

ERMANNNA PANIZON

La malinconia nelle immagini pastorali del Rinascimento veneto

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ERMANN PANIZON

La malinconia nelle immagini pastorali del Rinascimento veneto

In questo intervento intendo indagare il ruolo dell'osservatore nel determinare il significato delle opere figurative di tema pastorale prodotte in Veneto nei primi decenni del Cinquecento, in particolare concentrando l'attenzione su i disegni e le stampe di Giulio e Domenico Campagnola. Infine presenterò un dipinto su tavola della Barnes Foundation di Philadelphia, attribuito alla scuola di Tiziano, che finora non ha ricevuto adeguata attenzione critica.

Questo lavoro è dedicato alle opere grafiche e pittoriche di tema pastorale prodotte in Veneto nei primi decenni del Cinquecento. Il mio scopo è mettere in luce i caratteri distintivi della pastorale figurativa rinascimentale e proporre un'interpretazione dell'atteggiamento malinconico che caratterizza le figure di pastori della tradizione artistica veneta.¹

Nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini, caposcuola della pittura rinascimentale veneziana, le figure sacre si stagliano davanti all'immagine di una campagna ondulata di colline dove sentieri, staccionate ed edifici segnano la presenza e l'opera dell'uomo; lo spazio che lo sguardo percorre è unificato da una luce tenera e soffusa che allo stesso tempo rivela i dettagli più minuti del paesaggio. La campagna dipinta da Bellini è quasi sempre animata da viandanti, pellegrini, cacciatori e pastori. Poiché queste figure non hanno in genere alcun rapporto con le fonti né con la tradizione iconografica del soggetto rappresentato, la loro presenza non assiste l'osservatore nel riconoscimento della storia messa in immagini; le figure del paesaggio non hanno inoltre nessun ruolo narrativo evidente, perché la loro esistenza scorre indisturbata dalla presenza delle figure sacre e incurante degli eventi miracolosi che si compiono in primo piano.²

Le prime opere di Bellini che presentano nello sfondo figure di pastori sono tre dipinti databili alla metà degli anni settanta del Quattrocento: il *San Francesco in estasi* della Frick Collection, la *Resurrezione* di Berlino e la *Trasfigurazione* di Capodimonte. Dopo queste prime apparizioni, il tema del pastore nel paesaggio ricorre in altre cinque opere di Bellini databili tra il 1505 e il 1510:³ nello scenario naturale che fa da sfondo alle scene sacre il pittore inserisce

¹ Questo lavoro è frutto della ricerca compiuta presso il Warburg Institute grazie alla Short-Term Fellowship in onore di Brian Hewson Crawford e Frances A. Yates, accordatami nell'inverno 2015. Desidero ringraziare David Freedberg, Joanne Anderson, Berthold Kress e tutto personale della biblioteca per i preziosi consigli e per l'assistenza nella ricerca.

² L'interpretazione del paesaggio delle opere di Giovanni Bellini è un tema affrontato in innumerevoli contributi critici. I più utili sono: R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven-London, Yale University Press, 1989, 23-65. E. BATTISTI, *Le origini religiose del paesaggio Veneto*, «Venezia Cinquecento», I (1991), 9-21, ripubblicato in E. BATTISTI, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze 2004, 187-209; A. GENTILI, *Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione*, «Venezia Cinquecento», I (1991), 27-59, ripubblicato come A. GENTILI, *Bellini and Landscape*, in P. HUMPHREY (ed.), *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004; J. GRAVE, *Landschaften der Meditation. Giovanni Bellinis Assoziationsraum*, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 2004; P. HUMPHREY in D. ALAN BROWN-S. FERINO-PAGDEN (ed.), *Bellini Giorgione Titian and the Renaissance of venetian painting* (catalogo della mostra: Washington-Vienna, 2006-2007), New Haven-London, Yale University Press, 2006, 56-63; O. BÄTSCHMANN, *Giovanni Bellini*, London, Reaktion Books, 2008, 72-83; S. COHEN, *From the Literal to the Abstract. Metamorphosis of Symbolic Modes in Venetian Renaissance Rural Landscape*, in L. DE FUCCIA-C. BROUARD, «Di là dal fiume e tra gli alberi». *Il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV-XVII secolo)*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2012, 53-70.

³ La *Sacra Conversazione Giannelli* (tavola, 54 x 76 cm, 1504-1506, Gallerie dell'Accademia, Venezia), la *Madonna del prato* (pittura su tavola trasferita su tela, 67 x 86 cm, 1505 c.ca, National Gallery, Londra), la *Madonna di Detroit* (tavola, firmata e datata 1509, Detroit Institute of Art), la *Madonna di Brera* (pittura su

piccole figure sedute all'ombra accanto al gregge oppure intente a suonare la zampogna, a discorrere o a contemplare la veduta. I motivi ideati da Bellini sono ripresi innumerevoli volte dai suoi seguaci, in modo più o meno pedissequo, durante i decenni seguenti fino agli anni trenta del Cinquecento.⁴

Queste scene marginali, inserite nel paesaggio alle spalle delle figure sacre, manifestano una sensibilità precoce e unica in Italia per il tema della comunione tra uomo e natura; è questo l'*humus* sul quale fiorirà, proprio a Venezia, la nuova fortuna della poesia bucolica, alimentata anche dalla pubblicazione dell'*Arcadia* di Sannazaro;⁵ proprio agli artisti veneziani infine si deve l'invenzione del genere pastorale figurativo moderno. Le prime opere d'arte rinascimentali dove il tema bucolico è emancipato dalla condizione di *marginalia* e acquista dignità di soggetto indipendente sono infatti disegni e stampe di Tiziano e di Giulio Campagnola, incisore e umanista padovano, databili alla fine del primo decennio del Cinquecento.⁶ Queste immagini presentano per la prima volta dalla fine del mondo antico tutti i caratteri che definiscono il genere: la semplicità della vita rurale, un'intima e spontanea comunione con la natura, l'incanto poetico e musicale.⁷ Non è un caso raro, nella prima età moderna, che l'innovazione

tavola trasferita su tela, 85 x 115 cm, firmata e datata 1510, Pinacoteca di Brera, Milano), l'*Assassinio di San Pietro Martire* (tavola, 100 x 165 cm, c.ca 1509, National Gallery, Londra) e la *Madonna in Gloria*, pala d'altare per Santa Maria degli Angeli in Murano (tavola, 350 x 190 cm, 1510?, Gallerie dell'Accademia, Venezia).

⁴ Ad esempio il pastore appoggiato al bastone nello sfondo della *Resurrezione* di Berlino compare nel paesaggio di due dipinti di Bartolomeo Veneto (il primo conservato a Milano in collezione privata, 63 x 51 cm, 1505 c.ca; il secondo, firmato e datato 1505, all'Accademia Carrara di Bergamo); nella *Madonna con Bambino* della Galleria Franchetti d'Oro di un anonimo belliniano (56 x 59 cm, 1505-1510, Galleria Franchetti d'Oro, Venezia); nello sfondo di un dipinto della bottega di Bellini al Metropolitan di New York (34 x 27 cm, Metropolitan Museum, New York); Andrea Busati introduce questa figura e altri motivi della Resurrezione di Bellini nella pala d'altare di San Pietro d'Orzio (115 x 86 cm, 1505-1510, San Pietro d'Orzio, Bergamo). Figure di pastori si trovano in tutte le opere dei seguaci di Bellini, veneziani e bergamaschi: Francesco da Santacroce, Fra Marco Pensaben, Marco Basaiti, Andrea Previtali, Giovanni Cariani, Cima di Conegliano e altri.

⁵ Per un'analisi del prosimetro di Sannazaro e per la sua fortuna rinascimentale vd. l'introduzione e il commento di I. SANNAZARO, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013. Vd. anche G. VILLANI, *Arcadia di Iacobo Sannazaro*, in *Letteratura italiana* diretta da A. ASOR ROSA, vol. V, *Umanesimo e Rinascimento. Le opere 1400-1530*, Torino, 2007, 249-276.

⁶ Per Giulio Campagnola e il suo rapporto con Tiziano vd. C. M. ZDANSKI, *The art and humanistic background of Giulio Campagnola (?1482-1525?)*, (PhD diss.), 1992; G. J. VAN DER SMAN (ed.), *Le siècle de Titien. Gravures vénitienes de la Renaissance*, (catalogo della mostra: Maastricht-Bruges, 2002-2003), Zwolle, Waanders, 2002, 61-74; F. SORCE, *Di ninfe, astrologi e pastori. Studi di iconologia sulle incisioni di Giulio Campagnola*, «Venezia Cinquecento», XXVI (2003), 47-111; F. PELLEGRINI, *Giulio Campagnola, l'amico padovano di Giorgione*, in D. BANZATO (ed.), *Giorgione e Padova. L'enigma del carro* (catalogo della mostra: Padova, 2010-2011), Milano, Skira, 2010, 49-56; A. CARRADORE, *Giulio Campagnola, un artista umanista*, «Venezia Cinquecento», XX (2010), 55-134; D. ALAN BROWN, *Giulio Campagnola: the Printmaker as painter*, «Artibus et Historiae», XXXI (2010), 83-97; C. HOPE, *Drawings, attribution, and evidence: Giulio Campagnola, Giorgione, and early Titian*, in U. ROMAN D'ELIA (ed.), *Rethinking Renaissance drawings*, Montreal-Kingston-London-Chicago, McGill-Queen's University Press, 2015, 27-51; D. KORBACHER, *Poetic Printmaking: Arcadia and the Engravings of Giulio Campagnola*, «Art in Print», IV (2015), consultabile online.

⁷ Sulla nascita del genere pastorale figurativo a Venezia e per il contributo di Tiziano a questa invenzione vd. E. GOMBRICH, *Renaissance artistic theory and the development of landscape painting*, «Gazette des Beaux-Arts», ser. 6, XCV (1953), 335-360; E. TIETZE-CONRAT, *Titian as landscape painter*, «Gazette des Beaux-Arts», ser. 6, XLV (1955), 11-20; I. SMIRNOVA, *Alcuni appunti sulle "scene campestri" di Tiziano*, in «Arte veneta», XXXII (1978), 117-122; D. ROSAND, *Giorgione, Venice and the pastoral vision*, in R. C. CAFRITZ-L. GOWLING-D. ROSAND (ed.), *Places of delight. The pastoral landscape* (catalogo della mostra: Washington 1988-1989), Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1988. W. R. REARICK, *From Arcady to*

iconografica, l'invenzione di un nuovo tema figurativo profano, passi attraverso una fase sperimentale grafica. Disegni e stampe infatti non necessitano di un committente, perché non comportano costi di produzione elevati; inoltre non sono destinati all'esposizione pubblica, come ad esempio le pale d'altare o gli affreschi dei palazzi di governo, ma possono rivolgersi ad una cerchia di conoscitori attratti proprio dalla novità e dalla raffinatezza dei temi rappresentati.⁸

Intorno alla fine del primo decennio Campagnola siglò con le sue iniziali un bulino dov'è raffigurato un pastore anziano disteso su un prato a suonare la siringa nei pressi di un villaggio rurale (fig. 2).⁹ Un'altra stampa di Giulio Campagnola ritrae un pastore più giovane seduto su un ceppo con una siringa in mano; ai suoi piedi è sdraiata un'altra figura di cui soltanto la testa è visibile (fig. 1);¹⁰ un disegno attribuito allo stesso artista presenta un pastore ricciuto di aspetto simile a quello della stampa appena descritta, seduto su una pietra con una viola in mano.¹¹

Il figlio adottivo di Giulio, Domenico, riprende e rinnova i motivi pastorali di invenzione paterna.¹² La stampa a bulino convenzionalmente intitolata *Concerto Campestre* (fig. 3) è frutto della collaborazione dei due Campagnola: il paesaggio a destra è opera di Giulio, mentre Domenico completa la scena con il gruppo di pastori musicanti a sinistra.¹³ I due pastori in primo piano tengono in mano una ghironda e una viola; l'unica figura del gruppo intenta a

Barnyard, in *The Pastoral Landscape*, «Studies in the History of Art», XXXVI (1992), 137-161; M. LUCCO (ed.), *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno* (catalogo della mostra: Milano 2012), Giunti, Firenze, 2012; A. MAZZOTTA, *Titian. A fresh look at nature*, London, National Gallery Company, 2012; D. KORBACHER, *Arcadia in Venice: A Place to Be. Impulses and thoughts on three paintings in Berlin*, in L. DE FUCCIA-C. BROUARD, «Di là...», 19-34; P. HOLBERTON, *A History of Arcadia*, London, Paul Holberton Publishing, 2013.

⁸ P. EMISON, *Invention and the Italian Renaissance print. Mantegna to Parmigianino*, (PhD diss.), 1985; D. LANDAU-P. PARSHALL, *The Renaissance print 1470-1550*, New Haven-London, Yale University Press, 1994; D. LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in G. BELTRAMINI-D. GASPAROTTO, *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia* (catalogo della mostra: Venezia, 2016), Milano, Skira, 2016, 107-135.

⁹ REARICK, *From Arcady...*, 141-143; OBERHUBER, *Le message de Giorgione et du jeune Titien dessinateurs*, in FAGE et al. (ed.), *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (catalogo della mostra: Parigi, 1993), Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1993, 483-538: 524, cat. 129; G. VAN DER SMAN (ed.), *Le siècle...*, 62; CARRADORE, *Giulio...*, 102-104. Un disegno conservato al Louvre (RF 5539) e attribuito a Tiziano presenta lo stesso gruppo di edifici che appare nello sfondo di questa stampa. K. OBERHUBER, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1976, cat.19, p. 68-69: Tiziano riprende l'invenzione della stampa. Lo stesso autore, tornando sull'argomento, propende per invertire i rapporti di dipendenza tra le due opere: OBERHUBER in BERNARDINI (ed.), *Tiziano. Amor sacro e amor profano* (catalogo della mostra: Parigi, 1993), Milano, Electa, 279-280. La stessa interpretazione in REARICK, *From Arcady...*, 141-143.

¹⁰ Vd. W. R. REARICK, *From Arcady...*, 144; OBERHUBER, *Le message...*, 522, cat. 125; VAN DER SMAN (ed.), *Le siècle...*, 71, cat. II.4; CARRADORE, *Giulio...*, 91; KORBACHER, *Poetic...*, 7; la scheda di CALLEGARI in BELTRAMINI-GASPAROTTO, *Aldo Manuzio...*, 283.

¹¹ Disegno a penna e inchiostro bruno su carta, 192 x 143 mm, inv. 61, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi. OBERHUBER, *Disegni...*, 54-55, cat. 5.

¹² Per l'opera di Domenico vd. TIETZE-TIETZE-CONRAT, *Domenico Campagnola's Graphic Art*, «Print Collector's Quarterly», XXVI (1939), 310-333 e 445-469. J. LEVENSON-K. OBERHUBER-J. SHEEHAN, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, National Gallery of Art, 1973, spec. 390-436; MURARO-ROSAND, *Titian and the Venetian Woodcut* (catalogo della mostra: Washington-Dallas-Detroit, 1976-1977), Washington D.C., International Exhibitions Foundation, 1976, 120-138; SACCOMANI, *Domenico Campagnola: gli anni della maturità*, «Arte veneta», XXXIV (1980), 63-77; SANTAGIUNTINA PONIZ, *Disegni tardi di Domenico Campagnola 1552-1564*, «Arte veneta», XXXV (1981), 62-70; E. SACCOMANI, *Domenico Campagnola disegnatore de 'Paesi': dagli esordi alla prima maturità*, «Arte veneta», XXXVI (1982), 81-99.

¹³ CAFRITZ-GOWLING-ROSAND (ed.), *Places...*, cat. 29-30. Sulla collaborazione tra i due Campagnola vd. SACCOMANI, *Domenico...*; per il disegno di Giulio vd. A. CARRADORE, *Giulio...*, 110.

suonare è una donna che zuffola seduta nella penombra. Nel 1517 Domenico sigla un'incisione di formato verticale che presenta un soldato e un pastore con una siringa in mano; le due figure si affiancano senza guardarsi, ognuna assorta nei propri pensieri (fig. 4).¹⁴ Un disegno a inchiostro bruno e lumeggiature bianche su carta azzurra, conservato al British Museum e attribuito a Domenico, presenta un pastore che riposa seduto appoggiando la testa sulle mani raccolte su un ginocchio (fig. 5).¹⁵

Le figure delle stampe e dei disegni dei Campagnola vestono abiti cinquecenteschi e sono immerse in uno scenario naturale quasi montano, punteggiato da casolari di legno e paesi arroccati, non dissimile alla campagna veneta vicina alle Alpi. Non si tratta dunque di immagini che intendono evocare il mondo pastorale antico, in quanto né le figure, né il paesaggio presentano tratti marcatamente classicheggianti. Nella cittadina immaginaria che occupa il lato destro del *Concerto campestre*, Giulio Campagnola ha delineato la sagoma di un edificio semicircolare composto da tre ordini sovrapposti di arcate: è forse un anfiteatro romano in rovina, sul quale cresce l'erba. Nonostante questo monumento abbia un aspetto nobile e maestoso, le costruzioni in legno che lo circondando conferiscono al paese nel suo insieme un carattere rustico e familiare. La città alle spalle del giovane pastore seduto sul ceppo (fig. 1) presenta invece un aspetto decisamente nordico. I gruppi di edifici raffigurati nel paesaggio, specie se in pietra e protetti da torri come in quest'ultimo caso, introducono nell'immagine il tema della contrapposizione tra vita campestre e vita cittadina.

Alcuni studiosi hanno proposto di leggere le stampe di Giulio e Domenico come illustrazioni di precise opere poetiche pastorali. Il personaggio anziano che suona il flauto (fig. 2) sarebbe forse Menalca, il pastore infelice costretto a lasciare il suo podere, protagonista della quinta *Ecloga* di Virgilio;¹⁶ oppure potrebbe essere Tiro, detto da Melibeeo *fortunate senex* nella prima *Ecloga*.¹⁷ Secondo Rearick la quinta *Ecloga* potrebbe aver ispirato anche l'incisione che presenta il giovane pastore seduto sul ceppo (fig. 1): il ragazzo sarebbe Mopso e l'anziano, di cui è visibile solo la testa, Menalca.¹⁸ Un'affascinante lettura della stampa di Domenico datata 1517 (fig. 4) propone di interpretare il soldato che si dirige verso il gruppo di edifici in secondo piano come l'incarnazione dei pensieri di Melibeeo, identificato nella figura a destra: infatti il pastore della prima *Ecloga*, costretto a lasciare il suo podere, immagina che un *miles* godrà dei suoi campi e delle sue greggi.¹⁹ Fatta eccezione per l'ultima lettura, che si basa su elementi iconografici insoliti e peculiari di quella stampa, le ipotesi di identificazione proposte dalla critica sono poco convincenti. È probabile a mio avviso che queste opere non illustrino un testo preciso: dato il carattere dialogico e non narrativo della poesia pastorale, ciò che distingue un componimento dall'altro – cioè il contenuto dei discorsi e i nomi degli interlocutori – non può essere tradotto in

¹⁴ LEVENSON-OBERHUBER-J. SHEEHAN, *Early Italian...*, 426-427, cat. 155.

¹⁵ *Landscape in Italy, drawings of the XVI and XVII century* (catalogo della mostra: Londra, 1984), Londra, British Museum, 1984, cat. 3. Le incisioni della maturità di Domenico manifestano un interesse maggiore per il paesaggio rispetto al tema pastorale: le figure sono rimpicciolite e la veduta naturale diventa più ampia, quasi a volo di uccello. Vd. *infra* e nt. 34.

¹⁶ REARICK, *From Arcady...*, 143.

¹⁷ EMISON, *Invention...*, 104; ROSAND, *Giorgione...*, 50; VAN DER SMAN (ed.), *Le siècle...*, 62.

¹⁸ REARICK, *From Arcady...*, 144.

¹⁹ L. WALDMAN, *Domenico Campagnola's Premonition of Meliboeus*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LV (1992), 270-272.

immagini.²⁰ Se questo è vero per le *Ecloghe* di Virgilio, lo è tanto di più per le bucoliche medievali, in cui la trama dei discorsi è povera di notazioni visive e gravata di significati allegorici.

Le stampe e i disegni dei Campagnola e di Tiziano non possono neppure intendersi come illustrazioni del prosimetro di Sannazaro, ben più ricco di eventi e descrizioni delle opere pastorali precedenti. Un artista che avesse voluto tradurre in immagini un episodio dell'*Arcadia* avrebbe potuto facilmente segnalare la dipendenza dal testo raffigurando i monumenti agresti e gli edifici che decorano il paesaggio percorso dai personaggi e che sono minuziosamente descritti nelle prose. Sannazaro inoltre varia il racconto presentando i pastori intenti in azioni particolari che, come gli elementi del paesaggio, si prestano ad essere illustrate in modo riconoscibile, come la festa di Pales (III, 6-34), i giochi dei pastori in onore della madre di Ergasto (XI, 6-65), la lettura delle frasi amorose incise da Meliseo sugli alberi (XXIIe) e molte altre scene ancora.

Fanno eccezione a questa indeterminatezza iconografica le tavole dipinte da Andrea Previtali, pittore belliniano originario di Bergamo.²¹ I quadretti raffigurano la tragica storia del pastore Damone e sono databili tra il 1505 e il 1510.²² Il soggetto, tratto dalla seconda ecloga di Antonio Tebaldeo, è narrato in quattro scene: nella prima Damone siede in atteggiamento malinconico e trascura la sua cetra; nella seconda il pastore Tirsi chiede conto a Damone della sua tristezza; nella terza Damone si toglie la vita con un pugnale; nella quarta Tirsi trova il corpo esangue dell'amico.

A differenza di quanto si riscontra nell'opera di Previtali, dove il racconto è scandito dalla successione delle scene, le stampe e i disegni finora osservati presentano un'unica immagine priva di movimento e racconto; le figure non sembrano neppure dialogare tra loro. Gli abiti, gli strumenti musicali e le architetture, come si è detto, non hanno un aspetto abbastanza determinato da permettere all'osservatore di dare un nome ai personaggi e di riconoscere nell'immagine l'illustrazione di un testo poetico preciso; tuttavia abiti, strumenti e architetture non sono neppure indeterminati al punto da potersi definire universali né presentano un generico aspetto 'all'antica'. Questa scelta pare motivata da un ragionamento profondo sul registro umile della bucolica: corte tuniche, sandali alla greca, tempietti, erme e altari rupestri, benché siano elementi della vita rustica greca e romana, agli occhi di un uomo del Rinascimento si accordano ad un registro elevato per il solo fatto di essere 'all'antica'; lo stesso vale per la nudità, che nell'arte rinascimentale segnala l'appartenenza della figura a una sfera superiore alla

²⁰ Così anche D. ROSAND, *Giorgione...*, 45: «Most of the figures that populate the pastoral landscape of the early Sixteenth century cannot be identified; they are generic types, anonymous shepherd who might be called Daphnis or Lycidas, Mopsus or Corydon, Selvaggio or Ergasto or, the persona of Sannazaro himself, Sincero. Nor they do anything, except make music or love, or contemplate their surroundings». Per definire questa indeterminatezza iconografica, peculiare dell'arte veneta di inizio Cinquecento, Campbell adotta il termine *aporia*: S. J. CAMPBELL, *Naturalism and the Venetian "Poesia": Grafting, Metaphor, and Embodiment in Giorgione, Titian, and the Campagnolas*, in A. NAGEL-L. PERICOLO, *Subject as Aporia in Early Modern Art*, Furnham-Burlington, Ashgate, 2010, 115-142.

²¹ Per un profilo di Andrea Previtali nel contesto dell'arte bergamasca vd. F. ROSSI, *Bergamo, l'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto* (catalogo della mostra: Bergamo, 2001), Milano, Skira, 2001; A. MAZZOTTA, *Andrea Previtali*, Bergamo, L'Eco di Bergamo, 2009.

²² Per il soggetto di questa serie e per la questione attributiva vd. la scheda nel catalogo online della National Gallery (di A. Mazzotta) e N. PENNY, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. Volume I. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London 2004, 291-9.

vita ordinaria, specie se il corpo nudo è in parte nascosto da un manto elegantemente panneggiato: è l'abito dei personaggi del mito e della storia antica oppure delle figure allegoriche.²³ L'umiltà del genere bucolico può conservarsi solo calando la rappresentazione nella vita contemporanea, cercando nel proprio tempo il punto di equilibrio tra eleganza e rozzezza che contraddistinguono il tono pastorale.

Il *Concerto Campestre* di Tiziano al Louvre rappresenta l'incontro – possibile solo nel mondo pastorale – di antichità ideale, nobiltà e semplice selvatichezza nel convegno musicale delle ninfe con il giovane aristocratico veneziano della Compagnia della Calza e il rustico pastore.²⁴ Si può dire che nelle sue opere grafiche e pittoriche Tiziano ha esplorato tutta l'ampiezza di toni della siringa pastorale: dall'atmosfera elegante del disegno conservato al British Museum (fig. 6), nel quale il giovane suona un prezioso esemplare di viola da gamba cinquecentesca accanto a una ninfa, identica a quella del dipinto del Louvre,²⁵ ai disegni degli anni venti e trenta che rappresentano pastori attivamente intenti nel lavoro.²⁶ In un disegno conservato a Vienna, ad esempio, un folto gregge di pecore è guidato per un sentiero da tre guardiani, il primo dei quali cammina zuffolando energicamente.²⁷

Se il tono delle opere pastorali di Tiziano è vario, le stampe e i disegni dei Campagnola presentano invece un carattere costante: i pastori sono quasi sempre immobili e pensosi, non si curano del gregge e non suonano gli strumenti che tengono in mano. Sono, in altre parole, malinconici. Si può verificare questa interpretazione confrontando le immagini dei Campagnola con la prima tavola della serie di Andrea Previtali dedicata all'ecloga di Tebaldeo. Damone, il pastore disperato che si darà la morte, è raffigurato nel dipinto seduto a terra – posa abituale per

²³ Un piccolo dipinto attribuito a Giulio Campagnola e conservato oggi a Monaco presenta un pastore seminudo e panneggiato all'antica: giustamente Alan Brown ha segnalato questo carattere distintivo dell'opera e ne ha dedotto che la figura ritratta dev'essere un personaggio mitologico, come ad esempio Dafni, l'inventore del canto bucolico. ALAN BROWN, *Giulio...*

²⁴ La questione del significato di questo dipinto non può essere affrontata analiticamente in un testo di queste proporzioni. Per una sintesi della storia critica dell'opera vd: FAGE et al. (ed.), *Le siècle...*, 392-400, cat. 43; BROUARD, *Le Concert champêtre du Louvre. Fortune et interprétation*, in DE FUCCIA-C. BROUARD, *«Di là...»*, 99-122.

²⁵ Visto che la ninfa ricalca fedelmente la figura del dipinto ed è tratteggiata con un inchiostro diverso, alcuni la assegnano da altra mano. L'attribuzione di tutto il foglio del British è comunque discussa, ma recentemente la maggior parte della critica tende ad accettarla. H. E. WETHEY, *Titian and his Drawings. With references to Giorgione and some close contemporaries*, Princeton, Princeton University Press, 1987, cat. 35; B.W. MEIJER, *Disegni di Tiziano e dintorni*, «Arte Lombarda», CV (1993), 28; MAZZOTTA, *A fresh...*, 75; FACCHINETTI et al., *In the age of Giorgione* (catalogo della mostra: Londra, 2016), Londra, Royal Academy of Arts, 2016, cat. 25.

²⁶ Queste composizioni sono note attraverso disegni (alcuni di di incerta attribuzione) e versioni a stampa più tarde. Vd. ad esempio il disegno del Louvre con *Pastore con gregge e un cane in un paesaggio con rovine* (penna e inchiostro nero su carta, 263 x 377 mm, inv. 5528), tradotto a stampa più volte dalla fine del Cinquecento: M. A. CHIARI, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, La Stamperia di Venezia Editrice, 1982, 68. Per le stampe a tema paesaggistico e pastorale tratte da disegni di Tiziano, vd. MURARO-ROSAND, *Titian...*, 138-176.

²⁷ *Paesaggio arcadico con pastori*, penna e inchiostro bruno su carta, 302 x 434 mm, inv. 1477, Albertina, Vienna. Vd. la scheda di A. GNANN in K. A. SCHRÖDER-C. BENEDIK, *Die großen Meister der Albertina*, cat. 56. L'attribuzione è incerta. La composizione è nota anche attraverso una stampa di Le Fevre, un dipinto di Domenico Brusasorci (The John G. Johnson Collection of Philadelphia) e un disegno attribuito a Domenico Campagnola (150 x 240 mm, inv. 2010.93.11, National Gallery of Washington) che riprende l'immagine nel verso dell'incisione: vd. in proposito M. M. GRASELLI-A. K. WHEELLOCK JR. (ed.), *The McCrindle Gift: A Distinguished Collection of Drawings and Watercolors* (catalogo della mostra: Washington, 2012), 179; C. CATFRITZ-L. GOWING-D. ROSAND, *Places...*, cat. 19, M. A. CHIARI, *Incisioni...*, 118, cat.110.

un pastore – con il volto appoggiato alla mano e gli occhi chiusi – sintomi certi di malinconia²⁸ – e la cetra muta in mano. La caratterizzazione malinconica nelle opere grafiche sopra descritte è più sfumata: soltanto una figura disegnata da Domenico, il pastore del disegno su carta azzurra (fig. 5), appoggia la testa alle mani in atteggiamento malinconico, ma la posa è ambigua, dato che il pastore potrebbe essere semplicemente addormentato. È necessario chiedersi quale sia il significato di questa intonazione pensosa e perché non è chiaramente connotata come malinconica.

La vita pastorale è una vita felice, che procede con ritmo vario ma immutabile dentro i confini di un mondo familiare e raccolto, nel quale l'uomo e la natura godono di uno spontaneo e armonico equilibrio. Due ragioni di dolore sono ammissibili in questo mondo, oltre alla morte: la prima è il male d'amore, la seconda è la nostalgia di chi osserva dall'esterno la felicità pastorale oppure di chi assiste dall'interno alla sua profanazione.²⁹

L'aria pensosa attribuita dai Campagnola ai loro pastori potrebbe indicare che questi personaggi si struggono per amore. Ma, come si è visto, l'unico pastore che certamente soffre per questa ragione, il Damone dipinto da Previtali, presenta in modo inequivocabile tutti i caratteri della malinconia, mentre le altre immagini di pastori non corrispondono all'iconografia di questo temperamento. Inoltre le figure ideate dai Campagnola sono spesso raccolte in gruppi e dunque, anche se non suonano, non schivano la compagnia degli altri pastori – come desidera fare Damon – e godono assieme ad altri l'ombra degli alberi e la frescura dei ruscelli. In nessuna immagine tra quelle osservate, infine, sono raffigurate ninfe o donne mortali che possano incarnare l'oggetto di desiderio dei personaggi maschili e che quindi chiarirebbero all'osservatore in modo inequivocabile la ragione dell'aria mesta che li contraddistingue. L'unico disegno in cui un pastore si rivolge a una ninfa, ovvero il foglio del British Museum attribuito a Tiziano, presenta un pastore allegro e energicamente impegnato a suonare; inoltre la figura femminile, è

²⁸ Per l'iconografia della malinconia e per il nesso tra malinconia e sonnolenza vd. il fondamentale R. KLIBANSKY-E. PANOFKSY-F. SAXL, *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, London, Nelson, 1964. Per un'attestazione dell'interpretazione del sonno come sintomo di malinconia nel contesto veneto di primo Rinascimento, vd. *Tractatus XV de mania et melancholia della Pratica* (manuale di fisiologia) del dottore padovano Antonio Guainero (morto nel 1444): *Pratica Antonii Guainerii Papiensis Doctoris Clarissimi et Omnia Opera*, Pavia, Antonius de Carcano, 1481.

²⁹ La poesia bucolica rinascimentale è spesso intonata a un registro malinconico; i personaggi delle Ecloghe del Tebaldeo, ad esempio, declamano a piena voce il loro malcontento; tuttavia i lupi, i malanni del gregge e le infedeltà delle ninfe sono allusioni mascherate a fatti autobiografici o sono allegorie politiche (vd. l'introduzione e il commento di T. BASILE in A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. BASILE-J.J. MARCHAND, Modena, Panini, 1992). Il protagonista dell'*Arcadia*, Sincero, ovvero Sannazaro stesso nella finzione letteraria, è un personaggio malinconico. Egli porta la sua afflizione dalla città e spera di curarla in *Arcadia*. La sua malinconia dunque ha origine estranea al mondo pastorale e sussiste durante il suo soggiorno tra i pastori in quanto egli non riesce a liberarsi dai pensieri che lo legano alla vita che ha temporaneamente lasciato e a godere appieno della quiete campestre; i drammi amorosi dei pastori con cui Sincero interloquisce si risolvono spesso felicemente (Carino cerca di consolarlo raccontando la sua storia a lieto fine nella prosa VIII) o hanno rimedio nel lavoro stesso del pastore (come suggerisce Eugenio a Clonico nell'ecloga VIIIe, 115-150). Il sentimento di esclusione come origine della malinconia nelle opere pastorali è al centro della mia interpretazione: vd. *infra*. Per l'*Arcadia* nel Rinascimento vd. M.S. COLLINS, *Imaging Arcadia in Renaissance Romance*, London-New York, Routledge, 2016, spec. 47-92 per Sannazaro. Molto utile il capitolo *Weaving the Arcadian Tapestry* (1-47) che tratteggia i caratteri del genere pastorale poetico da Teocrito all'età moderna completando la disamina con un aggiornamento sulle prospettive critiche contemporanee.

forse stata aggiunta da un'altra mano e non era quindi prevista nella composizione originale.³⁰ Credo sia più produttivo esplorare l'ipotesi che l'atteggiamento silenzioso e riflessivo, lungi da corrispondere a una generica affettazione di sentimento o una coloritura 'poetica', sia stato attribuito a queste figure dagli artisti del primo Rinascimento in seguito a una riflessione profonda sul tema pastorale.

L'immagine che apre la prima ecloga di Virgilio – la prima immagine pastorale latina – desta nostalgia e struggimento nel personaggio che la osserva e la descrive a beneficio del lettore: il pastore che suona la siringa sdraiato all'ombra di un faggio, Tityro – che può continuare a condurre l'esistenza di sempre, sempre negli stessi luoghi – appare a Melibeo – che deve lasciare la sua terra – come l'immagine della felicità: «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / sylvestrem tenui Musam meditaris avena; / [...] tu, Tityre, lentus in umbra / formosam resonare doces Amaryllida silvas».³¹ La contrapposizione tra questi due personaggi è raffigurata in modo esemplare in un'iniziale miniata del manoscritto Harley MS 5261 della British Library, un codice dell'*opera omnia* di Virgilio, prodotto in Italia nel terzo quarto del XV secolo (fig. 7).³² La stanga della 'T' iniziale della prima ecloga divide a metà un riquadro dove è dipinto un paesaggio: a sinistra Melibeo, raffigurato in piedi e frontale, volge indietro lo sguardo verso Tityro, che siede in lontananza tra le pecore e suona la zampogna, fatalmente separato ormai da Melibeo. Tityro è immerso nella sua felice esistenza mentre Melibeo, che sembra dunque rappresentato nell'atto di abbandonare la sua terra, si muove verso l'osservatore.

Il lettore della prima ecloga, come il riguardante delle stampe dei disegni dei Campagnola, condivide la nostalgia di Melibeo e gode di riflesso della beatitudine del pastore, pur sentendo dentro di sé con struggente consapevolezza l'impossibilità di partecipare direttamente di questa spontanea facilità di vivere. Non è forse un caso che l'arte figurativa pastorale sia rinata, dopo la fine del mondo antico, proprio in una città di pietra, circondata dal mare, dove gli alberi crescono solo tra i muri dei giardini: i veneziani dovevano sentire profondamente e con particolare nostalgia l'incanto che nasce dalla comunione tra l'uomo e la terra.

I personaggi delle opere venete del primo Cinquecento che abbiamo osservate condividono silenziosamente uno stato d'animo quieto, mai festivo, come se la nostalgia per la vita pastorale, percepita da chi non appartiene a questo mondo e gode della sua dolcezza solo dall'esterno, si fosse trasferita dall'osservatore alla scena osservata, fino a permearla. Queste opere giungono quindi ad una sintesi nuova: raffigurano sia il mondo pastorale sia il sentimento che questo evoca.

L'immagine che appare agli occhi di Melibeo, Tityro sdraiato all'ombra di un albero, manifesta appieno la peculiare felicità del pastore, ovvero la possibilità di una comunione fiduciosa e pacifica tra uomo e natura³³. Il riposo del pastore nel paesaggio è il soggetto principale di un dipinto su tavola conservato alla Barnes Foundation di Philadelphia e assegnato

³⁰ vd. *supra*, nt. 25.

³¹ Verg. *eclog.* I 1-2, 4-5. Il testo citato qui e altrove è quello dell'edizione M. GEYMONAT, *P. Vergili Maronis Opera*, in Aedibus Io. Bapt. Paraviae et Sociorum, Torino, 1973.

³² vd. la scheda di catalogo online della British Library.

³³ Sulla fortuna post-classica della posa *recubans* in poesia e nelle arti figurative vd. M. SCALABRINI-D. STIMILLI, *Pastoral Postures: some Renaissance Versions of Pastoral*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXI (2009), 35-61. Per il pastore a riposo nell'arte figurativa antica vedi L. FREEDMAN, *The classical pastoral in the visual arts*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Lang, 1989, 168s.

genericamente alla scuola di Tiziano ma a mio avviso decisamente più vicino alle opere della maturità di Domenico Campagnola (fig. 181):³⁴ un giovane – che la bisaccia e il bastone identificano certamente come un pastore³⁵ – ozia supino sul prato, cullato dallo scrosciare di un ruscello che poco distante forma una cascata, mentre le sue capre masticano le fronde degli alberi. Grazie al formato orizzontale della tavola, il paesaggio si apre vasto agli occhi del riguardante; lo sguardo percorre il panorama fino ai monti azzurri, dietro le casupole di un villaggio, e si addentra nelle foreste che incorniciano la veduta; nonostante il pastore sia soltanto un elemento della scena, la sua presenza trasforma il paesaggio perché lo infonde di sentimento: il riguardante gode della gradevolezza dello scenario attraverso la beatitudine del personaggio e percepisce nell'abbandono della figura la quiete della natura dipinta.

Che il riposo all'aperto sia un segno distintivo della felicità campestre è dichiarato da Virgilio nei celebri versi del II libro delle *Georgiche* dove la vita rurale, celebrata come «nescia fallere vita» è contrapposta all'esistenza raffinata ma piena di tormenti del cittadino: «at secura quies et nescia fallere vita, / dives opum variarum, at latis otia fundis [*riposo nei campi aperti*], / speluncae vivique lacus et frigida tempe / mugitusque bovum mollesque sub arbore somni [*dolci sonni sotto un albero*] / non absunt; [...]» (vv. 466-470). La possibilità di un abbandono così fiducioso nell'abbraccio della natura è un sintomo della purezza morale di questa semplice e schietta umanità: «[...] extrema per illos [*gli uomini di campagna*] / Iustitia excedens terris vestigia fecit» (v. 474).

Proprio il verso «at secura quies et nescia fallere vita» accompagnava l'immagine – probabilmente scolpita a rilievo – di un pastore dormiente nella villa romana del cardinale Pio da Carpi (1500-1564), collezionista di antichità e cultore delle arti:³⁶ l'opera, nota grazie ad alcune riproduzioni a stampa, presentava una figura di giovane pastore con mantello e bastone, seduto

³⁴ TIETZE-CONRAT, *Titian...*, 20 (bottega di Tiziano); M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient myths and Renaissance proclivities*, in «Proceedings of the American Philosophical Society» CX (1966), 348-382: 353-354; J. F. DOLKART-M. LUCY, *The Barnes Foundation. Masterworks*, New York, Skira, 2012, 111. L'opera è datata nel catalogo del 2012 agli anni tra il 1500 e il 1510. Questa collocazione cronologica è discutibile in quanto la pennellata sommaria e morbida e la forma tondeggiante e polposa del paesaggio trovano riscontri piuttosto in opere databili dopo agli anni trenta. La tavola di Philadelphia presenta molti tratti stilistici in comune con le opere grafiche di Domenico degli anni quaranta: l'ampiezza del paesaggio, il rapporto proporzionale tra scenario e figura, la forma delle montagne a pinnacoli tondeggianti e inarcati, quasi fossero mossi dal vento come vele. Cfr. ad esempio i disegni della National Gallery of Scotland *Gimnone e Callisto* (penna e inchiostro bruno su carta, 357 x 489 mm, inv. D 4911) e *Paesaggio con viandanti* (penna e inchiostro bruno su carta, 237 x 380 mm, inv. D 873) e le stampe riprodotte in T. MURARO-D. ROSAND, *Titian...*, 158-167, cat. 27-30. Per un'analisi del paesaggio nelle stampe e nei disegni della maturità di Campagnola vd. anche R.S. Field, *A Note on a 16th-Century Venetian Landscape Drawing*, «Yale University Art Gallery Bulletin» XL (1987), 1, *Essays in Honor of Alan Shestack*, 33-39. Sui disegni della National Gallery of Scotland vd. OBERHUBER, *Disegni...*, 132-133; A. WESTON-LEWIS-P. HUMPHREY, *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections* (catalogo della mostra: Edinburgo, 2004), Edinburgo, The Trustees of the National Gallery of Scotland, 2004.

³⁵ Gli stessi oggetti sono appoggiati a terra accanto alla figura di Domenico Campagnola nel disegno su carta azzurra del British Museum (fig. 5).

³⁶ Il giardino e la Villa furono costruiti negli anni quaranta del Cinquecento. Il giardino era decorato da una fontana-statua di ninfa dormiente. Per questo e altri giardini romani che presentano simili decorazioni vd. E. BLAIR MC DOUGALL, *Fountains, statues and flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Century*, Washington D.C., Downbarton Oaks Research Library and Collection, 1994, 105ss. Per la rappresentazione del sonno nel Rinascimento e per i suoi significati vd. M. C. RUVOLDT, *The Italian Renaissance imagery of inspiration: metaphors of sex, sleep, and dreams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, spec. 6-39; C. RABBI BERNARD-A. CECCHI-Y. HERSANT, *Il Sogno nel Rinascimento* (catalogo della mostra: Firenze, 2013), Livorno, Sillabe, 2013.

su una zolla di terra e addormentato con la testa appoggiata a una mano (fig. 8).³⁷ Non è possibile dedurre dalle riproduzioni se si trattasse di un rilievo antico o di un'opera rinascimentale, magari commissionata *ad hoc*. La scultura era affissa sopra una porta che conduceva a un giardino e invitava quindi il visitatore ad intonare il proprio animo a un quieto godimento della natura. L'ideatore di questa decorazione ha dunque scelto tra le immagini evocate Virgilio quella che personificava ai suoi occhi in modo più eloquente l'invidiabile «nescia fallere vita»: il riposo del pastore.

Un disegno conservato al Louvre, attribuito a Tiziano, presenta lo stesso tema iconografico del dipinto della Barnes Foundation.³⁸ Il primo piano della scena è occupato da un gregge di pecore e capre che brucano il prato e masticano le foglie degli arbusti; a destra, semi-nascosto dal tronco di un albero, dorme un giovane pastore; si staglia contro il cielo il consueto gruppo di casolari di legno. Difficile dire se ci sia un rapporto di dipendenza tra il disegno (che forse era destinato ad essere tradotto a stampa già *ab origine*) e il dipinto della Barnes Foundation.

L'immagine della tavola Barnes differisce dalle due opere di soggetto simile sopra descritte per un dettaglio apparentemente trascurabile: mentre il pastore del rilievo romano e quello disegnato da Tiziano dormono, la figura dipinta su tavola ha gli occhi semi-aperti e il suo sguardo sorridente incontra quello dell'osservatore; sembra che il pastore si sia appena risvegliato e abbia percepito la presenza di un occhio estraneo intento ad ammirare la veduta. Millard Meiss, in un saggio dedicato al sonno nella pittura veneziana del Rinascimento,³⁹ scrive a proposito di questa figura: «whether or not an allusion to *Endymion* is intended,⁴⁰ the painter certainly wished to celebrate the luxurious, somnolent tranquillity of the simple rural life. The shepherd, gazing quietly at us from his vantage point, seems aware of its superiority».

Lo sguardo del personaggio invita il riguardante a godere della bellezza dello scenario ma al contempo gli ricorda che può beneficiare solo di riflesso della felicità che contempla. Il sorriso e l'appello diretto della figura al riguardante introducono nella rappresentazione e mettono a tema la relazione che intercorre tra chi si trova fuori dal quadro e dunque – più significativamente – fuori dal mondo pastorale e chi invece appartiene a quel mondo.

Questa relazione è centrale nel determinare il significato di tutte le opere artistiche oggetto di analisi in queste pagine. La posizione di Melibeeo, ovvero la posizione di chi assiste allo spettacolo di una felicità senza potervi partecipare, si può assomigliare alla posizione di ogni osservatore di opere figurative: per quanto attraente sia lo spettacolo che si apre di fronte ai suoi occhi oltre la cornice, il riguardante non può entrare nel quadro. Il rapporto tra osservatore esterno e mondo pastorale è declinato in modo diverso nelle immagini analizzate: nelle stampe e nei disegni del Campagnola la nostalgia di chi contempla pervade l'oggetto contemplato, colmando la distanza nell'unità del sentimento, mentre nel dipinto Barnes lo sguardo che unisce pastore e soggetto esterno in una comunicazione diretta paradossalmente conferma l'esclusione

³⁷ Il rilievo è riprodotto in una tavola di J. BOISSARD, *Romanae Urbis Topographia et Antiquitates*, Roma, 1598, vol. IV, tavola 59.

³⁸ OBERHUBER, *Disegni...*, 81-82.

³⁹ MEISS, *Sleep...*, 354.

⁴⁰ TIETZE-CONRAT, *Titian...*, 20 riporta che l'opera era stata acquistata dai curatori del museo come una rappresentazione del mito di Endimione, ma la figura nel dipinto non è completamente addormentata, come invece dovrebbe essere raffigurato il pastore, e Diana non appare, né in forma di donna, né come luce lunare.

dell'osservatore perché attesta che questi si trova al di là di un confine insuperabile – quello che separa spazio reale e spazio figurato – e non potrà dunque mai condividere la condizione semplice e felice del pastore.



1. Giulio Campagnola, *Due pastori nel paesaggio*, incisione a bulino, 1509-1512, 135x79 mm, British Museum, Londra.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



2. Giulio Campagnola, *Vecchio pastore*, incisione a bulino, 1510 circa, 79x135 mm, British Museum, Londra.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



3. Giulio e Domenico Campagnola, *Concerto campestre*, incisione a bulino, 1516-1517, 138x259 mm, British Museum, Londra.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



4. Domenico Campagnola, *Un pastore e un soldato*, incisione a bulino, 1517, 126x98 mm, British Museum, Londra.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



5. Domenico Campagnola, *Pastore seduto nel paesaggio*, disegno a penna e inchiostro bruno e lumeggiature bianche su carta azzurra, 1520-1530, 185x208 mm, British Museum, Londra.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



6. Tiziano Vecellio (?), *Pastore e ninfa*, disegno a penna (inchiostro bruno e nero), 223x226 mm, British Museum, Londra.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



7. Virgilio, *Bucolica, Georgica, Aeneid*, codice manoscritto miniato, 1450-1475, 235x165 mm, Harley MS 5261 fol. 1, British Library, Londra (particolare).

© British Library Board. Harley MS 5261, f.1.



8. Domenico Campagnola (attr.), *Pastore dormiente nel paesaggio*, olio su tavola, 27,6x126 cm, Barnes Foundation, Philadelphia.

© Barnes Foundation, Philadelphia.



9. Rilievo con pastore dormiente nella villa di Pio da Carpi, incisione da J. Boissard, *Romanae Urbis Topographia et Antiquitates*, Roma 1598, IV, tavola 59.