

2. L'ABBRACCIO

THOMAS GAINSBOROUGH DIPINGE LE FIGLIE DELL'ARTISTA CON UN GATTO (1760-61)

Quella sera Sir Walter, le sue due figlie e Mrs. Clay furono i primi della compagnia a entrare nella sala, e dato che era necessario aspettare Lady Dalrymple, si sistemarono vicino a uno dei caminetti della sala ottagonale.
Jane Austen, *Persuasion* (*Persuasion*, 1818)

Bath, 1760. Mary e Margaret sembrano felici. Da giorni rincorrono farfalle lungo le rive dell'Avon, insieme a un gatto, che continua a preferire Margaret, "il Capitano", la piccola di casa. Il pittore ancora non sa se lo ritrarrà insieme alle due bambine, le sue figlie. Di una cosa, tuttavia, è certo: la famiglia gli dona ogni giorno momenti da lasciare sulla tela per l'eternità.

Da quasi un anno Thomas Gainsborough (1727-1788) si è trasferito a Bath e lì vivrà fino al 1774, anno in cui ritornerà a Londra per fondare la Royal Academy e ritrarre numerosi membri della famiglia reale. Durante il periodo vissuto a Bath, il più prolifico della carriera, il pittore è alla ricerca di una nuova committenza urbana, non necessariamente aristocratica, ma ricca e assidua frequentatrice della città termale, che sta vivendo una trasformazione urbanistica conseguente alla crescita economica dell'Inghilterra del Settecento. Il decollo capitalistico inglese corre principalmente lungo due binari: la rivoluzione agraria, di cui è protagonista la grande proprietà fondiaria e lo sviluppo della libera iniziativa economica, grazie a una forte società borghese e imprenditoriale. Vengono progettate e costruite numerose piazze (*squares*) e sorgono le società immobiliari (*estates*) per la promozione di nuove lottizzazioni private. All'inizio del XVIII secolo Bath conta soltanto duemila abitanti, ma si afferma ben presto come centro privilegiato di villeggiatura termale della società londinese e viene rimodellata, seguendo soluzio-

ni architettoniche che non dimenticano la lezione palladiana, fondata sull'armonia fra edifici e paesaggio circostante. Ecco, allora, che sorgono le *Assembly Rooms*, inaugurate nel 1771, composte da quattro sale (*Ball Room, Tea Room, Octagon Room, Card Room*), in cui l'alta società balla, ascolta musica, gioca a carte, conversa. Vengono edificate *Queen Square* (1729-36), in cui le residenze civili sono unite in un coerente disegno monumentale, e *Royal Crescent* (1767-74), una costruzione semiellittica creata dalla fusione di trenta unità edilizie, con una facciata palladiana, un anfiteatro, insomma, che si apre sullo spazio verde antistante. L'armonia pittoresca della campagna inglese con le sue residenze, da cui molto spesso i villeggianti provengono, viene riproposta, dunque, in città, a testimoniare uno sviluppo economico che attraversa la società e i luoghi della quotidianità. La pittura inglese, col medium della ritrattistica, certifica le dimensioni di uno status sociale e la possibilità anche per l'artista di guadagnare molto ed essere egli stesso parte dell'ingranaggio che porterà alla prima rivoluzione industriale.

Formatosi in un contesto in cui la religione rifiuta la pittura religiosa, Thomas Gainsborough non ama i soggetti storici o mitologici. Comprende che in Inghilterra il ritratto può raggiungere vette di popolarità singolari, rispetto ad altri paesi europei, e che le esigenze del pubblico vanno assecondate. Non è un caso che sia il primo pittore a organizzare, nel 1774, una mostra personale. I suoi ritratti a grandezza naturale sono molto richiesti e consegue una grandissima fama, coniugando l'abilità ritrattistica alla passione per i paesaggi naturalistici. Fanno la sua fortuna distese di prati punteggiati da alberi, sotto le cui fronde si fanno ritrarre le coppie più eleganti della società inglese, come Mr. e Mrs. Andrews, proprietari di terre fra il Suffolk e l'Essex; l'opera è datata 1750. La passione di Gainsborough per la pittura di paesaggio, nata fra i boschi del Suffolk, dove l'artista è cresciuto, non porta guadagno sufficiente. Lungimirante, quindi, appare

la sua intuizione di inserire il ritratto dei committenti non in un interno, ma in un contesto paesaggistico, coniugando, così, la passione e il talento personali alle esigenze del mercato e alla necessità di mantenere la famiglia. Nel 1746, infatti, ha sposato clandestinamente Margaret Burr (1728-1797), figlia illegittima di Henry Somerset, terzo duca di Beaufort, che dona alla coppia un vitalizio annuo di duecento sterline.

Figlio di un produttore di beni di lana, Thomas Gainsborough è un talento precocissimo. Educato a Londra al gusto rococò, già a tredici anni entra nella bottega dell'incisore Gravelot, allievo di Boucher; in seguito, studia sia i paesaggisti olandesi, in particolare Jacob van Ruisdael, sia la ritrattistica di van Dyck, appresa così bene da dipingere un autentico capolavoro come *Ragazzo in blu* (1770), dove l'abito celeste-malachite rende il soggetto molto luminoso.

È evidente la predilezione di Gainsborough per i colori tenui e freddi, adatti al suo modo di dipingere: sperimentare, improvvisare, eseguire velocemente, attingendo dal vero. Egli combina tecniche diverse, mescolando, per esempio, gesso e oli, o unendo il colore chiaro e scintillante del rococò francese a quello profondo, proprio della pittura a olio olandese. Le sue pennellate brevi e poste in diagonale gli offrono soluzioni infinite, che decretano il suo grande successo di pubblico.

Convinto assertore dell'etica protestante, ritiene che l'operosa campagna inglese sia espressione della Grazia che si conquista attraverso il duro lavoro.

Gli anni di Bath rappresentano il periodo più fecondo e felice della sua vita non solo professionale. Legato alle figlie da grande affetto, ritrae Mary e Margaret in varie occasioni, dando un innovativo e pre-romantico carattere di "non finito" ad alcune sue opere, tra cui *Le figlie dell'artista con un gatto* (1760-61).

Dal 1923 custodito alla National Gallery di Londra, il dipinto è un non finito, per esempio, nella figura del gatto. Non

sappiamo se Gainsborough avesse intenzione di rifinirla o eliminarla dalla composizione, anche se il contorno del braccio di Margaret può indurre a pensare alla seconda ipotesi. Si tratta di uno dei sei doppi ritratti conosciuti delle figlie dell'artista. Molto differente dai ritratti dipinti su commissione sia nella posa che negli intenti, presenta le due bambine in un atteggiamento informale e naturale. Solo le meravigliose teste sono finite, mentre il resto della composizione è accennato a rapidi tratti su un fondo di preparazione color ocra. Le due figure tendono a racchiudersi in un ovale segnato dall'abbraccio della sorella maggiore, Mary, il cui movimento è ripreso in basso dalle braccia della minore e più ancora dal gatto e dalla manica, mentre anche il chiarore del cielo sullo sfondo riflette il medesimo percorso e sembra alludere simbolicamente all'affetto di un padre. La scelta di ritrarle più volte va ricercata anche nella diffusione dell'*Émile* di Rousseau, tradotto in Inghilterra nel 1763. L'opera invita a educare i bambini non come piccoli adulti, con regole, convenzioni, mancanza di libertà, ma lasciando che essi godano dell'infanzia, del gusto per il gioco e la scoperta.

Se attraversiamo la vita di Mary e Margaret dopo gli anni di Bath, soffermandoci anche sui ritratti di loro in età più matura, *Le figlie dell'artista con un gatto* sembra quasi una premonizione. Sebbene la giovinezza delle due sorelle trascorra nella comune passione per la pittura e la musica (Mary viene educata al disegno, mentre Margaret suona il clavicembalo), l'abbraccio di Mary può indurre a pensare che sarà lei, la sorella maggiore, a sostenere nella vita adulta la piccola Margaret. In realtà, la malattia mentale colpisce Mary fin dagli anni giovanili, per sfociare in tutta la sua gravità dopo il matrimonio con un noto oboista e compositore, uomo talmente violento da costringerla a tornare, dopo sei anni, nella casa paterna di Londra, dove vive Margaret.

In seguito alla morte di Thomas Gainsborough, "il Capitano" diventa esecutore testamentario e sostiene la sorella con

un vitalizio fino al 1820, quando il destino di Mary, come in un romanzo delle sorelle Brontë, la accompagna, sola, per altri sei anni, tra le mura di un manicomio. Un destino che Thomas Gainsborough ha prefigurato, come in un sermone protestante, nel rovo su cui si è posata la farfalla che Mary e Margaret rincorrono nel più celebre ritratto che le immortala, *Le figlie del pittore che rincorrono una farfalla*.

3. LA FELICITÀ DOMESTICA

ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN DIPINGE AUTORITRATTO CON LA FIGLIA
(1789)

Parigi, la notte fra il 5 e il 6 ottobre 1789.

L'amica dell'Austriaca abbraccia la figlia prima di fuggire con lei e cento luigi, lontano dal mondo cattivo e brutale. Non le importa di lasciare il marito, i quadri, il successo. Li ritroverà in altre corti d'Europa; non il marito, inutile parassita, ma i quadri, dipinti per generosi committenti, e il successo, che spalancherà le porte a nuove garbate conversazioni. La figlia sarà per lei sostegno e fonte di serenità, più di tutte le altre persone conosciute?

Disegna sempre e ovunque. Nata a Parigi, cresciuta con la balia in campagna e tornata nella capitale francese a sei anni, per entrare in collegio nel convento della Trinità, Élisabeth Louise Vigée (1755-1842), già nel 1770, a quindici anni, inizia a vivere di pittura.

Non è un caso che nello stesso anno nella capitale francese arrivi Maria Antonia d'Asburgo-Lorena (1755-1793), delfina di Francia (1770-1774), regina consorte di Francia e Navarra (1774-1791) e regina dei Francesi (1791-1793), nota come Maria Antonietta.

Élisabeth, sua coetanea, ne diventa amica, oltre che la pittrice e ritrattista preferita dal 1783 al 1789. Sposatasi nel 1780 con il mercante d'arte Jean-Baptiste Pierre Le Brun, è una prolifica autrice di dipinti e ritratti, venti dei quali hanno come soggetto Maria Antonietta. L'artista parigina ottiene tali committenze per una ragione propagandistica: le viene chiesto di smentire, attraverso la raffigurazione pittorica, la pessima reputazione della sovrana.

Ecco, allora, che *Maria Antonietta con in mano una rosa* (1783), esposto nella sua prima versione al *Salon*, ritrae la sovrana in abito di mussola bianca e cappello di paglia. Così si presenta quando munge il latte o sovrintende alla vita dei campi, vigneti e frutteti che compongono il Borgo della Regina (*Hameau de la Reine*), fatto costruire negli anni 1782-1783 all'interno di Versailles.

Lo scandalo suscitato dalla rappresentazione del potere in abito popolare costringe la pittrice a realizzare nello stesso anno una seconda versione, che presenta Maria Antonietta in una veste più adatta, seppure colta in un momento informale. Convinta della necessità di raffigurare l'amica non solo in veste ufficiale (*Maria Antonietta in gran abito di corte* è il primo dei ritratti ufficiali, dipinto nel 1778), ma soprattutto come una donna che può e deve avere una vita privata, Élisabeth Vigée Le Brun si spinge oltre. Nella seconda metà degli anni Ottanta del Settecento, l'Austriaca (*l'Autrichienne*) assume un ruolo politico di tutta evidenza, nel tentativo, abortito dal marito, di risanare le finanze dello Stato. Deve, quindi, essere raffigurata come Madre della Francia.

Ritratto di Maria Antonietta e i suoi figli (1787), per esempio, è la rappresentazione dell'ideale rousseauiano della famiglia felice, a cui l'artista parigina crede con forza e a cui fa riferimento anche in altri contesti, come si vedrà. La buona madre, nella semplicità dei suoi costumi, intesi come modi della relazione, promuove modelli di efficienza, risparmio, dolce autorevolezza. Un ideale enfatizzato che si accompagna all'espressione e, quindi, al raggiungimento della felicità domestica e di un popolo. Come Élisabeth Vigée Le Brun traduce in pittura questo ideale? Nelle sue memorie si appella alla libertà compositiva di creare abiti, accessori, sfondi, posture basati sulla sua fantasia e la ricerca di un'atmosfera naturale, non affettata o troppo ricercata e leziosa.

Nella ritrattistica di corte, come nei paesaggi e in altre storie che dipinge, Élisabeth studia e rielabora una solida formazione

pittorica. La brillantezza dei colori e il gioco di luci e ombre riflesse dalle atmosfere en plein air, in cui è solita ambientare le scene e i ritratti le deriva dall'ammirazione per Rubens e la scuola fiamminga, che la pittrice ha modo di vedere nei viaggi compiuti con il marito. Si esercita molto, grazie all'osservazione dei grandi Maestri, per ottenere gli stessi effetti: Van Dyck, che prende a modello per la precisione delle fisionomie e dei dettagli e Raffaello quale esempio nella rappresentazione degli affetti.

Al Maestro di Urbino si ispira per *Autoritratto con la figlia* (1789).

Jeanne-Julie-Louise Le Brun ha nove anni e viene ritratta abbracciata dalla madre. Le riflessioni che il dipinto pone sono molteplici e riguardano sia l'aspetto artistico che etico-morale: la composizione dell'opera richiama Raffaello e la *Madonna della seggiola* (1513-1514 circa), ponendo in evidenza la forza del legame affettivo e la sua indissolubilità. Élisabeth appare non come pittrice, gli attributi della professione non vengono riproposti, ma come madre, guardando di nuovo a Rousseau. Anticipa due movimenti culturali: il Neoclassicismo dalle vesti bianche di foggia classica e le acconciature libere da parrucche e finzioni e il primo Romanticismo con la sua mozione degli affetti.

Lo stile della Vigée Le Brun è la rappresentazione di una solida *Weltanschauung*, una chiara visione del mondo basata su una società dalle relazioni garbate, naturali, argute, fiduciose nel ruolo sociale dell'intelligenza femminile; la pittrice è fiera della sua bellezza e del talento che sa esprimere e auspica un mondo privo di aggressività e brutalità, che ha nei legami familiari, con i figli in particolare, la sua ragion d'essere.

Nel 1788 dipinge l'ultimo ritratto ufficiale dell'amica, *Maria Antonietta con un libro*; immersa nella natura con un vaporoso abito, vagheggia un mondo ormai prossimo alla fine violenta.

La notte fra il 5 e il 6 ottobre 1789 Élisabeth e Jeanne fuggono dalla Francia. Negli anni successivi, fino al 1802, l'artista è invitata a Londra, San Pietroburgo, Vienna e in Italia, che

percorre da Torino a Napoli, senza mai informarsi sulla sorte degli amici francesi. La speranza di condividere il resto della sua vita con la figlia muore il giorno del matrimonio di Jeanne nel 1800; il distacco è talmente forte da impedire la riconciliazione fra le due donne. Nello stesso anno il nome di Élisabeth Vigée Le Brun viene cancellato dalla lista degli *émigrés*. La seconda vita francese della pittrice inizia, tuttavia, due anni dopo, con uguale successo professionale ed economico della precedente. Grazie a Napoleone Bonaparte si rinnova la stagione dei ritratti reali, il più noto dei quali è *Madame Carolina Murat con la figlia Letizia* (1807). Nelle memorie la pittrice ricostruisce i momenti della realizzazione del ritratto, non mancando di evidenziare la percezione differente che riceve dall'osservare Letizia, molto graziosa nell'aspetto e nei modi, e la sorella di Napoleone, non ancora regina consorte di Napoli.

Maria Annunziata Carolina Bonaparte (1782-1839) è donna dal carattere volitivo: sposa Gioacchino Murat contro il parere di Napoleone, si batte per sé e le sorelle per acquisire il titolo di Altezza Imperiale, intrattiene ospiti di riguardo all'Eliseo, con l'ambizione di ottenere il regno di Polonia, una volta regina di Napoli (dal 1808) si dedica all'educazione delle ragazze, ad ammodernare i palazzi e le manifatture, incentiva gli scavi archeologici e la creazione di giardini, favorisce le arti, fino alla fine dell'epoca napoleonica e al suo ritiro a Frohsdorf, distaccata da tutti i fratelli. Nel settembre del 1807 la corte imperiale si trova a Fontainebleau, dove, su commissione di Napoleone, Carolina è ritratta dalla Vigée Le Brun, contrariata dai comportamenti capricciosi della principessa, che non rispetta gli appuntamenti o la fa attendere oltre ogni ragionevole regola di buona educazione.

La pittrice non manca di ritrarre il suo apprezzamento per la piccola Letizia e il profondo distacco per le maniere e la personalità di Carolina. Madre e figlia appaiono a figura intera, è un ritratto ufficiale, sotto un portico scuro che a destra si apre su un

grande giardino. Letizia indossa un leggero abito bianco a vita alta e maniche corte a sbuffo; guarda la madre e la sua mano destra indica Carolina, ritratta di tre quarti con il volto girato verso lo spettatore, secondo il modello dei ritratti di nobildonne genovesi, dipinti da Van Dyck. L'abito in broccato bianco, ricamato a fiori e foglie e fili d'oro a vita molto alta, è impreziosito da tre giri di perle, richiamate anche negli orecchini e nel diadema con un cammeo. Dai giri di perle scende fino al pavimento un ampio mantello di velluto bordeaux. Le maniche corte a sbuffo sono orlate da un pizzo rigido. La mano destra di Carolina poggia sulla spalla di Letizia. Il gioco di luci e ombre nella composizione è dato dalla mezza colonna in verticale e dall'ombra diagonale in basso a sinistra, dallo scorcio a destra, dove un arco apre a un giardino all'italiana.

Quanto sono lontane le suggestioni del tempo di Maria Antonietta! La regale consapevolezza della statuaria Carolina risalta, ma è verso l'oscurità che la sua ombra è proiettata. Questa è la rappresentazione del distacco di Élisabeth Vigée Le Brun nei confronti dell'epoca napoleonica. Tuttavia, uno spiraglio esiste: la figura della Madre-Maestà non oscura la piccola Letizia, leggera e libera di muoversi in uno spazio tutto suo.

La pittrice parigina resta in Francia fino alla morte, avvenuta nel 1842. Dal 1809 vive in una casa di campagna, a testimonianza della vitalità dei suoi ideali. A Louveciennes, vicino al castello che era di Madame Du Barry, apre un salotto letterario. Qui vive una serie dolorosa di lutti (il marito, la figlia, il fratello), ma non perde la consapevolezza di sé.

Nel 1835, a ottant'anni, pubblica con successo l'opera autobiografica *Souvenirs*, autentiche memorie di un'epoca. Il suo certificato di immortalità.

4. IL CONTE ERETICO

*PAOLO VERONESE DIPINGE ISEPPPO DA PORTO CON IL FIGLIO ADRIANO
(1555 CA.)*

Vicenza, 1545. Iseppo da Porto e Livia Thiene sono marito e moglie; due potenti famiglie in una sola, la cui dimora in contrà Porti dovrà apparire più aristocratica e monumentale delle altre, quasi tutte abitate da vari rami della famiglia dello sposo. Il conte da Porto incarica l'amico architetto Andrea Palladio (1508-1580) di progettare il palazzo, le cui stanze già nel 1549 sono abitabili. Tuttavia, quale distanza separa il progetto iniziale dalla sua realizzazione? Per obbedire ai dettami della committenza, Palladio immagina due corpi distinti, uno per il proprietario e uno per gli ospiti, indipendenti l'uno dall'altro ma collegati da un vasto cortile quadrato con i lati scanditi da colonne a sostegno di un terrazzo di statue sulla balaustra. Inoltre, dei semi-pilastri addossati all'interno delle colonne avrebbero dovuto reggere una loggia continua, corrispondente al primo piano. Di una tale magnificenza la realtà ci restituisce ancora oggi il solo corpo di fabbrica padronale, spogliato degli arredi interni fin dalla prima metà dell'Ottocento. L'abbellimento delle pareti e dei soffitti è affidato dal conte a pittori e decoratori di grande valore.

Vicenza, 1555 circa. Incontriamo uno di questi artisti nell'atrio quadrato di palazzo da Porto. Immaginiamolo alzare lo sguardo verso la volta a crociera e raggiungere le due sale a sinistra da lui affrescate qualche tempo prima. Ritorna a Vicenza, reduce dai successi di Mantova e Venezia. Il conte gli ha commissionato due ritratti a grandezza naturale, due tele che si guardino e, insieme, siano ammirate dagli illustri frequentatori delle sale orientate a sud.

Iseppo (Giuseppe) da Porto (?-1580) ha richiamato l'amico pittore Paolo Veronese a Vicenza, perché celebri la sua rivo-

luzione artistica, dipingendo due ritratti che esaltino l'amore all'interno di un ordine politico e sociale in cui i da Porto sono simbolo di ricchezza, potere e splendido mecenatismo.

Lasciamo il pittore attendere il suo committente davanti alla finestra del piano terreno rialzato, ai lati della quale le due tele vivranno, illuminate da una luce speculare. Il padrone di casa sarà ritratto con il figlio primogenito, Adriano; l'altro dipinto vedrà protagonista la moglie Livia e la figlia Porzia. Nel corso degli anni la coppia avrà altri cinque figli: Leonida, Dorotea, Vittoria, Lelia, Deidamia.

Veronese, davanti alla finestra, sta pensando anche all'amico Palladio e al suo invito architettonico a mantenere la giusta distanza, a non perdere l'equilibrio delle forme.

Tuttavia, il pittore vuole inventare un piccolo, complice gioco. Per stupire, naturalmente, ma con discrezione. Ha visto più volte Adriano e Porzia andare a nascondersi tra le pieghe degli abiti dei genitori. E proprio da quelle pieghe faranno capolino: eleganti, ricchi, col futuro già segnato, ma pur sempre ancora due bambini con la loro timida, naturale spontaneità.

Paolo Caliari, detto il Veronese (1528-1588), rivoluziona il ritratto familiare, prestando attenzione sia all'ottica borghese e domestica, sull'esempio di Lotto e Moroni, che al ritratto a figura intera ispirato a Tiziano.

Raffigurare personaggi di primo piano nell'ordine politico e sociale del tempo significa affermare il potere e il prestigio personali, che devono essere, però, rigorosamente misurati, anche nella rappresentazione pittorica.

Ecco, dunque, che in *Iseppo da Porto con il figlio Adriano* (1555 ca.) le due figure, sporgendosi in avanti, emergono da una nicchia ombrosa, elemento architettonico classico, ispirato al luogo a cui la tela è destinata. Peculiarità di Veronese è rendere materici i tessuti, le pellicce, i gioielli. Il nobiluomo vicentino, per esempio, veste una pesante casacca nera foderata di pellic-

cia, segno di ricchezza ed eleganza, regge la spada alla cintura, indossando i guanti, ma uno è sfilato per cingere le spalle del figlio che, come in un taglio fotografico, è ritratto con grande naturalezza, mentre gioca con la mano del padre. Adriano veste una giubba foderata di ermellino con ricami dorati e porta una piccola spada.

La tela *Livia da Porto Thiene con la figliuola Porzia* ripropone simmetricamente lo stesso modello compositivo. Alla veste della contessa dai colori brillanti e foderata di lince fanno da eco i bianchi luminosi risvolti in pelliccia della mantella del figlio Adriano, mentre l'abito della piccola Porzia esalta quella tonalità di verde che assumerà il nome di "verde Veronese".

Il pittore ha creato un raffinato gioco di sguardi, laddove Iseppo si rivolge allo spettatore, come la figlia Porzia, mentre Livia Thiene è rivolta verso il figlio Adriano, che sembra salutare la sorella. Una raffinata caratterizzazione psicologica, dunque, anch'essa rivoluzionaria e figlia dell'esempio tizianesco.

Veronese, inoltre, attribuisce grande rilievo ai dettagli, a quegli oggetti che, inseriti nello schema compositivo delle sue tele, sia di notevole dimensione che più ridotte, sono destinati a catturare l'occhio e, quindi, l'immaginazione di chi guarda.

La contessa, per esempio, è ritratta con una pelliccia di mustela dalla finta testa in oro apotropaica incatenata alla cintura, oggetto simbolico con la funzione di allontanare le influenze maligne sulla famiglia.

Sono ancora vivi, infatti, i ricordi del processo per eresia che, nel 1547, ha visto coinvolti sia Iseppo da Porto, creato conte palatino di Vivaro e Val Leogra nel 1532 a Bologna da Carlo V d'Asburgo, che Adriano Thiene, fratello di Livia. La conversione al calvinismo verso la fine degli anni Trenta del Cinquecento riguarda qualche decina di membri dell'aristocrazia e della borghesia mercantile vicentine, grazie alla propaganda dovuta alla presenza in città di Pellegrino Morato (XV secolo ex-1548), maestro pubblico di latino. Egli giunge a Vicenza su raccoman-

dazione della famiglia Trissino. Pellegrino Moretto (poi Morato), contribuisce alla diffusione delle opere erasmiane e ha un ruolo fondamentale nell'orientare verso il calvinismo il dissenso religioso vicentino. Nel 1539 è sollevato dall'incarico di maestro pubblico per aver inserito nelle sue lezioni i trattati di teologia di Giovanni Calvino (1494-1547). Legato al circolo di Renata di Francia (1510-1575), duchessa d'Este, ripara a Ferrara.

Figlia di Luigi XII (1462-1515), Renata di Valois viene accolta molto giovane a corte dal cognato, il re Francesco I (1494-1547), che le permette di seguire le lezioni del teologo e umanista Jacques Lefèvre d'Étaples (1450-1536), fautore di alcune idee riformate, pur restando cattolico per tutta la vita. Nel 1528 Renata sposa il duca di Ferrara Ercole II (1508-1559). In questa città la duchessa dà vita a un cenacolo di intellettuali, di cui è ospite anche Calvino, con il quale la principessa francese manterrà rapporti epistolari fino alla morte del riformatore. Renata affida a Pellegrino Morato l'educazione delle due figlie, Anna e Lucrezia. Le residenze della duchessa diventano centri di diffusione dei testi riformati, di accoglienza degli esuli calvinisti e di espatrio dei minacciati di esecuzione capitale. Vani tentativi si susseguono per riportare Renata alla fede cattolica: Ignazio di Loyola, Enrico II di Francia inviano teologi. La situazione viene affrontata con fermezza da Ercole II, che chiude in convento le figlie e confina nel Castello Estense la moglie. Dopo la morte del duca, Renata di Valois torna in Francia, dove prosegue la sua opera a favore della Riforma. Riesce a mantenere la neutralità del suo castello di Montargis durante le guerre di religione. Sfuggirà al massacro di San Bartolomeo, continuando a ospitare centinaia di compagni di fede.

Dopo la partenza di Pellegrino Morato, a Vicenza l'attività ereticale non si interrompe. Nel 1547, a seguito dell'inchiesta dei rettori di Venezia, Iseppo da Porto è arrestato insieme ad Adriano Thiene, poiché si pensa, seguendo le sollecitazioni di

Papa Paolo III (1468-1549) che la ribellione religiosa anticipi quella politica. I due cognati saranno processati insieme ad altri calvinisti vicentini senza un seguito penalmente rilevante. La vicenda non impedirà a Iseppo da Porto di ricoprire dalla metà degli anni Cinquanta fino al termine della sua vita tutte le più alte cariche pubbliche cittadine e contribuire all'arricchimento culturale di Vicenza, in particolare alla costruzione del teatro Olimpico. Le sue convinzioni eterodosse, tollerate in quanto assai diffuse in città, ma professate all'interno dei palazzi privati, sono, tuttavia, pubblicamente testimoniate dal matrimonio che Iseppo fa contrarre nel 1573 al figlio Leonida con la figlia di Odoardo Thiene, amico di Palladio, emigrato anni prima *religionis causa* e riparato a Ginevra. Ancora più degno di nota appare il fatto che, nel 1580, anno della morte del conte e del suo amico Palladio, Iseppo da Porto disponga di essere seppellito nella chiesa di San Biagio e destini venti ducati alle opere di misericordia e ai mendicanti.

Per quali ragioni indica la chiesa di San Biagio? Alla chiesa si accedeva attraversando una sagrato separato dalla strada da un muretto. Nel 1522 i frati Francescani Osservanti acquistano un terreno lungo il Bacchiglione; dieci anni dopo San Biagio si presenta con una navata unica rettangolare orientata da sud a nord con un ampio presbiterio e l'abside di sette lati. A ovest viene edificato il convento. Dalle piante della città si nota che nel 1580 è presente un chiostro, mentre nel 1611 i chiostri sono due. L'interno della chiesa, composto da quattordici altari, custodisce opere, tra gli altri, di Palma il Giovane, Francesco Maffei, Bernardo Strozzi e Guercino. I Frati minori si occupano non solo di celebrare messa ogni giorno, ma anche seppelliscono i trovatelli defunti nell'ospedale dei Santi Maria e Cristoforo e assistono i condannati a morte. Possiamo supporre che la scelta di Iseppo da Porto sia stata conseguente al ruolo politico e sociale da lui ricoperto in città: protettore delle arti e politico accorto, benefattore e rispettoso della fede cattolica dei padri, pur profes-

sando in privato la fede riformata. L'equilibrio, la giusta distanza dell'amico Palladio anche nell'ora estrema. Senza dimenticare che l'abside di San Biagio, poi demolita, era rivolta a sud, come le sale che ospitavano i ritratti eseguiti dall'amico Veronese.

La tela *Iseppo da Porto con il figlio Adriano* è conservata alla Galleria degli Uffizi dal 1974. È appartenuta a Charles Sedelmeyer (1837-1925), collezionista austriaco attivo a Parigi dal 1866, la cui raccolta è stata dispersa nel corso di diverse aste. In una di queste l'opera di Veronese è acquistata da Alessandro Contini Bonacossi, la cui collezione oggi si trova nel museo fiorentino. Uno studio preparatorio del ritratto, a testimonianza del valore fondamentale attribuito da Veronese al disegno, è esposto al Cabinet des Dessins, uno dei sette dipartimenti del Louvre, dedicato alla grafica.

La tela *Livia da Porto Thiene con la figlioletta Porzia* non guarda più il suo pendant; è conservata, infatti, al Walters Art Museum di Baltimora.

5. UNA STORIA ILLUMINATA

FRANCISCO GOYA DIPINGE I DUCHI DI OSUNA CON I FIGLI (1788)

Madrid, Museo del Prado, fine aprile 1823. Nessuno poteva toccarla, tranne lui, il più piccolo dei figli del nono duca di Osuna e della contessa-duchessa di Bonavente. La ama ancora quella carrozza-giocattolo, immortalata in un dipinto che sta per lasciare.

Tra poche ore, infatti, un'altra carrozza condurrà Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alonso-Pimentel, principe di Anglona (1776-1851), direttore del Museo del Prado, sulla via dell'esilio verso l'Italia. Deve tornare in fretta a Palazzo de Anglona, nella speranza che i Francesi non scoprano il passaggio sotterraneo, che collega la dimora al Palazzo Reale. Dovranno lasciargli il tempo di nascondere il giocattolo, intatto, nel giardino ereditato per via materna, senza che la moglie e i figli lo vedano e si preoccupino troppo. Don Pedro è certo che la carrozza, quella vera, aspetterà che tutto sia in ordine come stabilito, che il muro di mattoni, sopra il quale riposano alcuni ramoscelli di celosia, lo accolga per un a rivederci!, la passeggiata sotto il pergolato di rose lo conduca alla piccola fontana e al gazebo in ferro, la siepe di bosso accetti di custodire il prezioso giocattolo, in attesa che il padrone e i suoi figli ritornino.

I fidati collaboratori del principe-direttore hanno portato a termine un'altra missione: stampare in francese mille esemplari del catalogo del museo, a futura memoria, e spegnere i nuovi bracieri e le stufe installate per migliorare l'illuminazione delle sale. Don Pedro si è raccomandato che le tende, anche queste una sua innovazione, siano fatte scendere, per evitare che il sole colpisca le tele in modo troppo diretto, e che non manchi mai il rifornimento di carbone.