo del Palazzo Ducale di Venezia⁶², sulla *Danae* della collezione Wellington di Apsley House a Londra⁶³ e sul *Concerto campestre* del Louvre⁶⁴. Tale *modus effingendi* consentiva a Tiziano di intervenire sulle tele direttamente in una fase avanzata del lavoro, lasciando alla bottega l'impostazione dello stesso, a partire dalla preparazione del supporto e dall'impostazione del soggetto. Al maestro spettava, quindi, il perfezionamento e il completamento di quanto già avviato da allievi e collaboratori, anche a distanza di tempo. In questa fase, contraddistinta da modifiche e aggiunte, prendevano vita le caratterizzazioni delle singole varianti che di fatto, in tal modo, assumevano la configurazione di nuovi originali, dismettendo durante la loro stessa elaborazione quella di copie⁶⁵.

Il tema tizianesco si ispira al X libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, nel quale si narrano le drammatiche vicende del bellissimo Adone, nato dall'incestuosa passione della scellerata Mirra per il padre Cinira. Secondo il racconto del poeta sulmonese, la giovane, dopo aver sedotto con l'inganno il genitore – al quale si congiunse carnalmente nell'oscurità della notte, senza che questi potesse scorgerne il volto e quindi riconoscerla – ed es-

⁶² G. NEPI SCIRÈ, *Recent Conservation of Titian's Paintings in Venice*, in *Titian. Prince of Painters*. Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 2 giugno-7 ottobre 1990), a cura di F. VALCANOVER e D. A. BROWN, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 109-32: 111.

⁶³ FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 25.

⁶⁴ G. POLDI, *Gestire la forma. Metodi esecutivi del Tiziano estremo attraverso le analisi scientifiche*, in *Tiziano. L'ultimo atto*. Catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona e Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. PUPPI, Milano, Skira, 2007, pp. 201-20: 205-07; M. HOCHMANN, *Le dessin dans la peinture vénitienne: nouvelles recherches*, «*Revue de l'art*», CLX (2008), pp. 11-22: 17-18; J. DUNKERTON - M. SPRING *et alii*, *Titian's Painting Technique before 1540*, «*National Gallery technical Bulletin*», 34 (2013), pp. 6-39: 17.

⁶⁵ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 166.

sere sfuggita alla sua spada vendicatrice, vagò gravida per nove mesi tra i boschi, «inter mortisque metus et taedia vitae»⁶⁶. Implorati gli dei di essere cacciata dal regno dei vivi e di essere respinta da quello dei morti, fu quindi trasformata nell'albero che ne porta il nome, dal cui tronco squarciato, grazie al provvido e pietoso intervento di Lucina, sostenuta dalle Naiadi, venne al mondo il piccolo Adone. Divenuto questi un giovane dalla bellezza sfolgorante, di lui si innamorò perdutamente Venere – casualmente graffiata da una freccia di Cupido – che ripetutamente lo ammonì dal cacciare fiere «quibus arma dedit natura»⁶⁷. Tuttavia, come scrive Ovidio, «stat monitis contraria virtus»⁶⁸ e così il giovane durante una battuta di caccia fu ucciso da un cinghiale inferocito. Dal suo sangue, cosparso da Venere di nettare profumato, nacque allora l'anemone, delicatissimo fiore primaverile assunto a simbolo della precaria bellezza di tutto ciò che è fuggevole e del rinnovamento della natura.

Svincolandosi dal testo classico, qui sintetizzato per ricordarne gli aspetti salienti, fonte di ispirazione di tante opere d'arte⁶⁹, Tiziano diede vita ad un'iconografia originale – quella della partenza di Adone per la caccia e del conseguente abbandono di Venere che invano cerca di trattenere l'amato – che non trova riscontro nei versi di Ovidio, ma che si presta a sintetizzare momenti diversi con esiti assai suggestivi e dal

⁶⁶ Ovidio, *Met.* x, 482.

⁶⁷ *Ivi*, 546.

⁶⁸ *Ivi*, 709.

⁶⁹ Moltissimi sono gli artisti che nel corso del Cinquecento si sono misurati in vario modo sul tema adonio. Tra i tanti spiccano i nomi di Raffaello, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Luca Penni, Correggio, Dosso Dossi, Primaticcio, Rosso Fiorentino, Giorgio Vasari, Nicolò dell'Abbate, Luca Cambiaso, Federico Zuccari, Annibale Carracci, oltre a quelli dei veneti Bonifacio Veronese, Paris Bordon, Jacopo Tintoretto, Battista Zelotti e Paolo Veronese. Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 39.

notevole impatto emotivo. Essa è stata oggetto di varie interpretazioni, differenti e sovente anche contrastanti, in linea con le molteplici possibilità di lettura offerte dal mito di Adone sul quale non mancano financo valutazioni in chiave cristologica⁷⁰. Da alcuni studiosi il soggetto elaborato da Tiziano è stato letto in relazione all'insieme delle *Poesie* eseguite per Filippo II; da altri, invece, è stato affrontato in maniera del tutto autonoma, svincolata da ulteriori composizioni. È così che, in qualche caso, gli studi hanno indotto a concentrare l'attenzione sulla valenza erotica della scena, in altri su presunti significati allegorici, politici e celebrativi, ma anche sulla pluralità di sentimenti connessi al drammatico momento dell'abbandono e, ancora, più semplicemente sulla bellezza dei due personaggi, non mancando di indagare eventuali rapporti con la produzione pittorica, letteraria e anche musicale⁷¹ precedente e successiva⁷².

Per quanto già Carlo Ridolfi, nelle *Maraviglie dell'arte*, ricordi che Tiziano «in età puerile» era stato «posto allo studio delle lettere, in che si avezzano i ben nati fanciulli»⁷³, a lungo è stata dibattuta la questione relativa alla sua cultura umanistica e alla conoscenza della lingua latina⁷⁴. Tuttavia, proprio perché

⁷⁰ A tal proposito si veda H. RAHNER, *Greek Myths and Christian Mystery*, New York, Harper & Row, 1963, pp. 58, 149-50.

⁷¹ Esemplicativo, nel caso specifico, è il madrigale *Da le belle contrade d'oriente* composto a Venezia tra il 1563 ed il 1564 dal fiammingo Cipriano de Rore, su testo di ignoto, nel quale è cantato proprio il momento del doloroso commiato di Venere da Adone prima della morte di questi. Cfr. S. LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata. Tiziano e Cipriano de Rore*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1994.

⁷² Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 25, cui si rimanda per i riferimenti bibliografici relativi alle differenti interpretazioni.

⁷³ RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, parte I, p. 136.

⁷⁴ Per le diverse posizioni e in genere sulla cultura letteraria di Tiziano si vedano: G. PETROCCHI, *Scrittori e poeti nella bottega di Tiziano*, in *Tiziano e*

“ben nato” e appartenente ad una famiglia che vantava generazioni di notai e personaggi che avevano assunto incarichi di rilievo a livello amministrativo e politico⁷⁵, è naturale supporre che, durante la sua formazione, fosse stato introdotto anche allo studio del latino, apprendendone i rudimenti, ma verosimilmente non acquisendo competenze tali da lasciar ipotizzare una autonomia nella consultazione dei classici⁷⁶. La conoscenza di questi ultimi, essenziale per la rappresentazione di tante scene mitologiche, infatti, dovette avvenire in maniera indiretta attraverso le traduzioni in volgare e, plausibilmente, anche il racconto di vari intellettuali del tempo, con alcuni dei quali, come è noto e documentato, il pittore intrattenne a lungo rapporti anche di amicizia⁷⁷. È il caso di Ludovico Ariosto, Daniele Barbaro, Pietro Bembo, Giulio Camillo Delminio, solo per rammentarne alcuni, e naturalmente di Pietro Aretino e di Lodovico Dolce, questi ultimi parecchio vicini al pittore, non

Venezia. Atti del convegno di studi (Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980, pp. 103-09; A. GENTILI, *Il significato allegorico della caccia nelle "Poesie" di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, pp. 169-78; C. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500*, in *Tiziano e Venezia*, pp. 125-35; GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano*, pp. 254-59; T. PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting. Aristotle's "Poetics" and the Rise of the Modern Artist*, New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 69-71.

⁷⁵ Sulla famiglia del pittore si rimanda a C. HOPE, *La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*. Catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007-6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio-20 aprile 2008), a cura di S. FERINO-PAGDEN e G. NEPI SCIRÈ, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 89-99.

⁷⁶ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 181.

⁷⁷ Un elenco di scrittori con i quali Tiziano fu in contatto nel periodo compreso tra il 1542 ed il 1576 è pubblicato in U. ROMAN D'ELIA, *The Poetics of Titian's Religious Paintings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 157-88. Per una trattazione più articolata, fondamentale resta PETROCCHI, *Scrittori e poeti*.

solo in veste di amici ma anche di *procuratores negotiorum* o, per usare un termine più moderno, di *press-agents*⁷⁸.

Significativa, più di quanto a lungo ritenuto, fu in particolare l'amicizia che legò Tiziano a Dolce e l'influenza che questi esercitò sul cadorino⁷⁹. Intellettuale dai molteplici interessi e «autentico interprete totale della cultura veneziana rinascimentale»⁸⁰, Lodovico Dolce, infatti, oltre che sodale⁸¹, fu mentore e agente del pittore – dopo la morte di Pietro Aretino nell'ottobre del 1556 – e principale artefice del suo successo letterario, sancito dalla pubblicazione nel 1557 del *Dialogo della pittura* nel quale Tiziano, oltre ad essere celebrato per «parer le sue pitture vive e tali che lor non manchino altro che 'l fiato»⁸²,

⁷⁸ PETROCCHI, *Scrittori e poeti*, p. 103.

⁷⁹ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 182.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Il rapporto tra i due è attestato sin dal 1538. Risale a tale anno, infatti, la dedica «a M. Tiziano pittore e Cavaliere» della *Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale nella quale si ragiona delle miserie degli huomini maritati*, pubblicata da Dolce a Venezia per i tipi di Curzio Navò, con un *Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie, et del modo che vi si ha a tenere* e *Lo epitalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Teti*, una sorta di «miscellanea sul tema delle nozze concepita per uomini sprovvisti di cultura umanistica» (cfr. P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 353). Per un'analisi della dedica a Tiziano cfr. O. CASALE - L. FACECCHIA, *La coperta nuziale di Peleo e Teti nell'Epitalamio di Catullo, tradotto da L. Dolce*, in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. CANTELMO, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 243-64: 249-50. Si vedano anche i saggi raccolti in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I. Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. MARINI e P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2016 (per il rapporto con Tiziano, *ad indicem*).

⁸² LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557, p. 39r; si veda anche LODOVICO DOLCE, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte* (ed. a cura di S. ARROYO ESTEBAN. Prologo di F. Checa Cremades), Madrid, Ediciones Akal, 2010 (il testo, con traduzione spagnola a fronte, alle pp. 82-89, con relative note di commento alle pp. 191-215; per il passo citato p. 152).

assurge a contraltare del "divino" Michelangelo, osannato da Vasari ne *Le vite*. A Dolce sono strettamente connessi l'impaginazione, lo sviluppo e, per certo, l'affermazione dell'iconografia di *Venere e Adone*⁸³. Al poligrafo, infatti, si deve non solo la pubblicazione nel 1545 delle *Stanze nella favola d'Adone*, accluse a *Il Capitano, comedia di m. Lodovico Dolce, recitata in Mantova all'eccellentiss. signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella favola d'Adone*, ma anche una traduzione in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio, edita a Venezia nel 1553 con il titolo di *Trasformazioni*, nonché la ripetuta menzione nei suoi scritti della versione pittorica del mito adonio di Tiziano⁸⁴. Precisi termini di paragone sono stati riscontrati da Kiyō Hosono tra la composizione del cadorino e le *Stanze* di Dolce⁸⁵. La familiarità del pittore con questo testo si evince sia dal peculiare momento raffigurato, quello della partenza di Adone per la caccia, sia da singoli dettagli apparentemente minori, a cominciare dalle cuppe nubi che sulla destra – come quinta contrapposta alle fronde degli alberi di sinistra – ottundono il cielo e che non possono non richiamare alla memoria le parole di Dolce: «Cinse d'oscura nebbia il chiaro cielo»⁸⁶.

Rapporti altrettanto puntuali, tuttavia, è possibile riscontrare tra l'opera di Tiziano ed altri componimenti stampati a Venezia tra il 1550 ed il 1553, la cui fortuna editoriale testimonia l'enorme successo che il tema di Venere ed Adone riscosse al tempo non soltanto nel contesto locale ma anche in quello europeo, come conferma, peraltro, la successiva pubblicazio-

⁸³ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 188-98.

⁸⁴ HOSONO, «*Venere e Adone* di Tiziano», p. 130.

⁸⁵ Ivi, pp. 128-37 e EAD., *Venere cerca di trattenere Adone*, pp. 59-60.

⁸⁶ LODOVICO DOLCE, *Il Capitano, comedia di m. Lodovico Dolce, recitata in Mantova all'eccellentiss. signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella favola d'Adone*, Venezia, appresso Gabriele Giolito de Ferrari, 1545, LXXXVI, v. 5.

ne a distanza di diversi decenni di due poemi: *Venus and Adonis* di William Shakespeare, edito a Londra nel 1593, e l'*Adone* di Giovan Battista Marino, dato alle stampe per la prima volta a Parigi nel 1623⁸⁷. Mi riferisco in particolare a *La favola d'Adone* di Giovanni Tarcagnola del 1550 e a *La favola d'Adone* di Girolamo Parabosco del 1553⁸⁸ nonché a *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia e privilegio*, pubblicato da Niccolò degli Agostini nel 1522⁸⁹. In quest'ultimo testo, in particolare, si rinviene un preciso nesso con il motivo tizianesco dell'abbraccio. Scrive, per l'appunto, il letterato:

Essendo un giorno [Adone] in una selva strana,
 Sì como era sua usanza andato a caccia
 Per le contrate de la dea Diana,
 Venus gli apparve con benigna faccia
 Et lo pregò con voce rara et piana
 Tenendoselo stretto ne le braccia
 Che non volessi sequitar cingiali,
 Né gli altri horrendi e feroci animali⁹⁰.

Esemplata sulle *Stanze* di Dolce, la *Fábula de Adonis* di Diego Hurtado de Mendoza⁹¹, anch'essa del 1553, invece, non può

⁸⁷ Sulla fortuna del tema di Venere e Adone nel Cinquecento in letteratura, tra Venezia e l'Europa, e in rapporto all'iconografia tizianesca si rimanda a TALLINI, *Ludovico Dolce*.

⁸⁸ Di tale opera tra il 1556 ed il 1559 furono date alle stampe ulteriori quattro edizioni: ad Anversa (1556), Lione (1556), Milano (1558) e Treviso (1559). Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 186.

⁸⁹ Dell'opera furono compite nella prima metà del Cinquecento ben cinque ristampe: nel 1533, 1537, 1538, 1547, 1548.

⁹⁰ NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia e privilegio [...]*, Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 1522, c. R(1)*v*.

⁹¹ Come osservato in HOSONO, «*Venere e Adone*» di Tiziano, p. 128.

certo aver influenzato la “poesia” tizianesca come erroneamente è stato supposto in passato, sulla scorta dell’enorme successo ottenuto in Spagna da tale componimento⁹² e dei documentati rapporti tra l’autore e il pittore. Questi ultimi sono attestati da varie lettere degli anni in cui il poeta spagnolo ricoprì il prestigioso incarico di ambasciatore dell’imperatore Carlo V a Venezia (1539-1545)⁹³ nonché dall’esecuzione di un ritratto di Hurtado – ricordato da Giorgio Vasari quale archetipo di tutte le effigi a figura intera di Tiziano⁹⁴ e in maniera controversa identificato in un bel ritratto virile degli Uffizi⁹⁵ – e da vari scritti di Pietro Aretino⁹⁶. Non furono questi gli unici componimenti editi nella città della Laguna nei quali fu affrontato il mito di Adone. Da ricordare sono, se non altro, *Le immagini de li dei de gli antichi* licenziate da Vincenzo Cartari nel 1556, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima* edito da Giovanni Andrea Dell’Anguillara nel 1561 e i *Mythologiae sive explicationes fabularum libri X* di Natale Conti pubblicati nel 1568⁹⁷. Il *milieu*

⁹² Cfr. DALLA COSTA, «Venere e Adone», p. 186.

⁹³ MANCINI, *Tiziano e le corti d’Asburgo*, pp. 151-55 e 158-59.

⁹⁴ Scrive Giorgio Vasari (*Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, vol. VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, p. 163): «L’anno 1541 fece il ritratto di don Diego Mendoza allora Ambasciadore di Carlo quinto a Vinezia, tutto intero, e in piedi, che fu bellissima figura. E da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè fare alcuni ritratti interi».

⁹⁵ Cfr. B. BASSEGODA, *El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza*, «Locus Amoenus», 5 (2000-2001), pp. 205-16: 212-15.

⁹⁶ Cfr. J. PONCE CÁRDENAS, *La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento*, «Críticón», 114 (2012), pp. 71-100.

⁹⁷ Il successo letterario del mito adonio, va ricordato, non si limitò affatto al territorio veneto o più ampiamente italiano ma investì anche la Spagna, la Francia ed il Regno Unito. Per un elenco delle principali pub-

culturale nell'ambito del quale le suddette versioni del mito adonio videro la luce è stato identificato nell'accademia istituita nel 1548 presso la dimora del patrizio e letterato veneziano Domenico Venier che significativamente influenzò la vita culturale della laguna intorno alla metà del Cinquecento e che, tra gli altri «spirti pelegriani, et elevati»⁹⁸, vide proprio la partecipazione di Dolce, Tarcagnola e Parabosco, insieme ad Aretino e a Tiziano e a tanti altri illustri personaggi⁹⁹. Tra questi non dovette mancare anche Giraldo Cinzio, sodale di alcuni di essi e in particolare di Venier e Dolce, come ricorda una lettera del 12 ottobre 1554 indirizzata dal ferrarese a Bernardo Tasso¹⁰⁰.

Aperta resta la questione della dipendenza dell'iconografia di *Venere e Adone* da un preciso modello letterario, stante l'ampia diffusione del tema nel contesto culturale veneziano, la reciproca influenza tra pittura e letteratura¹⁰¹ e la verosimile meditazione del pittore sul tema già in anni antecedenti alla pubblicazione dei testi sopramenzionati¹⁰², forse spinto da stimolanti racconti o discussioni sull'argomento, bastando solo

blicazioni sul tema e la relativa bibliografia cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 37.

⁹⁸ Così sono definiti i membri dell'accademia in GIROLAMO PARABOSCO, *Il primo libro delle lettere famigliari*, Venezia, appresso Giovanni Griffio, 1551, p. XIV.

⁹⁹ Sull'Accademia veniera cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, Bologna, L. Cappelli, 1930, p. 446 e TALLINI, *Ludovico Dolce*, pp. 25-26.

¹⁰⁰ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 356. A Dolce, non va dimenticato, si deve la pubblicazione di cinque lettere di Giraldo Cinzio. Cfr. *ivi*, pp. 116-20, 132-42, 210-19.

¹⁰¹ Sull'ipotesi che siano state le tele di Tiziano ad esercitare un'influenza sulla stesura dei poemi veneziani sul mito adonio cfr. FALOMIR-JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 32.

¹⁰² Agli anni Trenta del Cinquecento è ricondotto il primo approccio di Tiziano alla rappresentazione di Venere e Adone in DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 187.

«qualche parola [...] ad accendere la sua immensa cultura di immagini e la sua portentosa capacità di sintesi inventiva»¹⁰³.

Al di là degli stretti e indissolubili rapporti tra la rappresentazione cadorina e la letteratura adonia, riflesso ed esempio concreto del millenario principio dell'*ut pictura poesis*¹⁰⁴, le citazioni letterarie concernenti *Venere ed Adone* di Tiziano sono molteplici. In qualche caso esse rimandano espressamente alla tela oggi al Prado, la più prestigiosa, per ovvie ragioni, della serie licenziata dall'atelier del pittore. In altri casi, come nella menzione di Giraldo Cinthio, esse riferiscono di fatto non di un'opera specifica ma, in maniera vaga, di un modello ideale reiterato più volte con continue varianti ma rimasto nei suoi tratti essenziali costante nel tempo: un esempio di perfezione e di bellezza declinato con successo per circa un quarantennio da Tiziano e dalla sua bottega, con conseguenti differenze sostanziali di stile e di qualità, diffuso in maniera quasi capillare dalla circolazione di alcune traduzioni a stampa tra le quali quelle di Giulio Bonasone, Giulio Fontana, Martino Rota e Giulio Sanudo¹⁰⁵. Notevole fu il contributo di esse al diffondersi ed affermarsi dell'iconografia tizianesca. Sebbene, come

¹⁰³ A. GENTILI, *La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576*, in *L'ultimo Tiziano*, pp. 43-53: 52.

¹⁰⁴ In merito a quest'ultimo, in relazione alle "poesie" tizianesche, oltre al già ricordato ROSAND, *Ut Pictor Poeta*, si vedano: G. PADOAN, "Ut Pictura Poesis": le "Pitture" di Ariosto, le "Poesie" di Tiziano, in *Tiziano e Venezia*, pp. 91-102; V. VON ROSEN, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten, Edition Imorde, 2001 e PUTTFARKEN, *Titian and tragic painting*.

¹⁰⁵ Cfr. M. WIVEL, *Titian's «Venus and Adonis» in Sixteenth-Century Prints*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XL (2013), pp. 113-27 e DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 23. Oltre *Venere e Adone* (1569), Sanudo, in particolare, tradusse in incisione altri due soggetti replicati da Tiziano con successo: *Perseo e Andromeda* e *Tantalo*, ambedue dopo il 1560: DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 140.

osserva Dalla Costa, non ci siano prove della fattiva collaborazione del maestro alla realizzazione delle varie incisioni¹⁰⁶, è indubbio che questi ne abbia favorito e incoraggiato l'esecuzione nell'ambito dell'ampio e moderno progetto di promozione portato avanti, come si è detto, con il sostegno prima di Aretino e poi di Dolce. Documentato, per di più, è il ricorso tra il 1565 ed il 1566 ai servigi dell'incisore olandese Cornelis Cort, incaricato di tradurre ad incisione alcuni dipinti del pittore al fine di favorirne la circolazione oltre i confini della Laguna veneta¹⁰⁷. Ben nota, altresì, doveva essere tanto a Tiziano quanto ai suoi mentori l'influenza esercitata dalle incisioni di Marcantonio Raimondi sulla diffusione e sulla conoscenza dell'opera di Raffaello, e dopo la prematura morte del maestro sull'affermazione del suo mito¹⁰⁸.

Venere e Adone di Tiziano assume, così, nei contemporanei scritti sul mito adonio quasi il carattere di vero e proprio *topos* letterario, ravvisandosi nei rimandi ad essa il richiamo ad un modello ideale che appare privo di elementi di specificità e di concretezza e che consentirebbe di escludere persino la cono-

¹⁰⁶ Ivi, p. 23.

¹⁰⁷ Cfr. P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016 e M. GROSSO, *Tiziano e Lampson: uno scambio sulla pittura di paesaggio*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. CARACAUSI, M. GROSSO e V. ROMANI, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 191-215: 198-99.

¹⁰⁸ Non va dimenticato, a tal proposito, che ottimi furono i rapporti tra Raimondi e l'Aretino. Grazie all'influenza esercitata da quest'ultimo su Papa Clemente VII, nel 1525 l'incisore fu liberato dalla carcerazione cui era stato condannato per aver pubblicato, l'anno precedente, *I Modi*, serie di immagini dai contenuti espliciti e licenziosi, tratta da disegni di Giulio Romano, in seguito principale fonte di ispirazione per il primi sedici Sonetti lussuriosi dell'Aretino, composti tra il 1526 ed il 1527: M. GIANSANTE, *Raimondi, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2016, pp. 230-34.

scenza diretta dei lavori del pittore. Malgrado ciò, dibattuta permane la questione relativa alla puntuale identificazione delle versioni del cadorino menzionate in letteratura. Esemplificativo è il caso della tela celebrata da Lodovico Dolce in una lettera indirizzata al nobiluomo padovano Alessandro Contarini, benché all'inizio del componimento sia espressamente ricordato che «fu questa poesia di Adone poco tempo adietro fatta e mandata dal divin Titiano al Re d'Inghilterra»¹⁰⁹. L'opera è stata identificata da alcuni nella variante oggi alla National Gallery di Londra, sulla scorta della datazione dell'epistola tra il 1554 ed il 1555 nonché dei particolari iconografici in essa descritti; da altri, di contro, è stata associata alla versione oggi a Madrid, sulla base dei medesimi elementi¹¹⁰ oltre che di quanto riportato da Dolce.

Come specifica questi nell'oggetto della lettera a Contarini, o meglio nell'*argomento*, essa «descrive a questo dotto e virtuoso gentiluomo la forma d'una dipintura dell'eccellentissimo Tiziano»¹¹¹ e di fatto costituisce, come nota Della Costa, il caso più dettagliato di *èkphrasis* di un'opera d'arte sino al tempo compiuta¹¹².

La lettera nasce quale risposta ad un'altra ricevuta idealmente in precedenza, nella quale era tratteggiata un'opera di

¹⁰⁹ Cfr. DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini*, p. 531. La lettera è oggi pubblicata in ID., *Lettere*, a cura di P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli editore, 2015, pp. 152-155.

¹¹⁰ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 194, nota 460. Per le diverse identificazioni cfr. F. BERNABEI, *Tiziano e Ludovico Dolce*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di R. PALLUCCHINI, Firenze, L. S. Olschki, 1978, pp. 307-37: 311; GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano*, p. 172 e, più recentemente, E. S. ARROYO, *Hacia el Dialogo della Pittura. Lodovico Dolce y sus «Lettere di diversi» (1554-1555)*, «*Annales de Historia del Arte*», 19 (2009), pp. 157-80: 168, nota 56.

¹¹¹ DOLCE, *Lettere*, p. 152.

¹¹² DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 194.

Raffaello che «non fu mai da Dipintore antico né da moderno immaginata, né dipinta cosa di maggior perfettione»¹¹³, con l'evidente intento da parte di Dolce di celebrare Tiziano non solo quale *primus inter pares* ma come l'artista sommo capace di superare gli antichi e financo i contemporanei, compreso l'Urbinate¹¹⁴.

Così Dolce presenta dettagliatamente il dipinto:

E per incominciar dalla forma, egli l'ha finto di statura convenevole a garzone di sedici o diciotto anni, ben proportionato, gratoso, et in ogni sua parte leggiadro, con una tinta di carne amabile, che lo dimostra delicatissimo e di sangue Reale. E vedesi, che nell'aria del viso questo unico Maestro ha ricercato di esprimere certa gratiosa bellezza, che partecipando della femina, non si discostasse però dal virile: vuo' dire, che in Donna terrebbe non so che di huomo, et in huomo di vaga Donna: mistura difficile, aggradevole, e sommamente (se creder dobbiamo a Plinio) prezzata da Apelle. Quanto all'attitudine, egli si vede muovere, et il movimento è facile, gagliardo, e con gentil maniera. Perché sembra, ch'ei sia in camino per dipartirsi da Venere, con desiderio ardentissimo di gire alla caccia. Nell'una mano tiene uno spiedo da cacciatore. All'altro braccio è maestrevolmente legato il laccio de' Can, i quali sono tre in tre diversi atti, di sì bella forma, e così naturalmente dipinti, che par che fiutino, latrino, e siano invogliatissimi di affrontar qualunque fiera. Il garzone è vestito d'un drappiccino corto a mezza gamba, con le braccia ignude, e calzato di due bolzacchini verissimi, con alcuni legami vaghi di perle, che lustrano, e paiono orientali. Volge il viso a Venere con occhi allegri e ridenti; aprendo dolcemente due labbra rosate, o pure di vivo corallo, e par che con vezzi lascivi et amorosi la conforti a non temere, perciòché tra la serenità della guardatura, et il mover della bocca, dimostra manifestamente l'intrinseco del suo animo; e tutto poi serve in vece di

¹¹³ DOLCE, *Lettere*, p. 152.

¹¹⁴ La lettera esprime, altresì, la preoccupazione di fornire una risposta al silenzio di Vasari su Tiziano nell'edizione torrentiniana de *Le vite* (1550). Cfr. V. ROMANI, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia. Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2007, p. 61.

parole. Né si può discernere qual parte in lui sia più bella, perché ciascuna separatamente, e tutte insieme, contengono la perfezione dell'arte, et il colorito contende col disegno, et il disegno col colorito. Del qual colorito chi è manchevole, non si dee dimandar Dipintore. Che non basta il saper formar le figure in disegno eccellenti, se poi le tinte de' colori, che deono imitar la carne, hanno del porfido, o del terregno, e sono prive di quella unione, tenerezza, e vivacità, che fa ne' corpi la natura. Però si legge nelle cose de' Dipintori antichi, che alcuni ingannarono gli uccelli, et altri i cavalli. E voi sapete, che sì come per bontà di disegno niuno è superiore a Tiziano, così tiensi per cosa vera che in questa parte del colorire niuno l'aguagliasse giamai. Ma vegniamo alla Venere. Vedesi in questa un giudizio soprahumano. Che havendo egli a dipingere una così fatta Dea, si rappresentò nell'animo una bellezza non pure straordinaria, ma divina; e per dirlo in una parola, una bellezza conveniente a Venere, in guisa, ch'ella assembla quella, che meritò in Ida il pomo d'oro. Qui molte cose sono da dire, che hanno tutte del miracoloso e del celeste; ma io non m'assicuro pur d'immaginarle, non che di scriverle. La Venere è volta di schiena, non per mancamento d'arte, come fece quel dipintore, ma per dimostrar doppia arte. Perché nel girar del viso verso Adone, sforzandosi con ambe le braccia di ritenerlo, e mezza sedendo sopra un drappo sodo di chermosì, mostra da per tutto alcuni sentimenti dolci e vivi, e tali, che non si veggono fuor che in lei: dove è ancora mirabile l'accortezza di questo spirito divino, che nell'ultime parti ci si conosce la mancatura della carne causata dal sedere. Ma che? puossi con verità dire, che ogni colpo di penello sia di que' colpi, che suol far di sua mano la natura. Lo aspetto è parimente, qual si dee creder, che fosse quello di Venere, s'ella fu mai: nel quale appariscono manifesti segni della paura, che sentiva il suo cuore dell'infelice fine, che al giovane avvenne. E se alla Venere, che usciva del mare, dipinta da Apelle, di cui fanno tanto rumore i Poeti, e gli Scrittori antichi, aveva la metà della bellezza, che si vede in questa, ella non fu indegna di quelle laudi. Vi giuro, Signor mio, che non si trova huomo tanto acuto di vista e di giudizio che veggendola non la creda viva, niuno così affreddato dagli anni, o sì duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commoversi nelle vene tutto il sangue. Né è maraviglia, che se una statua di marmo poté in modo, con gli stimoli della sua bellezza, penetrar nelle midolle d'un giovane, ch'ei vi lasciò la macchia, hor,

che dee far questa, che è di carne, ch'è la beltà istessa, che par che spiri? Trovasi ancora nel medesimo quadro una macchia d'un paese, di qualità che 'l vero non è tanto vero, dove al sommo d'un picciol colle non molto lontano dalla vista v'è un pargoletto Cupido, che si dorme all'ombra, la quale gli batte diritto sopra il capo, et al d'intorno v'ha splendori e riflessi di Sole mirabilissimi, che alhumano et allegrano tutto il paese¹¹⁵.

Al di là delle osservazioni relative alla qualità delle figure, alla *mimesis* e alla superiorità del colore sul disegno, espressione dell'estetica dolciana, la lettera vede tratteggiati tutti gli elementi essenziali della versione tizianesca di *Venere e Adone* del tipo Prado, immediatamente distinguibile per via della rimarcata presenza di tre cani e della figura di cupido dormiente. Si tratta di una descrizione che, di fatto, potrebbe prestarsi a qualsiasi versione dell'opera di Tiziano appartenente a detto gruppo giacché, per quanto ampia, essa appare piuttosto generica. Il poligrafo veneziano, in realtà, indugia sull'interpretazione di stati d'animo, di posture e di azioni, soffermandosi solo marginalmente, in relazione alla figura di Adone, su qualche dettaglio in apparenza dirimente. Non condivisibile è la decisa identificazione di Augusto Gentili del dipinto descritto da Dolce con la versione della National Gallery, per quanto, di primo acchito, possa apparire ragionevole. Giustamente lo studioso osserva che l'Adone descritto da Dolce, poco più che adolescente e dai lineamenti androgini se non quasi femminei, non trova riscontro nella figura del Prado – nella quale si rinvencono tratti più virili che richiamano alla memoria il sembiante idealizzato di Filippo II – ma ben si rispecchia in quella londinese. Altrettanto, tuttavia, non può dirsi dei suoi calzari. Quello che a prima vista può apparire un semplice dettaglio, per di più secondario, mette infatti total-

¹¹⁵ DOLCE, *Lettere*, pp. 153-55.

mente in discussione l'assunto di Gentili, non potendosi identificare nelle calzature indossate dall'Adone della National Gallery i «due bolzacchini verissimi, con alcuni legami vaghi di perle, che lustrano, e paiono orientali» descritti da Dolce. I sandali indossati dall'Adone londinese, una sorta di rivisitazione dei più semplici calcei patrizi, per di più, non presentano alcunché di orientale e sono privi di lacci ornati di perle, diversamente da quelli dell'Adone madrilenno che, invece, appaiono impreziositi da una grossa perla a goccia di particolare lustro. Il testo di Dolce, di conseguenza, con le sue piccole discrepanze, risulta paradigmatico della diffusione di un'immagine ideale di *Venere e Adone* di Tiziano che travalica i singoli esemplari e che formalmente trova un rimando costante nella tela eseguita per Filippo II, di fatto considerata una sorta di archetipo – seppur cronologicamente successiva ad altre versioni – come si evince ancora una volta dalla *Lettera a Contarini* oltre che, ad esempio, dalla dedica ad Alberto Utiner presente nell'incisione di Sanudo¹¹⁶ (fig. 27).

Anche la menzione di Giraldi Cinthio, del resto, tende a confermare questa idea, recando con sé chiara memoria dello

¹¹⁶ In essa si legge: «AL NOBILE, E MAG. SIG. ALBERTO VTINER. LE MOLTE VIRTÙ e le qualità di V. S. insieme con l'obbligo ch'io le tengo, m'hanno indotto a dedicare al suo honorato nome la presente favola di Adone. E, quantunque io habbia in animo di mostrarle la mia affettione con opera di maggior momento, nondimeno havendo io questo esempio cavato da una rariss. Pittura dell'unico M. Titiano, fatta dalla sua mano al sereniss. e catholico FILIPPO Re di Spagna, esso qual si sia sarà in tanto, come arra di quello, ch'io le vo apparecchiando. V. S. adunque si degnerà di riceverlo, e, quando si troverà con l'animo libero dalle cure de' suoi maneggi, ai quali, vincendo con l'animo ogni prova di Fortuna, con tanta lode di se medesima, e del Mag. e honorato Sig. Girolamo suo fratello, attende di continuo, lo farà degno alcuna volta della sua vista; e si ricorderà del mio buono animo. E le bacio la mano. Di Venetia; il dì XXI di Settembre M.D.L.VIII. Giulio Sanuto».

scritto di Dolce. L'umanista, infatti, si limita a rammentare il dipinto semplicemente per celebrare la bellezza di Licora, senza soffermarsi su dettagli salienti, ricordando, semplicemente, che il «bello Adon, c'haveva i cani à mano»¹¹⁷; non manca, però, di specificare, riferendosi a Venere, che «la dotta mano» del pittore si era manifestata «in ogni parte di quella incomparabile figura», richiamando alla memoria le parole di Dolce «né si può discernere qual parte in lui sia più bella; perché ciascuna separatamente, e tutte insieme, contengono la perfettion dell'arte»¹¹⁸, e recuperando altresì anche un'idea di bellezza divina già presente nella *Lettera* a Contarini. Il riferimento all'opera tizianesca, per di più, è compiuto da Giraldi Cinthio in modo alquanto vago e convenzionale, in relazione alla figura di Venere che non risulta del tutto apprezzabile poiché rappresentata di spalle e con il volto solo in parte visibile, diversamente da altri dipinti come la *Venere di Urbino* degli Uffizi, la *Venere con organista, amorino e cagnolino* dello Staatliche Museen di Berlino e la *Venere che benda Amore* della Galleria Borghese.

Se è indubbio che Venere, in quanto dea della bellezza e dell'amore, non può che essere bella anche nella traduzione pittorica del mito adonio, è pur vero che Tiziano non ha focalizzato la propria attenzione su essa ma sull'avvenenza di Adone, declinata nelle diverse redazioni in varie forme, consegnando ora l'immagine androgina di un giovane dal corpo aitante ma dal viso quasi femminile, ora quella più virile di un giovane uomo dai lineamenti appena più decisi ma sempre aggraziati.

La fitta rete di rapporti che vede protagonisti Giraldi Cinthio, Tiziano, Aretino, Dolce e Ercole II d'Este, nonché la familiarità del poligrafo ferrarese con il mondo culturale ve-

¹¹⁷ GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole*, p. 69.

¹¹⁸ DOLCE, *Lettere*, p. 154.

ne ziano rendono ovvia, al di là dei dati noti, la diretta conoscenza del pittore da parte dell'umanista. Appare realistico immaginare, infatti, che quest'ultimo, a prescindere dal successo e dalla diffusione delle tele di Tiziano, abbia avuto occasione e modo di apprezzare *de visu* una o più redazioni di *Venere e Adone* direttamente nella casa-atelier del Vecellio al Biri Grande, nel Sestiere di Cannaregio, meta incessante di artisti, intellettuali, notabili di ogni genere e, persino, sovrani, desiderosi di contemplare nuove creazioni e ottenere dal maestro qualche tela.

La simultanea lavorazione a più di una variante da parte di Tiziano e i consueti tempi lunghi di esecuzione, rendono, naturalmente, impossibile asserire con certezza a quale dipinto si riferiscano i versi dell'*Ercole*, tanto più che gli anni in cui Giraldo Cinthio redasse il poema coincidono con quelli di massima fortuna dell'iconografia e della letteratura adonia. Non si può escludere, altresì, che l'umanista abbia potuto vedere anche soltanto il modello utilizzato per eseguire le diverse redazioni di *Venere e Adone*, impiegato per decenni da Tiziano e dai suoi allievi e collaboratori, come si è già accennato. Verosimile è, però, che egli abbia ammirato proprio la versione destinata a Filippo II, considerata la fama goduta dal quadro ancor prima che fosse consegnato al suo committente, e che dello stesso dipinto abbia ampiamente discettato con il pittore e con Lodovico Dolce. Segretario ducale dal 1547 e ambasciatore di Ercole II nella Serenissima, Giraldo, del resto, in tali vesti, dovette essere a lungo presente nella città della Laguna negli anni in cui Tiziano realizzava la tela del Prado. Tra il 1553 ed il 1554, infatti, pronunciava e dava alle stampe l'*Oratio ad sereniss. Venetiarum principem Marcum Antonium Trivisanum pro eodem excellentiss. Duce Ferrariae. Venetiis publice habita XIII Cal. Iulii MDLIII* e le *Orationes. Ad serenissimos Venetiarum Principes, Marcum Antonium Trivisanum, Franciscum Venerium. Ad excellentiss. Ferrariae duces, in funere Francisci christianiss. Gallorum*

regis, e pubblicava i suoi celebri *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*¹¹⁹, tutti per i tipi di Gabriele Giolito de' Ferrari – al tempo in società con i propri fratelli – tipografo ed editore celeberrimo¹²⁰ ai cui torchi Lodovico Dolce consegnò circa duecento opere, tra le quali spicca naturalmente l'edizione del 1555 della *Commedia* di Dante, da allora definitivamente appellata “Divina”.

Prescindendo da quale redazione di *Venere e Adone* Giraldo Cinthio abbia potuto ammirare e da come, quando e dove ciò sia avvenuto, significativa è la menzione presente nell'*Ercole* giacché aggiunge un ulteriore interessante tassello alla straordinaria fortuna che arrise all'iconografia tizianesca, e alla quale, come si è detto, apportarono un certo contributo proprio gli scritti al riguardo. Il recupero agli studi storico artistici delle due ottave del poligrafo ferrarese, a distanza di tanti secoli dalla composizione, non si limita, tuttavia, soltanto a ciò. Nei versi dell'*Ercole*, infatti, si potrebbe scorgere un possibile elemento probatorio all'ipotesi, di fatto al momento non suffragabile con dati certi ed irrefutabili, recentemente avanzata da Miguel Falomir e Paul Joannides¹²¹, cui si è già accennato, secondo la quale la prima redazione di *Venere e Adone* potrebbe essere stata eseguita per Alfonso I d'Este, munifico mecenate di Tiziano e committente, come è noto, di alcuni dei suoi dipinti mitologici più celebri. In tal caso, i versi dell'*Ercole* po-

¹¹⁹ Su tale opera si rimanda a GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

¹²⁰ Per un profilo cfr. M. CERESA, *Giolito de' Ferrari, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2001, pp. 160-65.

¹²¹ Cfr. FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 32. Tale ipotesi è stata in seguito ripresa e ulteriormente ribadita in DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 50-54.

trebbero ragionevolmente essere posti in relazione proprio a questa presunta versione ferrarese con la quale, per ovvie ragioni, Giraldi Cinthio avrebbe dovuto avere grande e antica familiarità al pari di Ercole II d'Este, «illustrissimo et eccellentissimo signore [...] osservandissimo»¹²², a cui è dedicato il suo poema. Ne consegue che altri sarebbero i ragionamenti che si potrebbero compiere, tanto sui versi di Giraldi Cinthio, quanto sul perduto dipinto di Vienna e, più in generale, sull'iconografia adonia di Tiziano. Si tratterebbe, tuttavia, soltanto di opinabili congetture, per quanto «*ipsum sapientem saepe aliquid opinari quod nesciat*»¹²³.

* Sono profondamente grato a Susanna Villari per l'invito a scrivere sulle pagine di questa rivista su un tema tanto affascinante quanto complesso e per i preziosi suggerimenti generosamente fornitimi. Sono grato, altresì, a Gabriele Fattorini per aver discusso con me alcune questioni connesse al presente contributo e a Giovanni Freni e Carmen Puglisi per la disponibilità con la quale hanno facilitato le mie ricerche.

¹²² GIRALDI CINTHIO, *Dell'Ercole*, p. 3.

¹²³ Cicerone, *Pro Murena*, LXIII.

GIAMPAOLO CHILLÉ

APPARATO ICONOGRAFICO*



Fig. 1: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554, Madrid, Museo Nacional del Prado.

* Le immagini a corredo del presente contributo sono pubblicate su gentile concessione di: © The British Museum, London (fig. 18, 27); © The Cobbe Collection, Hatchlands Park (fig. 9); © Gallerie dell'Accademia di Venezia, Ministero della Cultura (fig. 16); © Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini e Galleria Corsini, Roma. Ministero della Cultura (fig. 8); Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (fig. 5); Jean Paul Getty Museum, Los Angeles (fig. 24); © Kunstsammlungen und Museen, Augusta (fig. 11); The Metropolitan Museum of Art, New York (fig. 14, 20); Museo Nacional del Prado, Madrid (fig. 1, 13); The National Gallery, Londra (fig. 7, 23); National Gallery of Art, Washington (fig. 21); National Gallery of Scotland, Edimburgo (fig. 3, 4); © Pushkin State Museum of Fine Arts, Mosca (fig. 22); Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (fig. 19); © Rijksmuseum, Amsterdam (fig. 12); © The Wallace Collection, Londra (fig. 6); © Wellington Collection, Apsley House, Londra (fig. 2).

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 2: Tiziano Vecellio, *Danae*, 1551-53, Londra, Apsley House (Collezione Wellington).



Fig. 3: Tiziano Vecellio, *Diana e Atteone*, 1556-59 ca., Edimburgo, National Gallery of Scotland.

GIAMPAOLO CHILLÉ



Fig. 4: Tiziano Vecellio, *Diana e Callisto*, 1556-59 ca., Edimburgo, National Gallery of Scotland.



Fig. 5: Tiziano Vecellio, *Ratto di Europa*, 1560-62 ca., Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 6: Tiziano Vecellio, *Perseo e Andromeda*, 1554-56 ca., Londra, The Wallace Collection.



Fig. 7: Tiziano Vecellio, *La morte di Atteone*, 1559-75 ca., Londra, The National Gallery.



Fig. 8: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554 ca., Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini.



Fig. 9: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1570 ca., Hatchlands Park, The Cobbe Collection.



Fig. 10: Ignoto, *Letto di Policleto* (Psiche svela Amore), II-III sec. d.C., Roma, Palazzo Mattei.



Fig. 11: Paolo Cagliari detto Veronese, *Venere e Adone*, 1562 ca., Augusta, Kunstsammlungen und Museen.

GIAMPAOLO CHILLÉ



Fig. 12: Bartolomäus Spranger, *Venere e Adone*, 1587 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 13: Annibale Carracci, *Venere e Adone*, 1595 ca., Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 14: Peter Paul Rubens, *Venere e Adone*, 1635 ca., New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 15: Theodoor van Thulden, *Venere e Adone*, 1640 ca., collezione privata.

GIAMPAOLO CHILLÉ



Fig. 16: Jacopo Amigoni, *Venere e Adone*, 1740-50 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 17: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1530-35 ca., già Vienna, Kunsthistorisches Museum (opera perduta).

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 18: Robert Strange, *Venus et Adonis*, 1779, Londra, The British Museum.



Fig. 19: Francesco Landini, *Venere e Adone*, 1778 ca., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

GIAMPAOLO CHILLÉ



Fig. 20: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1560-70 ca., New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 21: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1560-65 ca., Washington, National Gallery of Art.

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 22: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1550 ca., Mosca, Museo Puškin.



Fig. 23: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554-55 ca., Londra, The National Gallery.



Fig. 24: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1555-56 ca., Los Angeles, J. Paul Getty Museum.



Fig. 25: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1555-56 ca., collezione privata.

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 26: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1556-57 ca., collezione privata.



Fig. 27: Giulio Sanudo, *Venere e Adone*, 1559, Londra, The British Museum.

GIAMPAOLO CHILLÉ

Una "poesia" di Tiziano nell'«Ercole» di Giraldi. Osservazioni storico-artistiche a margine di due ottave.

Il contributo prende le mosse da alcuni versi dell'*Ercole* di Giraldi Cinthio, dove è fatto cenno ad uno dei massimi capolavori di Tiziano. Si tratta di *Venere e Adone*, opera di cui si conoscono diverse varianti, la più nota delle quali, eseguita nel 1554 per Filippo II di Spagna, si conserva oggi al Prado. Tale menzione, oltre a confermare l'interesse del poligrafo per le arti figurative e la familiarità con il mondo culturale veneziano, attesta ulteriormente la fortuna dell'iconografia adonia di Tiziano, il cui successo resta ad oggi quasi senza pari.

Tiziano's "poem" in Giraldi's «Hercules». Historical-artistic observations in the margins of two octaves.

The roots of this study are in some lines of *The Hercules* written by Giraldi Cinthio in which there is a reference to one of Tiziano's masterpiece. It is *Venus and Adonis* whose artwork presents different variants. The most famous one was accomplished in 1554 for Philip II of Spain and today it is at the Prado Museum. This connection not only shows the polygraph's interest in the figurative arts and his familiarity with the cultural word of Venice, but it certifies further the fortune of Tiziano's Adonian iconography and his unique success.

Articolo presentato a marzo 2021. Pubblicato *on line* a novembre 2021
© 2020 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno VII, 2021
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2021.7.57-108