

# Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini di Cesare dell'Acqua

## Un'allegoria ottocentesca del Rinascimento veneziano

Ermanna Panizon  
Studiosa indipendente

**Abstract** This article aims at presenting a painting by Cesare dell'Acqua (Piran 1821-Bruxelles 1905) as an interesting example of the nineteenth-century genre of history painting depicting scenes from the lives of Renaissance artists. The analysis of this work, that has never been examined by the critics, will concentrate on Giorgione's *fortuna* in nineteenth-century Venice, especially as a subject of this genre of representation. The painting was exhibited at the Cercle Artistique et Littéraire di Bruxelles in 1861 with the title *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini* and is today held in a private collection in Trieste. Cesare dell'Acqua has depicted Giorgione in the act of painting under the gaze of a boy, Titian, and an old man, Giovanni Bellini. Dell'Acqua's work thus presents the triad of Venetian Renaissance art highlighting Giorgione's pivotal role and reflecting an iconographic theme that is typical of Venetian and Giorgione's painting, the 'Three Ages of Man'. The contribution analyses the visual and literary sources of dell'Acqua's composition and compares it with other coeval paintings of the same genre, with the aim of deepening the *fortuna* of Renaissance artists through this new evidence.

**Keywords** Giorgione. Fortuna. Cesare dell'Acqua. Renaissance. History Painting.

**Sommario** 1 Il dipinto e le sue fonti. – 2 L'opera nel suo contesto. – 3 La figura di Giorgione. – 4 Maestri e discepoli. – 5 Conclusioni.

### 1 Il dipinto e le sue fonti

Questo studio si propone di presentare un dipinto di Cesare dell'Acqua (Pirano 1821-Bruxelles 1905), ancora non esaminato dalla critica, che costituisce un interessante esempio del genere ottocentesco di pittura di storia che raffigura episodi della vita degli artisti del Rinascimento, ispirati più

o meno liberamente alle loro biografie.<sup>1</sup> In particolare l'analisi di questo dipinto consentirà di ragionare sulla fortuna di Giorgione come soggetto di tale genere di raffigurazioni.

L'opera si conserva in una collezione privata triestina e non ne è documentata la provenien-

<sup>1</sup> Su questo genere vedi Forssman 1971, 30-8; Pavanello, Romanelli 1984, 128-44; Mazzocca 1997; Auf der Heyde 2008; Aloisi 2019, 40-71 (in particolare per l'opera di Jacopo d'Andrea); Bellin, Catra 2019, 20-4. Vedi il regesto delle opere ottocentesche catalogate per soggetto in Pinto 1974, 105-12 (per Giotto, Raffaello, Leonardo, Michelangelo).



#### Peer review

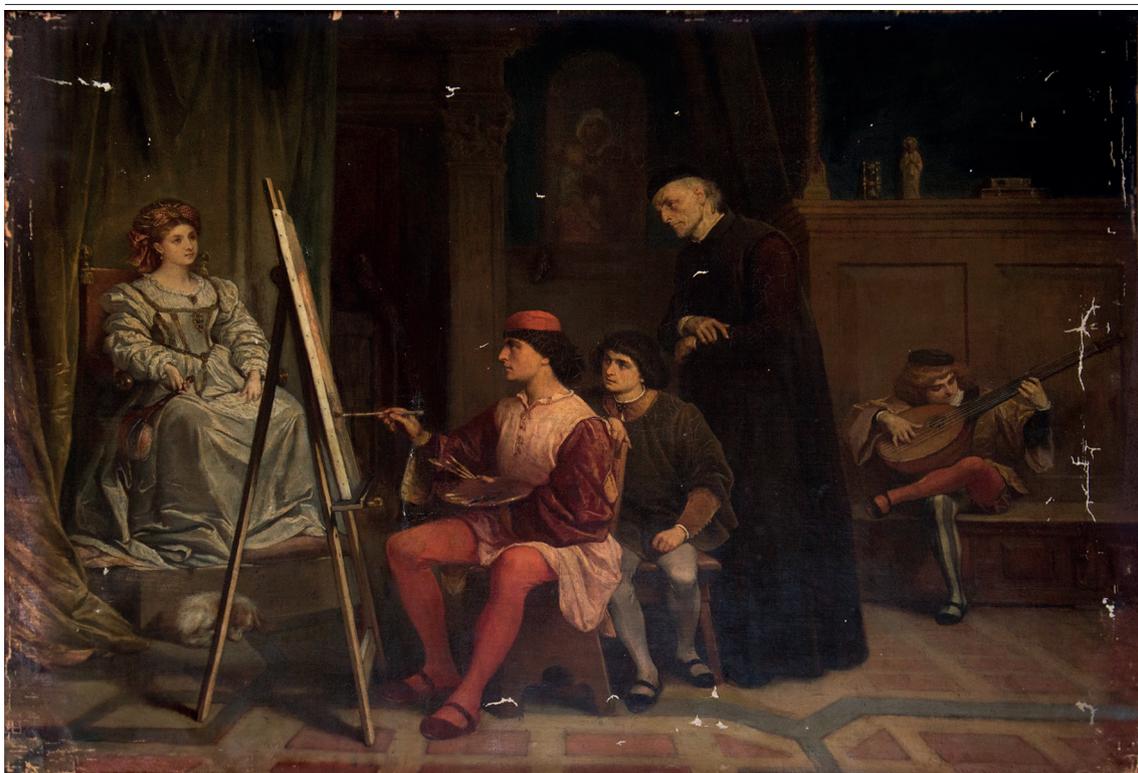
Submitted	2021-12-06
Accepted	2022-05-13
Published	2022-10-24

#### Open access

© 2022 Panizon | 4.0



**Citation** Panizon, E. (2022). "Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini di Cesare dell'Acqua. Un'allegoria ottocentesca del Rinascimento veneziano". *MDCCC*, 11, 141-156.



**Figura 1** Cesare dell'Acqua, *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini*. 1861. Olio su tela, 64 × 80 cm. Trieste, collezione privata. Foto dell'autrice

za.<sup>2</sup> Si tratta di una tela firmata dal pittore e datata 1861 [fig. 1]. Le condizioni di conservazione del quadro non sono ottime: si riscontrano diversi strappi nella tela e la superficie pittorica si presenta sporca e scurita dal tempo.

Il quadro raffigura un interno domestico di epoca rinascimentale.<sup>3</sup> Il pavimento è formato da lastroni di marmi policromi e le pareti sono coperte nella parte bassa da boiseries, sulle quali, a mo' di mensola, sono appoggiati alcuni oggetti (una clessidra, la statuina di un santo e dei libri): questo particolare dell'allestimento della sala è ispirato alle celebri rappresentazioni di interni di Carpaccio, come lo studio di Sant'Agostino nella tela della Scuola degli Schiavoni e la stanza dov'è ambientata la *Nascita della Vergine*, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo [fig. 3].<sup>4</sup> Appesa sulla parete di fondo, in penombra, si intravede una Madonna col Bambino dipinta, immancabile complemento degli am-

bienti domestici veneziani. Nella stessa parete si apre una porta, decorata con una preziosa cornice a paraste corinzie. Sembrerebbe di poter riconoscere, nello specchio della porta, la sagoma di un pappagallo, per quanto è possibile leggere nella superficie pittorica qui molto scurita. A sinistra, un pesante tendaggio verde fa da sfondo a una giovane dama bionda seduta su una sedia simile a quella di Leone X nel ritratto di Raffaello agli Uffizi. La donna è vestita con un ricco abito di foggia cinquecentesca, che appare ispirato alle creazioni di Paolo Veronese, benché più accollato. La capigliatura della dama, decorata da un fiocco, non trova invece riscontro nei dipinti del Rinascimento, e sembra piuttosto una concessione al gusto ottocentesco. Forse Cesare dell'Acqua si ispirò all'immagine della *Sposa in Sensa* [fig. 4] del celebre e molto compulsato *Habiti antichi et moderni* di Cesare Vecellio (1589), una raccolta illustrata di fogg-

<sup>2</sup> Nella stessa collezione si conserva un autoritratto di Cesare dell'Acqua, anch'esso inedito, firmato e datato 1858 [fig. 2]. Si tratta di una tela di forma ovale nella quale l'artista si ritrae a mezza figura, di tre quarti, con una posa e un atteggiamento simili a quelli dell'autoritratto conservato al Museo Revoltella di Trieste (1851).

<sup>3</sup> Per confronti vedi Thornton 1991; Currie 2006.

<sup>4</sup> Una simile articolazione della parete si ritrova anche nella *Visitazione* di Lorenzo Lotto nella Pinacoteca Civica di Jesi. Sulle boiseries negli interni rinascimentali vedi Thornton 1991, 33-5 e 36-9.



**Figura 2** Cesare dell'Acqua, *Autoritratto*. 1856. Olio su tela, 48 × 60 cm. Trieste, collezione privata. Foto dell'autrice

ge di abiti, particolarmente affidabile per quanto concerne l'abbigliamento dei veneziani dell'epoca dell'autore e del secolo precedente. La giovane del quadro di dell'Acqua si avvicina alla descrizione e all'immagine della sposa veneziana nel periodo della festa dell'Ascensione con cui ha in comune l'abito di raso bianco, tempestato di perle e fili d'oro, e il ventaglio, la cui foggia è aggiornata dal pittore secondo il suo gusto (Vecellio 1589, 99). La presenza di un cagnolino addormentato ai piedi della donna conferma l'ipotesi che si tratti di una sposa, perché era questo un comune attributo dei ritratti matrimoniali del Rinascimento, in quanto il cane è simbolo di fedeltà coniugale. L'animale dipinto da dell'Acqua è in effetti una copia precisa di quello che dorme ai piedi della cosiddetta *Venere* di Tiziano agli Uffizi, dipinto che, come è noto, raffigura una sposa in procinto di vestirsi [fig. 5]; un cagnolino identico, in una posa leggermente variata, appare accanto a Eleonora Gonzaga Della Rovere nel ritratto dello stesso pittore, pendant dell'immagine del marito Francesco Maria della Rovere.<sup>5</sup>

La dama è ritratta da un giovane seduto al cavalletto, intento alla sua opera con tale serietà e serena concentrazione da far immaginare che il frutto del suo lavoro, invisibile all'osservatore a causa della presentazione di scorcio della tela, meriti gli sguardi ammirati del giovane vestito di verde che siede alle spalle del pittore, apparentemente sulla stessa panca. In piedi dietro i due giovani, un uomo più anziano osserva attentamente il lavoro dell'artista e pare condividere, con paterna condiscendenza, l'apprezzamento del giovane per la tela dipinta. A destra infine un giovane suona un liuto a sei corde seduto sulla panca che corre sotto la boiserie. L'abbigliamento di questa figura è subito riconoscibile per chi abbia familiarità con la pittura rinascimentale veneziana: è un membro della Compagnia della Calza, come chiaramente indicano le calze di colori diversi, segno distintivo dei giovani nobili veneziani della confraternita che organizzava sacre rappresentazioni, feste e altri divertimenti pubblici cittadini. Figure così abbigliate appaiono nelle tele di Carpaccio; nel *Concerto Campestre* del Louvre il suonatore di liuto al centro della composizione porta la divisa dei giovani della Calza.

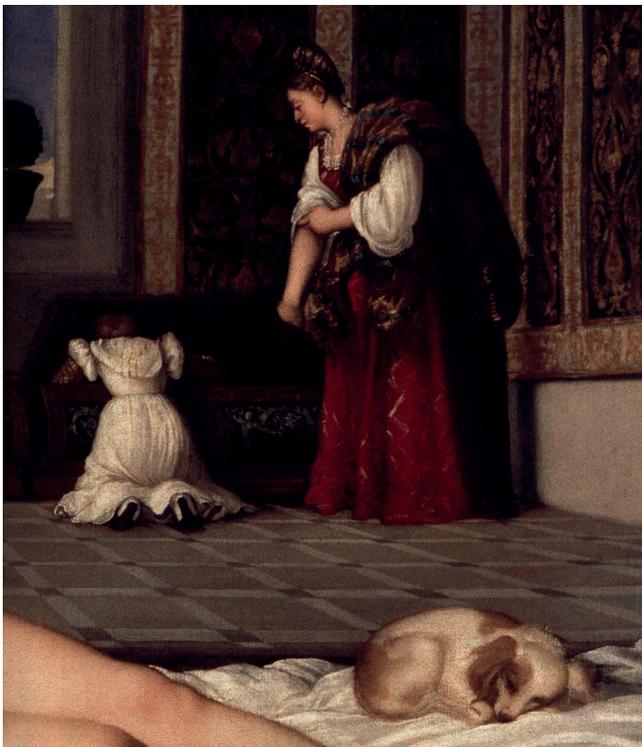
Cesare dell'Acqua doveva avere una particolare affezione per i membri di questa allegria compagnia veneziana, visto che individuò come figura allegorica della 'musica d'amore', in una serie di quattro personificazioni dei generi musicali, proprio un giovane suonatore di liuto biondo, in tutto simile a quello raffigurato nella tela che qui si descrive (Firmiani, Tossi 2005, 34 nr. 42; Tossi 2021, 188 nr. 486). L'anno dopo aver dipinto il quadro della collezione triestina, Dell'Acqua espose al Salon de la Société Belge des Aquerellistes un disegno, ora perduto, dal titolo *La compagnia della Calza dà un fresco sul Canal Grande* (Firmiani, Tossi 1992, 199-200).

I due giovani, il pittore e il ragazzo che assiste, sono vestiti secondo una foggia comune nel primo Cinquecento (l'abito che Vecellio definisce *dei giovani antichi*, poiché scrive alla fine del secolo), mentre l'uomo più anziano porta l'*habito ordinario e commune a tutta la nobiltà veneziana*, una lunga veste nera, abitualmente indossata *anche da Cittadini, Medici, Avvocati e Mercanti* (Vecellio 1589, 48 e 82).

<sup>5</sup> Cesare dell'Acqua può aver visto entrambi i dipinti dal vero, così come il ritratto di Leone X prima citato, durante il soggiorno a Firenze del 1853.



**Figura 3** Vittore Carpaccio e Bottega, *Nascita della Vergine*. 1502-04. Olio su tela, 126,8 × 129,1 cm. Bergamo, Accademia Carrara



**Figura 4**

Cristoph Krieger, *Spose in Sensu*. Da Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diversi parti del mondo* (127v-128r). 1590. Xilografia. New York: Metropolitan Museum. Pubblico dominio

**Figura 5**

Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*. 1538. Olio su tela. Dettaglio. Firenze, Uffizi. Pubblico dominio



**Figura 6** Cesare dell'Acqua, *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini*. 1861. Olio su tela.  
Dettaglio. Trieste, collezione privata. Foto dell'autrice

## 2 L'opera nel suo contesto

Grazie agli indizi che il pittore ha disseminato nel quadro non è difficile infatti riconoscere nella figura seduta al cavalletto Giorgione, nel ragazzo seduto alle sue spalle Tiziano e il vecchio Bellini nell'anziano in piedi [fig. 6]. Il patriarca della pittura veneziana è contraddistinto dall'atteggiamento paterno, dall'età avanzata e dall'abbigliamento: Giovanni Bellini infatti godeva del privilegio di vestire l'abito nero sia in quanto membro del ceto dei Cittadini, sia in quanto ricopriva il ruolo ufficiale di Pittore della Repubblica, ereditato dal fratello Gentile. L'età avanzata del personaggio si accorda con la presenza di Giorgione giovane e di Tiziano ancora ragazzo. Che il pittore intento a ritrarre la ragazza sia in effetti Giorgione è suggerito anche dalla presenza del suonatore di liuto, non solo perché una figura simile è protagonista di uno dei pochi dipinti attribuiti a Giorgione nell'Ottocento, il *Concerto* del Louvre, ma anche perché le fonti ricordano che il pittore stesso era un esperto suonatore di liuto e che, in genere, si diletta di musica.

Nel suo complesso quindi la scena rappresenta un episodio di fantasia, ovvero Tiziano e Giovanni Bellini che fanno visita a Giorgione e lo osservano all'opera. Si può identificare con la tela esposta al Cercle Artistique et Littéraire di Bruxelles nel 1861 dal titolo *Giorgione stupisce Tiziano e Giovanni Bellini*, data per dispersa nel catalogo del 1992 (Firmiani, Tossi 1992, 199) e, nel catalogo di Tossi appena edito, come conservata in collezione privata.<sup>6</sup>

Nel 1861 Cesare dell'Acqua abitava a Bruxelles da più di dieci anni.<sup>7</sup> Il pittore, nato a Pirano nel 1821, si era formato all'Accademia di Venezia, tra il 1842 e il 1847, a spese del Municipio di Trieste. Fu principalmente pittore di storia, fin dagli esordi: si era segnalato come artista promettente nel 1843 alla Mostra della Società triestina di Belle Arti, con uno schizzo di soggetto medievale, *La morte di Francesco Carrara*.<sup>8</sup> Suo mentore a Venezia fu Ludovico Lipparini, uno dei nomi più celebrati della pittura di storia italiana. Dopo il periodo veneziano, grazie alla protezione del barone Reznan, Dell'Acqua visitò Vienna, Parigi e Mona-

co, dove conobbe Overbeck. Dal 1848 elesse come sua seconda patria Bruxelles, dove fu accettato nell'atelier di Louis Gallait. Continuò a intrattenere rapporti personali e professionali con l'ambiente triestino: la comunità greca gli commissionò due tele per la chiesa di San Nicolò, mentre per il barone Pasquale Revoltella dipinse due quadri di soggetto storico e di impronta filo-asburgica, la *Dedizione di Trieste all'Austria* e *La proclamazione del Porto Franco* (1855). Grazie alla buona riuscita di queste due opere, il pittore fu notato dall'arciduca Massimiliano d'Asburgo, che prese contatti con Dell'Acqua a Bruxelles, dove si era recato per sposare la principessa Carlotta del Belgio, e commissionò all'artista sette tele allegoriche per la Sala Storica del Castello di Miramare, compiute in un lungo arco di tempo, dal 1857 al 1867. Ma anche nell'ambiente belga il pittore conquistò una certa fama e partecipò alla vita artistica di Bruxelles esponendo le sue opere, come quella qui descritta, e contribuì a fondare la Società degli Acquerellisti Belgi.

Diversi suoi dipinti hanno come soggetto episodi della vita degli artisti italiani del Medioevo e del Rinascimento: nel 1847 dipinse *Cimabue che scopre il genio di Giotto* (quadro acquistato dal duca Giovanni d'Austria), nel 1856 *Giovanni Bellini si fa ritrarre da Antonello*, tra il 1860 e il 1863 *Tintoretto e sua figlia* e *Leon Battista Alberti chiama i suoi bambini a giudicare i suoi ritratti*. Nessuno di questi dipinti è stato conservato. Se aggiungiamo a questo elenco anche il quadro qui descritto, possiamo notare una netta preferenza, nella scelta degli artisti antichi cui sono dedicati i suoi quadri storici, per il Rinascimento veneziano. Non c'è da stupirsi: Dell'Acqua si era formato all'Accademia di Venezia ed è probabile che si cimentasse volentieri in questo genere di soggetti anche per ricordare al pubblico belga questa prestigiosa affiliazione. La predilezione di Dell'Acqua per il Rinascimento – in particolare veneziano – è dichiarata dall'artista stesso in un testo che descrive la tela per il Palazzo Municipale di Trieste, *La prosperità commerciale* (1877): la personificazione della pittura in questo dipinto indossa «il ricco costume venezia-

<sup>6</sup> Tossi 2021, 143 nota 65: il dipinto non è commentato, figura solo nell'elenco delle opere catalogate. Nello stesso volume è presentato anche un disegno preparatorio di questa composizione, datato 28 ottobre 1859, che presenta solo le tre figure dei pittori di fronte alla tela, in pose leggermente diverse: Tossi 2021, 221.

<sup>7</sup> Per il profilo artistico e la biografia del pittore vedi Firmiani, Tossi 1992; 2000; Tossi 2021.

<sup>8</sup> Un recente contributo critico su Cesare dell'Acqua pittore di storia si trova in Auf der Heyde 2019b, 52-3 dove si discute di un dipinto perduto, esposto a Bruxelles nel 1860, che rappresenta i profughi di Parga, soggetto evidentemente ispirato alla celebre composizione di Hayez e 146-59, dove l'autore presenta *Gli esuli milanesi accolti a Brescia dopo la distruzione della loro città nel 1162 a opera di Federico Barbarossa* in rapporto alle fonti storiche e visive e al contesto della comunità di esuli veneto-lombardi a Bruxelles.

no del secolo del Rinascimento - epoca della sommaria gloria delle arti italiane».<sup>9</sup>

Il dipinto qui in esame raffigura un episodio immaginario che riunisce i tre padri della scuola veneziana in un'allegoria del legame di apprendimento e riconoscimento tra generazioni di artisti. È curioso che Cesare dell'Acqua abbia scelto di rappresentare Giorgione intento a dipingere a un ritratto femminile, in una composizione che ha un chiaro carattere emblematico, visto che non è certamente il genere cui più immediatamente è asso-

ciato l'artista.<sup>10</sup> Forse Dell'Acqua, includendo una figura femminile nella scena, ha mirato ad ottenere un effetto di varietà e piacevolezza. Può darsi che abbia voluto riferirsi ad un passo della *Vita del Giorgione* di Ridolfi (1648), dove si ricorda che il pittore «ritrasse molte donne con bizzarri ornamenti e piume in capo, conforme all'uso del tempo» (Ridolfi 1836, 136). Questa frase giustificherebbe anche la fantasiosa acconciatura attribuita alla giovane del dipinto.

### 3 La figura di Giorgione

Giorgione nell'Ottocento era una figura leggendaria, un pittore celeberrimo ma sfuggente, perché attorno al suo nome si raccoglieva un corpus di opere scarno e incerto.<sup>11</sup> Leopoldo Cicognara, nell'*Elogio di Giorgione* letto all'Accademia di Venezia nel 1811, delinea i meriti del pittore affidandosi principalmente alle fonti biografiche antiche, «[...] giacché perita quasi per intero ogni sua produzione, non rimane in Venezia quasi traccia del suo pennello».<sup>12</sup> Bisognerà attendere i contributi di Crowe Cavalcaselle nel 1871 e di Morelli nel 1877 perché il profilo artistico di Giorgione sia finalmente delineato grazie a una disamina filologica del corpus del pittore.<sup>13</sup>

A fronte di questa inafferrabilità del profilo artistico di Giorgione, la figura del pittore conosce una nuova fortuna nell'Ottocento in virtù del

carattere romantico della sua vita e della morte prematura. Giorgione nella letteratura e nell'arte figurativa ottocentesca è un uomo innamorato o addirittura morto per amore. Testimone primo - non molto attendibile - Vasari: «dilettosi continuamente delle cose dell'amore et piacque li il sono del liuto mirabilmente».<sup>14</sup> Ridolfi nella sua biografia attribuisce proprio ad una delusione amorosa la fine precoce del pittore: Giorgione si sarebbe lasciato morire dopo che un collega pittore, Pietro Luzzo da Feltre, gli avrebbe sottratto l'innamorata (Ridolfi 1836, 137). Anche Leopoldo Cicognara, nell'*Elogio di Giorgione* sopra citato, tratteggia la figura del pittore nominando tra i suoi principali caratteri l'inclinazione alle dolcezze d'amore e alla musica del liuto e, in merito alla morte dell'artista, riporta la storia narrata da Ridolfi. Il

<sup>9</sup> Zucco 2003, 13; su questo dipinto di dell'Acqua, Lorber 2021, spec. 25-70. Sull'immagine di Venezia rinascimentale e dei suoi pittori nell'Ottocento vedi Forssman 1971; Pavanello, Romanelli 1984, 128-44; Aloisi, Gransinigh 1996, 53-69; Bettagno 1997, 20-4. La diffusione di questo genere di soggetto, tratto dalla storia della pittura, sembra toccare in ambito veneziano il suo apice nell'esposizione dell'Accademia del 1856: un redattore della *Rivista veneta* incaricato di recensire la mostra, esclama: «così si videro non so quanti Raffaelli e Fornarine, non so quanti Tiziani, Leonardini da Vinci visitati da Carlo V e Lodovico il Moro! [...] pare in certo modo che gli artisti sdegnano ogni altro avvenimento del passato, non ambiscono che riprodurre le glorie grandi e piccole del loro mestiere [...] Non mica che vogliamo escludere siffatto questi soggetti, ma vorremmo che si trattassero quelli solamente che hanno un carattere storico deciso, o che possano risvegliare immediatamente un sentimento morale il quale sussista da sé, indipendentemente dalla celebrità del personaggio rappresentato». *Pubblica esposizione di Belle Arti in Rivista veneta*, 24 agosto 1856; citazione tratta da Aloisi, Gransinigh 1996, 61.

<sup>10</sup> Nel disegno preparatorio pubblicato da Tossi 2021, 221, la tela cui lavora il pittore è girata e dunque visibile: Cesare dell'Acqua ha delineato con pochi tratti una figura, che pare di sesso maschile (forse un autoritratto?). L'idea di includere una figura femminile dev'essere dunque venuta all'artista in un secondo momento.

<sup>11</sup> Ciò è ancora vero nel 1913, quando Venturi scrive: «la figura del pittore assume ora l'aspetto di amabile vaporoso sogno; ora, di un fantoccio privo di forma; mai, di una personalità definita con contorni precisi» (1913, 1). Vedi sull'argomento Hope 2004; Magani 2010; Facchinetti, Galasino 2016.

<sup>12</sup> Cicognara 1811, 17. Nell'evocare i meriti del pittore, Cicognara non fa riferimento quasi a nessuna opera, a parte gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, se non quelle descritte dai biografi precedenti e perdute. Per i *Discorsi* nell'Accademia dell'Ottocento vedi il saggio di Franco Bernabei in Stringa 2016, 35-65. Vedi anche l'importante articolo uscito in questa rivista *Bellin*, Cata 2019, dedicato allo studio dei maestri del Rinascimento veneziano nell'Accademia di Venezia.

<sup>13</sup> Per la fortuna di Giorgione nell'Ottocento vedi il regesto bibliografico in Venturi, 1913, 319-31; Chastel 1981; Haskell 1981; Hauptman 1994; Holberton 1999; Magani 2010; Brouard 2012; Facchinetti, Galasino 2016.

<sup>14</sup> Su Giorgione nelle *Vite* del Vasari vedi Hope 2008, sulle biografie antiche del Giorgione, Hope 2010. Sulla fortuna di Giorgione presso i pittori e i critici romantici in Francia, fortuna motivata non solo dalla biografia romanzesca del pittore, ma da caratteri intrinseci della sua pittura, vedi Jolivet 2015, dove si ricorda la definizione di Anna Brownell Jackson (1845) di Giorgione come «Byron della pittura» (Jolivet 2015, 29). La scrittrice anglosassone riconosceva infatti nelle opere di Giorgione l'influsso di un animo malinconico, affine a quello del poeta romantico.



**Figura 7** Jacopo d'Andrea, *Giovanni Bellini e Alberto Durero festeggiati dagli artisti veneziani*. 1855. Olio su tela, 170 × 233 cm. Vienna: Österreichische Galerie Belvedere

discorso di Cicognara si chiude con un'esortazione ai giovani accademici veneziani a non seguire l'esempio di Giorgione, che sacrificò l'arte sull'altare del piacere carnale.

La triste vicenda amorosa del Giorgione attrasse pittori e scrittori contemporanei a Cesare Dell'Acqua. Uno dei più celebri e significativi dipinti ottocenteschi che rappresentano i maestri dell'arte rinascimentale veneziana, qui raccolti in una sorta di ritratto collettivo, è *Giovanni Bellini ed Alberto Durero festeggiati dagli artisti veneziani* di Jacopo D'Andrea (1855), commissionato dall'Imperatore Francesco Giuseppe I [fig. 7]. Giorgione è rappresentato al centro della composizione come un suonatore di liuto dall'espressione malinconica, colto nell'atto di osservare tristemente la sua bella corteggiata dal rivale. La centralità di questa scena secondaria di carattere aneddotico e amoroso

nella concezione del dipinto di Jacopo d'Andrea è dichiarata dal pittore stesso nella nota descrittiva del 'programma' dell'opera: l'autore ricorda la passione per il liuto di Giorgione e la sua sfortunata vicenda amorosa e dichiara dunque di aver deciso di unire «queste due circostanze storiche» all'accoglienza dei pittori veneziani accordata a Dürer. Così descrive la sua idea il pittore ottocentesco:

Imaginai quindi che nel 1506 [...] Giorgione desse uno dei suoi favoriti concerti di musica sulle acque della gentile laguna, com'era costume allora, per festeggiare e il grande suo maestro Bellini, e l'insigne ospite che empieva di sua fama il mondo. [...] Nel mezzo della barca collocai dritto Giorgione che mentre sta per arpeggiare sul suo liuto, si accorge come la sua Cecilia, volentieri s'intendesse col Zarato, palesa di con-

sequenza nell'atto e nel volto quel sentimento geloso, che più tardi gli fu sì fatale.<sup>15</sup>

La sfortunata storia d'amore del pittore costituisce inoltre il fulcro narrativo del dramma lirico *Giorgione da Castelfranco* di Achille Castagnoli del 1843 (Castagnoli 1843) che, a quanto mi consta, non fu mai messo in scena. Il drammaturgo arricchisce la vicenda narrata da Ridolfi di un'ulteriore trama amorosa: di Giorgione si invaghisce Ines, la bella figlia di Don Consalvo, nobile spagnolo che commissiona il proprio ritratto al pittore. Luzzo convincerà la donna di Giorgione, che il drammaturgo chiama Emilia,<sup>16</sup> ad abbandonare l'artista e a unirsi a lui grazie alla calunniosa rivelazione del tradimento del pittore con la giovane Ines.

La scelta di Dell'Acqua di rappresentare Giorgione intento a dipingere il ritratto di una bella dama dunque concorda con l'immagine romantica di Giorgione artista amoroso, che a queste date sembra quasi mettere in ombra l'importanza della sua produzione pittorica.

Pur accordandosi come si è detto all'iconografia romantica del pittore, che si completa con la presenza del suonatore di liuto, il dipinto di Dell'Acqua presenta l'opera di Giorgione oggetto della contemplazione ammirata di Giovanni Bellini e Tiziano e dunque mette in valore il ruolo dell'artista di Castelfranco nella storia della scuola veneziana. Questa presa di posizione non è così scontata come appare.

Nell'ambiente e negli anni di formazione Dell'Acqua, la voce più autorevole in merito alla

pittura di storia e all'arte veneta rinascimentale era certamente quella di Pietro Selvatico Estense.<sup>17</sup> Per quanto fu proprio l'influente critico a caldeggiare l'acquisto della *Vecchia* di Giorgione per le Gallerie dell'Accademia,<sup>18</sup> ogniqualvolta Selvatico nei suoi scritti riepiloga per capisaldi l'evoluzione della scuola veneziana, il nome che quasi sempre omette è proprio quello di Giorgione. È Tiziano, nelle sintesi di Selvatico, il principe del Rinascimento veneziano, assieme a Giovanni Bellini, di cui Tiziano costituisce il complemento o l'antitesi, a seconda dell'argomentazione.<sup>19</sup> Il riconoscimento, già vasariano, a Giorgione del ruolo di figura cardine del passaggio dalla maniera quattrocentesca alla maniera moderna non è dunque recepito dal Selvatico, neppure per quanto riguarda lo sviluppo della tecnica pittorica veneziana: il critico, nella descrizione del dipinto di Antonio Zona *Giovanni Bellini e Antonello da Messina*, per le *Gemme d'arti italiane*, discute dei pregi del colore veneziano e non cita neppure una volta il nome di Giorgione.<sup>20</sup> L'introduzione al capitolo su Giorgione e Tiziano degli *Scritti d'arte* di Selvatico si apre con un quadro della decadenza spirituale del Cinquecento veneziano, un'epoca in cui, secondo il critico, sensualismo e amore per lo sfarzo prendono il posto della purezza dei costumi e dello spirito devoto dell'epoca precedente.<sup>21</sup> Pietro Aretino è «l'incarnato simbolo dei vizi del secolo» e il corruttore degli artisti migliori di Venezia.<sup>22</sup> Il primo artista che secondo Selvatico subisce la tossica influenza della corruzione civile veneziana è Giorgione, di cui riassume lo stile dichiarando «prefe-

<sup>15</sup> Pubblicato in Aloisi 2019, 115-16. Così legge la scena anche Pietro Selvatico, che aveva partecipato alla commissione sostenendo il pittore, nella descrizione contenuta in *Gemme d'arti italiane*, a. XI, 1858, p. 3. Sul dipinto vedi Aloisi 2019, 48-60.

<sup>16</sup> Il nome della donna non è riportato da Ridolfi. Selvatico, nella descrizione del quadro di J. d'Andrea, la chiama Cecilia.

<sup>17</sup> Selvatico iniziò ad insegnare in Accademia dopo che Cesare aveva già finito il suo periodo di formazione veneziano, che si tenne invece negli anni in cui era Segretario e professore di Estetica Antonio Diedo, che aveva del Selvatico una non troppo lusinghiera opinione: in una lettera lo definì infatti «un satirizzante tinto di fiele di Archiloco, e di principj e modi di pensare e giudicare nell'arte singolarissimi, per non dire affatto strani». Lettera di A. Diedo a M. Ridolfi (Venezia, 28 marzo 1846; BSL ms. 3605/46), citata da Auf der Heyde 2009, 189. Viste le predilezioni di Cesare dell'Acqua possiamo supporre che i suoi «principi e modi di pensare e giudicare» fossero più vicini a quelli del Selvatico piuttosto che di Diedo. Su Diedo vedi Collavizza 2017. Su questa stagione della pittura accademica veneziana vedi Pavanello 1991, 175-83 e Pavanello 2002. Sulla temperie culturale dell'ambiente veneziano vedi Mazzocca in Hausmann, Seidel 2005, 83-8; Stringa 2016; Auf der Heyde, Visentin, Castellani 2016.

<sup>18</sup> Nel 1856, vedi Borean 2018, 17. Sulla mediazione di Selvatico nell'acquisto di alcuni pezzi della collezione Manfrin, tra i quali la *Vecchia* di Giorgione, vedi anche Borean 2018, 23-5 e 30-1.

<sup>19</sup> Sulla centralità di Tiziano nell'immagine ottocentesca della pittura rinascimentale veneta vedi anche Mazzocca 1998 (sugli *Scritti d'arte*), 850-2 e Barbieri 2001. Già Anton Maria Zanetti: «il grande artificio de' contrapposti fu quello che unì fortunatamente il rilievo con la vaghezza del colore nelle opere di esso Giorgione. Egli ne fu il primo risvegliatore; ma non poté possederlo quanto doveasi: ed era riserbato a Tiziano il divenire, siccome vedremo, alto e perfetto maestro», cit. nel regesto bibliografico di Venturi 1913, 320.

<sup>20</sup> I campioni del colore veneto sono Tiziano, Veronese e Tintoretto: «Ben sa lo Zona che è Tiziano e Paolo, e fino il rapidissimo Tintoretto altra maniera tennero da poi ed era quella di abbozzare con colori grassissimi, e di condurre su quell'abbozzo le velature», *Gemme d'arti italiane*, a. XI, 1858, 3. Su questa recensione del vedi anche Auf der Heyde 2008, 138.

<sup>21</sup> In questo testo Selvatico dà Giorgione e Tiziano quasi contemporanei: Giorgione nato nel 1478, Tiziano nel 1477, ma afferma che «Giorgione, più che il Bellini assai, fu maestro al condiscipolo suo Tiziano».

<sup>22</sup> Sulla concezione romantica e 'purista' della decadenza dei costumi veneziani nell'età di Pietro Aretino vedi la trattazione di Forssman 1971, 18-38.



**Figura 7** Giorgione, *Le tre età dell'uomo*. 1500-1501. Olio su tela, 62 × 77 cm. Firenze: Palazzo Pitti

rì al mistico dei vecchi pittori quel naturale che ricalca i sensi e lascia muta l'intelligenza»; Il talento di Giorgione per il ritratto ha deviato il pittore nella rappresentazione delle Madonne «che portano i lineamenti e le incarnazioni di quelle facili bellezze di cui riboccava allora Venezia e lo Stato» (Selvatico 1856, 526). A parte le tavolette allegoriche degli Uffizi, ancora informate al casto disegno di Bellini, secondo Selvatico i suoi quadri successivi sono «meravigliosi per colorito, ma infelicissimi pel disegno» e manifestano una volgarità ignota ai predecessori (Selvatico 1856, 527). Tiziano è invece «stella della veneta scuola»: neppure a costui tuttavia Selvatico risparmia alcune critiche,

specie in merito al disegno e alla composizione, ma lo presenta come il vero inventore e maestro del colorire veneziano. Questa ricostruzione storica della scuola veneziana, che relega Giorgione in un ruolo subalterno, non è a queste date prerogativa di Selvatico: anche nella *Storia della Pittura Veneziana* di Francesco Zanzotto, amico di Diedo, che fu insegnante di Cesare dell'Acqua all'Accademia, poche righe sono dedicate al Giorgione mentre un capitolo intero a Tiziano.<sup>23</sup>

Il dipinto di Cesare dell'Acqua raffigura la triade della pittura veneziana rinascimentale mettendo in risalto la statura di Giorgione, la cui opera viene ammirata dal collega giovane e da quello

<sup>23</sup> Zanzotto 1837. Sull'insegnamento della storia dell'arte all'Accademia di Venezia nell'Ottocento vedi Auf der Heyde 2019a. Sulla fortuna critica dei maestri veneziani nell'Ottocento vedi Forssman 1971 per una panoramica europea.

anziano, e presentando un'immagine di valore allegorico che rispecchia un tema celebre della tradizione rinascimentale e in particolare giorgionesca, ovvero le tre età della vita dell'uomo. Tiziano bambino (mentre nella letteratura ottocentesca Tiziano e Giorgione erano dati quasi come contemporanei),<sup>24</sup> Giorgione uomo maturo, Bellini vecchio. Come è consono a questo genere iconografico, l'autore ha cercato di attribuire ai personaggi i 'moti dell'animo' corrispondenti alla stagione della vita che rappresentano: il pittore anziano è ritratto in un atteggiamento sereno e contemplativo, Tiziano si caratterizza per l'ardore giovani-

le e la brama di conoscenza, manifesti nell'atto di sporgersi per carpire a Giorgione il segreto della sua pittura, mentre Giorgione, che rappresenta l'uomo adulto nel pieno della sua forza creativa, è concentrato nell'azione.<sup>25</sup> Questa declinazione degli atteggiamenti nelle figure di età diverse è particolarmente evidente nella tela di Palazzo Pitti attribuita già da Morelli a Giorgione proprio con l'intitolazione *Le tre età dell'uomo* [fig. 8]. Cesare dell'Acqua ha avuto certamente occasione di ammirare questo dipinto nel suo viaggio fiorentino del 1853.

#### 4 Maestri e discepoli

Sembra dunque che con questo dipinto dell'Acqua abbia voluto dichiarare la propria personale visione dei rapporti di filiazione e di riconoscimento di valore tra i tre grandi della pittura del Rinascimento veneziano: la sua allegoria attribuisce dunque a Giorgione un ruolo centrale nel passaggio dalla pittura del Quattrocento, rappresentato da Bellini, a quello del Cinquecento, dominato dalla figura di Tiziano. Cesare dell'Acqua si inserisce dunque, con i mezzi dialettici del linguaggio visivo, nel dibattito contemporaneo sulla storia dell'arte del Rinascimento.

Questo dipinto, presentando tre figure legate da un rapporto di discepolato, indaga inoltre un tema pittorico diffuso nella pittura contemporanea a dell'Acqua, che a sua volta corrisponde a una questione molto dibattuta in quegli anni, ovvero il tema della formazione dell'artista e della possibilità di riconoscimento del genio. L'istruzione e la crescita artistica di un pittore nei decenni centrali dell'Ottocento, così come le sue possibilità di affermazione, dipendevano quasi esclusivamente dalle istituzioni accademiche e differivano dunque grandemente dal modo in cui si erano formati ed erano fioriti professionalmente gli artisti nel Rinascimento. Proprio nei primi anni dell'Ottocen-

to, superato l'entusiasmo illuministico per la formazione accademica, si riscopre nostalgicamente il valore della trasmissione del sapere da maestro a allievo: l'apprendistato in bottega è per Pietro Selvatico sicura garanzia del progresso nell'arte.<sup>26</sup> Questa affermazione del critico è dimostrata proprio con l'esempio del discepolato di Tiziano presso Giovanni Bellini.<sup>27</sup> I dipinti storici del tempo di dell'Acqua presentano spesso esempi edificanti di solidarietà tra artisti affermati ed emergenti oppure inscenano il momento in cui un pittore più anziano o un uomo di potere riconoscono il genio di un giovane artista. È questo anche il tema del dipinto commissionato dall'Imperatore Francesco Giuseppe ad Antonio Zona, *L'incontro di Tiziano con Veronese giovinetto sul ponte della Paglia*, dello stesso anno del dipinto di dell'Acqua,<sup>28</sup> un'opera che nasce nella temperie delle celebrazioni per il colossale monumento a Tiziano degli Zandomenighi ai Frari, commissionato già nel 1838 (Pavanello 1991, 182). Il valore morale del principe dei pittori veneziani si manifesta nella sua attenzione verso il giovane Veronese, che avendo incontrato per strada il maestro gli mostra le proprie opere e ne ottiene l'approvazione.

<sup>24</sup> Crowe Cavalcaselle 1871, 119: «Giorgione and Titian were born so nearly at the same time that they may be called contemporaries», parole riprese alla lettera da W. Pater nel 1877: «Born so near to Titian, though a little before him, that these two companion pupils of the aged Giovanni Bellini may almost be called contemporaries», Pater 1961, 134.

<sup>25</sup> La presenza di una clessidra appoggiata sulla cornice della boiserie potrebbe alludere al tema dell'avvicinarsi della fama dei pittori nel tempo. Per il tema iconografico nell'opera di Giorgione e Tiziano vedi Hoffman 1984 (interpreta anche *Il Tramonto* di Giorgione come un'allegoria delle età dell'uomo e riscontra una predisposizione in Giorgione a ideare delle composizioni a tre figure, in cui ognuna manifesta un carattere psicologico distinto); Lucco 1989, sul dipinto attribuito a Giorgione della Galleria Palatina; Borggrefe 2011, che si concentra sulla versione tizianesca a Edimburgo e ne indaga le fonti letterarie (*Lucrezio in primis*).

<sup>26</sup> Vedi il capitolo *Metodo di insegnamento adottato dai grandi artisti italiani dei secoli XIV, XV e XVI* in Selvatico 1842, 104-6. Il capitolo seguente, *Metodo d'insegnamento usato dai moderni*, mette in luce tutte le storture del sistema delle Accademie, 106-33.

<sup>27</sup> Selvatico 1842, 104: «[i grandi allievi] pure pazienti e attivi lavoravano nelle prime loro opere con tanta trepidazione, e così ligi al fare del maestro, che le prime tavole del Vecellio scambieresti di leggieri con quelle di Giovanni Bellino», in Barocchi 1972, 110. La coppia Bellini-Tiziano ancora portata come esempio positivo di rapporto maestro allievo anche nel saggio *Il Purismo nella pittura* (Selvatico 1859, 150); il testo è riportato anche in Barocchi 1972, 207.

<sup>28</sup> Per quest'opera e per il suo significato politico vedi Pavanello, Romanelli 1984, 138-9.

La frequenza con cui questi episodi, spesso inventati, ritornano nelle composizioni degli artisti ottocenteschi è certamente il segno della frustrazione provata dai giovani pittori nello sforzo di emergere e ottenere il successo professionale che desideravano nel contesto dell'Accademia. Ne è una prova il commento di Egidio de' Magri nelle *Gemme d'arti italiane* al dipinto di Giulio Carlini del 1853, *Andrea Schiavone e lo Scultore Vittoria*.<sup>29</sup> La descrizione che funge da titolo al commento così recita:

Andrea Schiavone che, andando per vendere due suoi dipinti, trova lo scultore Vittoria il quale, visto il merito di quelle opere, lo obbliga ad accettare un più giusto compenso.

Nel testo che commenta questo dipinto, l'autore ricorda come

## 5 Conclusioni

Il dipinto di Cesare dell'Acqua qui descritto costituisce un tassello importante nella ricostruzione della personalità di questo artista, che si dimostra qui originale interprete di un genere centrale nella produzione pittorica del tempo, benché quasi alla fine della sua stagione di maggior fortuna:<sup>30</sup> vi si ritrova la precisa ricostruzione dell'ambiente storico, frutto dello studio della pittura rinascimentale e delle fonti scritte; si caratterizza per la commistione di verità storica, negli elementi di contesto, e libera fantasia, nell'invenzione di un momento 'emblematico', che manifesti un'idea essenziale della stagione artistica di cui furono protagonisti i personaggi della scena; dimostra la profonda conoscenza dell'opera dei pittori che vuole celebrare,

rade volte la fortuna viene seconda agli sforzi del giovane artista che anela di acquistare fama e riverenza fra' suoi contemporanei [...]. Sovente ancora quella tela così lodata ai convegni accademici, quel marmo innanzi al quale si effonde in monosillabi la nostra ammirazione, sono vittorie dolorose, sparse di lagrime, strappate dal genio all'indifferenza de' concittadini, alle angosce dell'incertezza, ai languori della povertà.

Lo scultore Andrea Vittoria, effigiato nel quadro nell'atto di sostenere un giovane pittore, è un esempio di «solidarietà morale e civile che esser dovrebbe tra gli artisti».

sia nell'inclusione di singoli elementi che rimandano alla produzione artistica di Giovanni Bellini (la *Madonna* nello sfondo) e di Tiziano (il cagnolino addormentato, il giovane suonatore di liuto della Compagnia della Calza), sia nella composizione nel suo insieme, che rievoca il tema giorgionesco delle 'Tre età dell'uomo'; questo dipinto infine è un raro esempio di celebrazione ottocentesca dell'importanza della pittura di Giorgione, in un momento storico in cui gli aspetti romantici della vicenda biografica dell'artista sembrano oscurare, nel dibattito critico e nelle creazioni dei pittori, il suo ruolo chiave nello sviluppo della pittura veneziana rinascimentale.

<sup>29</sup> *Andrea Schiavone e lo Scultore Vittoria* di G. Carlini, inc. D. Gandini, 200×153 mm, *Gemme d'arti italiane*, a. VI, 1853, p. 43, di Egidio de' Magri.

<sup>30</sup> Lo stesso Selvatico nel 1862, nella sua recensione della Prima Esposizione Italiana di Firenze 1861 decreta la fine della pittura romantica di storia, con parole che potremmo associare alla scena descritta in queste pagine: «La moda de' spettacolosi e svenevoli romanticismi è passata, la Dio mercè [...] in luogo delle azzimate eleganze del menestrello dalla bionda chioma e dal mesto sorriso si domanda l'agreste semplicità del contadino». Selvatico 1862, 28-30, anche in Barocchi 2009, 25.

## Bibliografia

- Aloisi, S. (2019). *Jacopo d'Andrea. "Quelle dolci armonie della veneta tavolozza"*. San Giorgio della Richinvelda: Comune di San Giorgio della Richinvelda. <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.b00060290>.
- Auf der Heyde, A. (2008). «Componenti misti di storia dell'arte e invenzione: gli antichi maestri nella pittura e nella novellistica italiana dell'Ottocento». Capitelli, G.; Mazzarelli, C. (a cura di), *La pittura di storia in Italia: ricerche, quesiti, proposte 1785-1870*. Cinisello Balsamo: Silvana, 133-43. <https://doi.org/10.4000/transalpina.1939>.
- Auf der Heyde, A. (2009). «L' apprendista stregone: Pietro Selvatico tra opinionismo pubblico e storiografia specializzata nell'Italia pre-quarantottesca». *Annali di critica d'arte*, 5, 153-203.
- Auf der Heyde, A. (2019a). «Grammatica storica, Storia delle civiltà, Educazione visiva: tre Storie dell'arte all'Accademia di Venezia nell'Ottocento». *Ricerche di Storia dell'arte*, 127, 21-30. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-366-3/021>.
- Auf der Heyde, A. (2019b). *Figurazioni dell'amor patrio. Esuli, profughi e migranti nelle arti visive del Risorgimento*. Palermo: Torri del vento.
- Auf der Heyde, A.; Visentin, M.; Castellani, F. (a cura di) (2016). *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento = Atti del convegno di studi* (Venezia, 22-23 ottobre 2013). Pisa: Scuola Normale Superiore. <https://doi.org/10.1515/9783110910346.261>.
- Aloisi, S.; Gransinigh, V. (1996). *Jacopo d'Andrea. Un pittore friulano dell'Ottocento a Venezia*. Udine: Desingraf.
- Barbieri, G. (2001). «Il mito di Tiziano nel XIX secolo e il valore della critica 'anagrafica'». Furlan, C.; Grattolini d'Arcano, C. (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento = Atti del Convegno internazionale di Studi* (Pordenone, 25-26 novembre; Udine, 27 novembre 1999). Udine: Forum Editrice, 179-85. <https://doi.org/10.1515/9783110910346.323>.
- Barocchi, P. (1972). *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*. Messina; Firenze: G. D'Anna.
- Barocchi, P. (2009). *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883*. Milano: Electa. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-181-5.04>.
- Bellin, M.A.; Catra, E. (2019). «L'Accademia di Belle Arti di Venezia e "gli autori del miglior tempo" Tiziano, Tintoretto, Veronese... tra didattica, celebrazione, memoria e promozione». *MDCCC*, 8, 9-26. <http://doi.org/10.30687/MDCCC/2280-8841/2019/01/001>.
- Bettagno, A. (a cura di) (1997). *Venezia da stato a mito = Catalogo della mostra* (Venezia, 30 agosto-30 novembre 1997). Venezia: Marsilio.
- Borean, L. (2018). *La Galleria Manfrin a Venezia: l'ultima collezione d'arte della Serenissima*. Udine: Forum.
- Borggreffe, H. (2011). «Titian's *Three Ages of Man*, Carlo Ridolfi and Lucretius's *De Rerum Natura*». *Studi tizianeschi*, 6, 9-20.
- Brouard, C. (2012). «Le Concert champêtre del Louvre. Fortune et interprétation». de Fuccia, L.; Brouard, C. (a cura di), «*Di là dal fiume e tra gli alberi*». *Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV-XVII)*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 99-122. <https://doi.org/10.1086/671607>.
- Castagnoli, A. (1843). *Giorgione da Castelfranco. Drama lirico*. Firenze (a spese dell'autore).
- Chastel, A. (1981). «La redécouverte de Giorgione». Pal-lucchini, R. (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*. Firenze: Olschki, 565-82.
- Cicognara, L. (1811). *Elogio di Giorgione. Discorsi letti nella R. Veneta accademia di belle arti per la distribuzione de'premi il di IV. agosto MDCCXI*. Venezia: Tipografia Picotti.
- Collavizza, I. (2017). «L'editoria d'arte a Venezia nella prima metà dell'Ottocento. Leopoldo Cicognara e Antonio Diedo». Mazzocca, F.; Marini, P.; De Feo, R. (a cura di), *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia = Catalogo della Mostra* (Venezia, 29 settembre 2017-2 luglio 2018). Venezia: Marsilio. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-366-3/019>.
- Currie, E. (2006). *Inside the Renaissance Home*. London: Victoria and Albert Publications.
- Facchinetti, S.; Galasino, A. (2016). «The Biography of a Myth». Facchinetti, S.; Galasino, A.; Rumberg, P. (eds), *In the Age of Giorgione = Catalogo della mostra* (London, 12 marzo-5 giugno 2016). London: Royal Academy of Arts.
- Firmiani, F.; Tossi, F. (1992). *Il pittore Cesare dell'Acqua 1821-1905. Fra Trieste e Bruxelles*. Trieste: B&MM Facchin.
- Firmiani, F.; Tossi, F. (2000). s.v. «Dell'Acqua, Cesare». *Allgemeine Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 25. München: De Gruyter, 485-6.
- Firmiani, F.; Tossi, F. (2005). *Cesare dell'Acqua 1821-1905. Esotismo e mondanità in 63 dipinti da varie collezioni = Catalogo della mostra* (Trieste, 23 giugno-4 settembre 2005). Trieste: Camera del Commercio.
- Firmiani, F.; Tossi, F. (2011). *Cesare dell'Acqua. Contributi e aggiornamenti nel 190.mo anniversario della nascita del pittore*. Pirano: Società di studi storici e geografici.
- Forssman, E. (1971). *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Hansmann, M.; Seidel, M. (a cura di) (2005). *Pittura italiana dell'Ottocento = Atti del Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut* (Firenze, 7-10 ottobre 2002). Venezia: Marsilio. <https://doi.org/10.36253/88-8453-247-7>.
- Haskell, F. (1981). «La sfortuna critica di Giorgione». Pal-lucchini, R. (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*. Firenze: Olschki, 583-614.
- Hauptman, W. (1994). «Some New-nineteenth-century References to Giorgione's *Tempesta*». *The Burlington Magazine*, 136, 78-82.
- Hoffman, J. (1984). «Giorgione's *Three Ages of Man*». *Bruckmanns Pantheon*, 42(3), 238-45.

- Holberton, P. (1999). «La critica e la fortuna di Giorgione: il conflitto delle fonti». *La Pittura nel Veneto*. Vol. 3, *Il Cinquecento*. Milano: Electa, 1015-40. <https://doi.org/10.3280/paco2013-001005>.
- Hope, C. (2004). «Giorgione's Fortuna Critica». Ferino-Pagden, S.; Nepi Scirè, G. (Hrsgg.), *Giorgione. Mythos und Enigma = Catalogo della mostra* (Vienna, 23 marzo-11 luglio 2004). Milano: Skira, 41-55.
- Hope, C. (2008). «Giorgione in Vasari's *Vite*». Ferino-Pagden, S. (Hrsg.), *Giorgione Entmythisiert*. Turnhout: Brepols, 15-37. <https://doi.org/10.1484/m.mac-eb.3.1826>.
- Hope, C. (2010). «Giorgione nei documenti e nelle fonti». Dal Pozzolo, E.M.; Puppi, L. (a cura di), *Giorgione = Catalogo della mostra* (Castelfranco Veneto, dicembre 2009-aprile 2010). Milano: Skira, 179-89.
- Jolivet, A. (2015). «L'artiste comme figure romantique. Un exemple de processus de mythification de l'école vénitienne en France au XIXe siècle». *Studiolo*, 12, 24-37.
- Lorber, M. (a cura di) (2021). *'La prosperità di Trieste' di Cesare dell'Acqua*. Trieste: Società di Minerva.
- Lucco, M. (1989). «Le cosiddette "Tre età dell'uomo" di Palazzo Pitti». *'Le tre età dell'uomo' della Galleria Palatina = Catalogo della mostra* (Firenze, dicembre 1989). Firenze: Centro Di. <https://doi.org/10.1163/221058779x00270>.
- Magani, F. (2010). «Un pittore senza opere. Tradizione e fama di Giorgione agli inizi dell'Ottocento veneto». Banzato, D.; Pellegrini, F.; Soragni, U (a cura di), *Giorgione e Padova. L'enigma del carro*. Milano: Skira, 105-8.
- Mazzocca, F. (1997). «The Renaissance Repertoire in History Painting of Nineteenth-Century Italy». Pavoni, R. (ed.), *Reviving the Renaissance. The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*. Cambridge: Cambridge University Press, 207-39. <https://doi.org/10.2307/2544411>.
- Mazzocca, F. (a cura di) (1998). *Scritti d'arte del primo Ottocento*. Milano; Napoli: R. Ricciardi.
- Pater, W. (1961). *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London; Glasgow: Collins.
- Pavanello, G.; Romanelli, G. (1984). *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito = Catalogo della mostra* (Venezia, dicembre 1983-marzo 1984). Milano: Electa.
- Pavanello, G. (1991). «La pittura dell'Ottocento a Venezia e nel Veneto». Castelnovo, E. (a cura di), *La pittura in Italia*. Vol. 1, *L'Ottocento*. Milano: Electa, 169-94.
- Pavanello, G. (2002). «Venezia: dall'età neoclassica alla 'scuola del vero'». *La Pittura nel Veneto*. Vol. 1, *L'Ottocento*. Milano: Electa, 13-94.
- Pinto, S. (a cura di) (1974). *Romanticismo storico = Catalogo della mostra* (Firenze, dicembre 1973-febbraio 1974). Firenze: Centro Di. <https://doi.org/10.1163/221058781x00268>.
- Ridolfi, C. (1836). *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte dal cav. Carlo Ridolfi, edizione seconda*, 2 voll. 2a ed. Padova: Cartablon.
- Selvatico, P.E. (1842). *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*. Padova: Tipi del Seminario.
- Selvatico, P.E. (1856). *Storia estetico-critica delle arti del disegno*. Venezia: Tipi di Pietro Naratovich.
- Selvatico, P.E. (1859). *Scritti d'arte*. Firenze: Barbera Bianchi e comp.
- Selvatico, P.E. (1862). *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia*. Padova: Tipografia Antonelli.
- Stringa, N. (a cura di) (2016). *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*. 2 voll. Crocetta del Montello: Antiga.
- Thornton, P. (1991). *The Italian Renaissance Interior: 1400-1600*. New York: Abrams.
- Vecellio, C. (1589). *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di nuovo accresciuti di molte figure*. Venetia: I Sessa.
- Venturi, L. (1913). *Giorgione e il giorgionismo*. Milano: Hoepli.
- Zanzotto, F. (1837). *Storia della pittura veneziana*. Venezia: Giuseppe Antonelli.
- Zucco, S. (2003). *Cesare Dell'Acqua e "La prosperità commerciale di Trieste": Guida alla lettura dell'opera*. Trieste: Comune di Trieste.

