



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali  
vecchio ordinamento

Tesi di Laurea

## ***La Fantastica Eloquenza***

*La Tempesta*: da Marcantonio Michiel all'età contemporanea

**Relatore**

Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

**Laureando**

Alessandro Chiesa  
Matricola 775242

**Anno Accademico**

2016 / 2017

## INDICE

INTRODUZIONE .....	5
CAPITOLO PRIMO. GIORGIONE NEL TEMPO, DA CASTELFRANCO ALL'OLIMPO	9
1.1 I dati biografici	9
1.2 Infanzia e formazione	19
1.3 Castelfranco, la sua adolescenza	21
1.4 Tracce imperialiste nella «Dominante»	29
1.5 Il mercato artistico di Venezia, nascita del collezionismo...	32
1.6 «Individualismo» come nuova presa di coscienza e manifesto di «insicurezza sociale»	34
1.7 Venezia, crocevia di scambi commerciali e artistici, novità «foreste»	35
1.8 Il tonalismo di Giorgione	36
1.9 Il collezionismo e le sue motivazioni. Trasformazioni nel tempo	39
1.10 La «Notizia d'opere» di Marcantonio Michiel	42
1.11 Committenza e possesso, puntualizzazioni imprescindibili	45
1.12 Committenti o possessori: i collezionisti di «Zorzi»	46
1.13 La fama pubblica e l'esclusività privata	47
1.14 I due «grandi» dipinti a olio	49
1.15 Le due commissioni pubbliche	50
1.16 Il Fondaco dei Tedeschi	52
1.17 Un mito in «Fieri»	56
CAPITOLO SECONDO. GIORGIONE NELLA STORIA DELL'ARTE	63
2.1 Giorgione rinascimentale	63
2.2 Giorgione neoclassico	76
2.3 Giorgione romantico	79
2.4 Giorgione moderno	82
2.4.1 L'albero «Pragmatico-filologico»	86
2.4.2 L'albero «Estetico»: filosofia, poesia e letteratura dei classici	93
2.5 Giorgione e l'Ermetismo	104
2.6 Giorgione e l'Ebraismo	107

2.7	La cripticità di Giorgione: ipotesi di eresia	110
2.8	Giorgione e la letteratura coeva	112
CAPITOLO TERZO. IL SIMBOLO DEL «MITO»: LA TEMPESTA		123
3.1	I documenti	127
3.1.1	Citazioni, testamenti e inventari	129
3.1.2	Comparazioni	139
3.2	Colori, tecnica, radiografie e restauri	142
3.3	Interpretazioni succedutesi dalla pubblicazione della «Notizia d'opere...» a oggi	151
BIBLIOGRAFIA .....		213

## INTRODUZIONE

Tra le opere artistiche attribuite a Giorgione da una tradizione consolidata e che sono state più volte stravolte da interpretazioni che andavano ad annullarsi l'una con l'altra, penso che il caso della *Tempesta* debba essere ritenuto il più emblematico. D'altra parte, senza il minimo supporto documentario o iconografico, la possibilità di declinare il dipinto su percorsi letterari, storici, politici o religiosi non ha incontrato alcuna difficoltà, essendo la *Tempesta* uno dei pochissimi dipinti che possono aderire a qualsiasi proposta interpretativa. Per dirla come Marco Paoli «...in infinite storie ricorre una donna, un bambino, un uomo, un paesaggio»<sup>1</sup>, ma basterebbe passare in rassegna le pubblicazioni che si sono susseguite da *Il cicerone*<sup>2</sup> di Burckardt del 1855, al saggio di Erminio Morengi<sup>3</sup> del 2013, per comprendere i fiumi di inchiostro utilizzati nello scrivere la probabile soluzione dell'enigma. Se poi dovessimo considerare le varie biografie dell'artista, costruite diversamente in base alle epoche e agli indirizzi intellettuali degli storici e dei critici d'arte, vi troveremmo un Giorgione dalle mille facce<sup>4</sup>, come d'altronde si riscontra nelle immagini pubblicate nei vari cataloghi a lui dedicati. L'ultima immagine che abbiamo di lui è quella proposta quest'anno a Roma, dal titolo *Labirinti del Cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*. Una mostra organizzata attorno a un doppio ritratto (*I due amici*), attribuito a Giorgione da una parte della critica, ma considerato oggi uno dei capisaldi nella ritrattistica giorgionesca. Il dipinto rappresenterebbe l'archetipo di una nuova idea di ritratto che intende sottolineare lo stato d'animo e l'espressione dei sentimenti d'amore, in un momento "edonistico" in cui la gioventù patrizia veneziana sta ancora per poco, vivendo lo splendore politico ed economico della Repubblica. Ma il *doppio ritratto* è di Giorgione? Enrico Maria dal Pozzolo, curatore di quest'ultima mostra, apriva il catalogo del 2009 «con la consapevolezza della cortina di fumo e di incertezza che avvolge la storia del maestro»<sup>5</sup>, aggiungendo tuttavia che Giorgione aveva cambiato «le sorti della pittura veneta e non solo del Cinquecento»<sup>6</sup>. Egli sarà «il primo responsabile della "maniera moderna"»<sup>7</sup> come lo definiva Vasari. In ogni caso, d'accordo con Dal Pozzolo, «va comunque riconosciuto che i risultati prodotti da generazioni di storici dell'arte hanno permesso di rimettere insieme frammenti di informazioni che, da un certo punto di vista, consentono di

---

<sup>1</sup> MARCO PAOLI, *La "Tempesta" svelata: Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la Vecchia*, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, p. 81.

<sup>2</sup> JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone: eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*, Basel, Schweighauser'sche verlagsbuchhandlung, 1855.

<sup>3</sup> ERMINIO MORENGI, *Nel segno della Sibilla Tiburtina. Dagli incunaboli della Palatina alla "Tempesta" di Giorgione riletta in chiave asburgica*, Cremona, Fantigrafica, 2013.

<sup>4</sup> Vedi: ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *La barba di Giorgione*, in *Giorgione*, a cura di Lionello Puppi e Enrico Maria Dal Pozzolo, Milano, Skira, 2009, pp. 207-224.

<sup>5</sup> ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano, F. Motta, 2009, p. 8.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

tentare un'operazione ricostruttiva della sua esperienza e del suo catalogo»<sup>8</sup>. A proposito della *Tempesta* lo storico dell'arte scrive che «le pagine a disposizione (del suo catalogo) non sarebbero bastate a fornire un'informazione dettagliata per la sola *Tempesta*»<sup>9</sup>. Egli si limiterà a descriverne l'immagine, proponendo così un approccio metodologico che riguarda il ... *ciò che si vede*. Ma se ritorniamo alla mostra romana, ciò che si vede nel *doppio ritratto* è una pittura fluida, sapientemente costruita nei giochi del chiaroscuro, nei tagli di luce e dall'impeccabile costruzione anatomica degli arti, dove i particolari della camicia, delle frange dorate, dei capelli ondulati e del melangolo, tradiscono una maniera diversa rispetto alle opere che compongono lo "zoccolo duro" del catalogo giorgionesco.<sup>10</sup> Questo è uno degli ultimi esempi di come da un'attribuzione si possa costruire una mostra i cui temi di carattere sentimentale rimandano al Giorgione romantico ottocentesco, argomento che ho cercato di sviluppare all'interno di questo lavoro. La bibliografia di questi ultimi dieci anni che riguarda direttamente o indirettamente il pittore di Castelfranco, se escludiamo il catalogo di Wolfgang Eller, è composta principalmente da quattro cataloghi: due di essi sono di Dal Pozzolo e pubblicati entrambi nel 2009, il terzo è di Alberto Ongarato, sempre dello stesso anno, mentre il quarto è di Mauro Lucco pubblicato nel 2010. Prima e dopo queste pubblicazioni troveremo saggi di vari autori le cui tematiche spaziano dalla creazione del mito giorgionesco al problema della committenza e alcune ulteriori nuove interpretazioni sulla *Tempesta*. Di particolare rilievo, almeno dagli argomenti proposti è la pubblicazione di Ugo Soragni del 2009, che sviluppa il tema delle eresie e le relative simbologie in pittura. Egli è sodale di Enrico Guidoni, eminente ricercatore di Giorgione e promotore della rivista "Studi Giorgioneschi", fondata con lo scopo di promuovere e diffondere ricerche, al di fuori del mondo accademico e del mercato editoriale.

Se il catalogo giorgionesco edito da Skira e pubblicato per la mostra di Giorgione organizzata a fine 2009 per celebrare i 500 anni dalla sua morte, è composto da saggi di vari autori i cui temi si sviluppano e si chiudono in modo isolato, senza alcun collegamento d'insieme, il monografico di Dal Pozzolo, edito da Motta, è strutturato in modo più omogeneo e fluido, sebbene tocchi nodi biografici e produzioni artistiche difficili da far collimare. Anche il monografico di Ongarato risulta fluido e discorsivo, ma il contenuto biografico e il catalogo proposto mi risulta essere già stato pubblicato più volte da altri autori. Egli non va oltre alla citazione di dipinti da tempo riconfermati al repertorio giorgionesco: per esempio egli spazia dalla *Sacra Famiglia Benson* di Washington, alla *Madonna con bambino* di San Pietroburgo; dalla *Madonna leggente* di Oxford alle tavolette degli Uffizi. Nella ritrattistica egli pubblica il *Ritratto Giustiniani* di Berlino assieme al *Ragazzo con freccia* di Vienna, ma inserisce anche, in linea con Dal Pozzolo, il *Doppio ritratto* di Palazzo Venezia a Roma.

---

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ivi, p. 9.

<sup>10</sup> Vedi: Cap. 2.1, Giorgione rinascimentale.

Sempre nel 2009 è stato pubblicato un lavoro letterario di Piermario Vescovo in cui si afferma chiaramente di non «offrire un'ennesima "soluzione" del "mistero"»<sup>11</sup> della *Tempesta*, quanto piuttosto il tentativo di determinare «un orizzonte allegorico di collocazione all'interno di un ragionamento più ampio su Giorgione»<sup>12</sup>, e finalmente di spostare «dai giochi ermeneutici poggiati sulle spalle di presunti committenti alla riconsiderazione del problema del significato dei dipinti del pittore nel mondo del collezionismo»<sup>13</sup>, dove d'altronde nacque il mito di Giorgione e la manipolazione delle sue opere. E sempre a proposito di committenza, nel 2010 esce un saggio di Maurizio Calvesi che spiega la differenza tra "committente" e "possessore" di un'opera artistica, argomento che peraltro si presumeva già enucleato, nel quale a proposito di Marcantonio Michiel e della sua *Notizia d'opere...*, lo studioso puntualizza l'indicazione di Michiel riguardante la "appartenenza" delle opere artistiche e «non "chi le aveva commissionate": ed è ben possibile che un quadro sia stato venduto o ceduto dal primo committente»<sup>14</sup>. Il catalogo monografico di Lucco del 2010 si apre invece nella consapevolezza delle drammatiche perdite di opere giorgionesche «ed è cosa che non dobbiamo mai dimenticare»<sup>15</sup>. Ma Lucco indica anche un percorso "a ritroso" nella formazione di una cronologia: «nella quasi totale mancanza d'appoggi per giudicare dei tempi evolutivi della sua carriera, è inevitabile pensare a lui come attore di cambiamenti registrabili poi in altri artisti; di modo che la sua cronologia, di forza ricostruita per così dire "in negativo", basandosi sui suoi riflessi in altri pittori dell'epoca»<sup>16</sup>. La consapevolezza della difficoltà attributiva delle opere di Giorgione compare per inciso anche nel saggio di Bernard Aikema del 2009 dove si afferma che «neanche quelle considerate in modo unanime certe, sono solamente basate sull'autorità non sempre affidabile di Marcantonio Michiel»<sup>17</sup>. Tra i vari saggi di interpretazione della *Tempesta*, pubblicati tra il 2007 e il 2017 ne spiccano particolarmente due: il saggio di Regina Stefaniak<sup>18</sup> del 2008 e quello di Erminio Morengi del 2013. Per Stefaniak il dipinto rappresenterebbe «il ruolo del patriziato nella fondazione di Venezia "ab aeterno"»<sup>19</sup> e giustificherebbe la prevalenza della loro attività in ambito commerciale, svolta nell'esclusivo perseguimento della ricchezza, nonché il loro diritto di dominare sul territorio della Repubblica. La *Tempesta* di Morengi si collega a una precedente proposta del saggista Leonardo Cozzoli<sup>20</sup> e andrà oltre, collegando il dipinto al grave momento storico dato dalla sconfitta di Agnadello e che si concluse con la vittoria veneziana sulla Lega di Cambrai. A differenza di altri saggisti che avevano proposto l'opera

---

<sup>11</sup> PIERMARIO VESCOVO, *La Virtù e il Tempo, Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 8.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> SALVATORE SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 100.

<sup>15</sup> MAURO LUCCO, *Giorgione*, Milano, Electa, 2010, p. 13.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> BERNARD AIKEMA, *Giorgione and the Seicento or how a star was born*, in *Giorgione entmythisiert*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 175-189, qui p. 175.

<sup>18</sup> REGINA STEFANIAK, *Of founding fathers and the necessity of the place: Giorgione's Tempesta*, in "Artibus et historiae" XXIX (2008) 58, pp.121-155.

<sup>19</sup> STEFANIAK, *Of founding fathers...*cit., p. 130.

<sup>20</sup> LEONARDO COZZOLI, *La "Sibilla Tiberina" di Giorgione: ipotesi sulla "Tempesta"*, Parma, Tip. Supergrafica, 1993.

giorgionesca quale celebrazione in positivo di questa delicatissima fase storica, egli riconoscerà in essa la rappresentazione della simpatia e l'adesione alla politica filo-imperiale di una parte del patriziato veneziano.

Da questo veloce "excursus" bibliografico, sebbene ogni lavoro letterario sia trattato con particolare profondità e acribia metodologica, ho tuttavia rilevato delle "zone d'ombra", dei nodi irrisolti sia nelle proposte biografiche che nelle varie letture della *Tempesta*, opera non solo "certissima" tra le certe, ma come scrisse Lauber «forse l'opera più emblematica del "corpus" di Giorgione»<sup>21</sup> e simbolo del suo mito. Nella indiscussa carenza sia di documenti d'archivio che di opere autografe ho quindi ritenuto utile, al fine di aggiungere qualche tassello in più alla segmentata biografia di Giorgione, mettere a confronto le infinite scritture di storici e critici d'arte, riguardanti i vari profili biografici creati dagli stessi e cercare dei denominatori comuni che possano divenire se non inoppugnabili, almeno più coerenti. Per esempio si tratterà la fase cruciale riguardante lo spostamento di Giorgione dal territorio trevigiano a Venezia e i probabili motivi del suo trasferimento, il tipo di committenza nell'ambito di un oramai fiorente mercato artistico dove si poteva trovare di tutto, anche opere "in mostra e opere per vender"; il problema di una committenza pubblica avara per Giorgione, sia dal punto di vista delle opere che dei pagamenti. Si cercherà di determinare con maggior chiarezza la nascita del suo mito, in base ai punti di vista di coloro che scrissero sull'argomento. Per quanto riguarda la *Tempesta*, certamente simbolo del mito, sconosciuta al grande pubblico fino alla scoperta e alla pubblicazione tramite l'abate Jacopo Morelli, erudito bibliotecario della Biblioteca Marciana, di un manoscritto anonimo, essa divenne uno dei più importanti strumenti e occasione di revisione del "catalogo" giorgionesco. La pubblicazione dell' "Anonimo Morelliano", procurando nuova linfa e nuovi stimoli alla ricerca archivistica e documentaria, è stata altresì motivo per la creazione di ulteriori profili biografici, ma anche delle più svariate interpretazioni del dipinto stesso. Verranno quindi analizzate e confrontate le varie ipotesi di lettura, succedutesi dal riconoscimento de «El Paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato fu de man de Zorzi da Castelfranco»<sup>22</sup> con il dipinto allora di proprietà della famiglia Manfrin, senza tuttavia dare per scontato che tale descrizione appartenesse senza dubbio alla *Tempesta*. Nell'ambito di questo confronto letterario verrà anche esaminato il periodo che parte dalla visita di Marcantonio Michiel a Gabriele Vendramin nel 1530, per giungere a Gerolamo Manfrin, proprietario ottocentesco del dipinto in questione. Essa verterà principalmente sui commenti di vari autori, riguardanti gli inventari redatti dagli eredi di Gabriele Vendramin e la documentazione denunciante i trasferimenti di possesso del dipinto nel tempo.

---

<sup>21</sup> ROSELLA LAUBER, *La Tempesta Giorgione*, a cura di Ead., Bozzetto edizioni, Cartigliano (VI), 2010, p. 4.

<sup>22</sup> IACOPO MORELLI, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, Remondini, 1800, p. 80.

## 1. GIORGIONE NEL TEMPO, da Castelfranco all'Olimpo

### 1.1 I dati biografici

Tentare di ricostruire una bibliografia di Giorgione è quasi impossibile «e forse in qualche misura anche inutile...»<sup>23</sup>, ma l'intento di mettere insieme e di confrontare il lavoro compiuto dai vari storici dell'arte, potrebbe forse rischiarare un ulteriore possibile percorso, fra i tanti intrapresi, che giunga finalmente a individuare chi sia stato realmente Giorgione e quale fosse stata la sua vera personalità artistica. Qualcuno si meraviglierà del fatto che si parli ancora di Giorgione, quando di lui si dovrebbe soltanto tacere «in una situazione di vuoto documentario»<sup>24</sup>, ma sarà invece interessante capire come il suo profilo biografico si sia trasformato più volte, per aderire e conformarsi alle correnti di critica estetica succedutesi nel tempo.

Le principali fonti letterarie e documentarie da cui sono tratti i dati di nascita e di morte sono tre: l'edizione "torrentiniana" delle *Vite*<sup>25</sup> di Giorgio Vasari, edita nel 1550 e la successiva "giuntina"<sup>26</sup>, edita nel 1568; le lettere<sup>27</sup> inviate da Isabella d'Este nel 1510 al suo corrispondente a Venezia, Taddeo Albano e pubblicate nel 1838 da Alessandro Luzio, archivista di Mantova. Nella prima edizione delle *Vite*, Giorgione sarebbe nato nel 1477; nella seconda edizione, nel 1478. Da quest'ultima edizione in avanti, la letteratura artistica tace<sup>28</sup> o fa riferimento a Vasari, oscillando tra queste due date.

Già Giuseppe Valerio Bianchetti, nel suo *Giorgione* del 1878 ci offre un sintetico resoconto delle date di nascita proposte dai vari storici dell'arte:

- VASARI (*Vite ecc.*) nella I Ed. lo dice nato d'umilissima stirpe in Castelfranco nell'anno 1477, e nella II Ed. nel 1478.
- RIDOLFI (*Meraviglie ecc.*) non accenna all'anno di nascita, bensì dice esser dubbio se nascesse a Castelfranco od a Vedelago, e soggiunge: La famiglia Barbarella lo vuol suo, ma narrano che nascesse in Vedelago di famiglia comoda.
- FEDERICI (*Memorie Trivigiane*) oscilla fra Castelfranco e Vedelago, e indica l'anno 1477
- CROWE e CAVALCASELLE (*A history of painting ecc.*) credono che fosse spurio e nato qualche anno prima di Tiziano, e cioè nel 1476 o nei primordi del 1477. In altro luogo della citata opera indicano il 1480 come l'anno di nascita di Tiziano.
- TESCARI (*Nozze Puppate-Fabeni*) vuole che avesse natali illegittimi nel 1478 e fosse figlio di un Barbarella e di una contadina di Vedelago.
- MELCHIORRI (*Copiosa raccolta ecc. m. s.*) lo vuole nato nel 1477.

---

<sup>23</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 8.

<sup>24</sup> AUGUSTO GENTILI, *Per Giorgione e la storia della cultura*, in *Giorgione a Montagnana: atti del Convegno di studi*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo, Padova, Il Prato, 2004, p.107.

<sup>25</sup> GIORGIO VASARI, *Giorgione da Castel Franco pittor veneziano*, in *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, pp. 577- 581.

<sup>26</sup> GIORGIO VASARI, *Giorgione da Castel Franco pittor veneziano*, in *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori. Scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*, Firenze, Giunti, III, 1568, pp.12-15.

<sup>27</sup> Mantova, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2996, copialettere 28, c.70 r., 25 ottobre 1510.

<sup>28</sup> Cfr.: Paolo Pino 1548; Lodovico Dolce 1557; Raffaello Borghini 1584; Carlo Ridolfi 1648; Marco Boschini 1674.



- CICOGNARA (Elogio di Giorgione.) sta per il 1477.  
«I registri parrocchiali di Castelfranco e di Vedelago tacciono sulla nascita, mentre tutti gli scrittori si accordano nel dirlo morto nel 1511 a 34 anni»<sup>29</sup>.

L'unico dato certo è la data della sua morte, in quanto documentata dalle lettere sopraccitate. Da tale data potremmo anche ricavare quella di nascita, sempre che Giorgio Vasari ci abbia fornito la corretta età di Giorgione, al momento della sua morte<sup>30</sup>. Da tale calcolo, l'artista dovrebbe esser nato nel 1476 e non nelle date dichiarate (e diverse) delle due edizioni delle *Vite*. Ma se nell'edizione "torrentiniana" il biografo ne dichiara l'anno di nascita, senza specificare nulla, in quella "giuntina", oltre che a posticipare l'evento di un anno, cita il doge in carica Giovanni Mocenigo<sup>31</sup>. In effetti, egli rimase in carica dal 1478 al 1485. Ma nel momento in cui dovessimo calcolare l'anno di nascita, riferendoci all'età di Giorgione dichiarata da Vasari al momento della sua morte, cioè a 34 anni, considerando il 1510 come data certa di morte, egli dovrebbe esser nato nel 1476, quando fu in carica il fratello di Giovanni Mocenigo, il doge Pietro, come giustamente evidenziò George Martin Richter: «...egli sarebbe nato sia quando Pietro Mocenigo fu Doge, dal 1474 al 1476, o quando Andrea Vendramin era in carica, dal 1476 al 1478. È possibile che Vasari abbia confuso Pietro con Giovanni Mocenigo, e che Giorgio fosse in realtà nato nel 1475 o 1476»<sup>32</sup>.

Non si comprende invece, come Annalisa Perrissa Torrini abbia potuto ricavare la data di nascita di Giorgione nel 1477 o nel 1478, se Vasari lo dice morto a 34 anni, anche ella avvalendosi delle fondamentali lettere "luziane":

Le due famose lettere di Isabella costituiscono anche un fondamentale termine "ante quem" per la data di morte di Giorgione, da cui a sua volta si può ricavare quella di nascita, il 1477 o il 1478. Quindi, il 25 ottobre 1510, Giorgione era già morto, come conferma in modo esplicito Taddeo Albano nella risposta del 7 novembre 1510: « ditto Zorzo morì più di fa di peste». Nel settembre di quell'anno, infatti, infuriava in città una terribile pestilenza, testimoniata da Sanudo nei «Diarii» tra il 12 e il 27 settembre 1510.<sup>33</sup>

Se dovessimo far fede alla data di nascita della seconda edizione vasariana, Giorgione avrebbe avuto intorno alla fine di settembre del 1510, trentadue o trentatré anni, come ha ipotizzato William R. Rearick.<sup>34</sup>

Se durante l'Ottocento non vi era evidentemente la necessità di ricercare date oggettive di riferimento, al fine di ricostruire una biografia di Giorgione più puntuale (vedasi come esempio fra tutti Luigi Lanzi<sup>35</sup>, il quale dà morto l'artista a 34 anni, nel 1511), già con i primi anni del Novecento si riscontrano esigenze

<sup>29</sup> GIUSEPPE VALERIO BIANCHETTI, *Giorgione*, Castelfranco veneto, G. Longo, 1878, p. 3.

<sup>30</sup> Sia nell'edizione "torrentiniana" che "giuntina", Vasari dichiara che Giorgione morì a 34 anni.

<sup>31</sup> VASARI, *Le Vite...cit.*, p. 12, 1568.

<sup>32</sup> GEORGE MARTIN RICHTER, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago, The University of Chicago press, 1937, X, p. 42.

<sup>33</sup> ANNALISA PERISSA TORRINI, *Documenti, Fonti, Notizie*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 91-99, qui p. 92.

<sup>34</sup> W. R. REARICK, *Chi fu il maestro di Giorgione?*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 50° centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp 187-193, qui pag.187.

<sup>35</sup> LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18°Sec.*, Venezia, P. Milesi, 1838, 12 v.

diverse, che tuttavia vanno a scontrarsi con la carenza dei dati a disposizione. Ne è testimonianza eloquente Giovanni Chiuppani che scrive:

[...] certo che se la sua esistenza non fosse stata troncata immaturamente e se la città non fosse stata travolta da un morbo, paralizzando il corso normale della vita cittadina, qualche ulteriore elemento avrebbe permesso agli studiosi di fare indagini più fruttuose. Ma la massima colpa[...] soprattutto al Vasari, storico del tempo, che come scrittore sincrono, in bene tredici mesi di soggiorno a Venezia, era in obbligo di fornirci dati più precisi e numerosi.<sup>36</sup>

L'incertezza della data di nascita fa da contrappunto all'incertezza del suo vero nome, benché l'artista sia storicamente conosciuto come Giorgione. Sia nella prima che nella seconda edizione delle *Vite*, Giorgio Vasari spiega tale accrescitivo:

[...] Giorgio dalle fattezze della persona & dalla grà(n)dezza dell'animo chiamato poi co'l tempo Giorgione [...]<sup>37</sup>

A stare col biografo aretino sembrerebbe dunque che il nome dell'artista sia stato variato per accompagnarsi al suo aspetto fisico, alla sua generosità e alla sua magnanimità.

Invece, per Carlo Ridolfi, tale nome è giustificato dal "decoroso aspetto" di Giorgione:

[...] Giorgio da Castel Franco, che per certo suo decoroso aspetto fu detto Giorgione [...]<sup>38</sup>

Non si comprende bene cosa intendesse Ridolfi per «decoroso»; forse egli intendeva riferirsi all'aspetto "dignitoso", oppure "onorevole" dell'artista, comunque qualità della persona che normalmente si riscontrano nel momento in cui la stessa si viene a conoscere; ma Ridolfi scrive centoquaranta anni dopo la morte di Giorgione, quando cioè il nome dell'artista è entrato nell'ambito del "mito".

Non vi sono altre fonti, oltre a quelle già citate, che giustificano il passaggio del nome da "Giorgio" o "Zorzi", sua variante veneziana, a "Giorgione". Buona parte della letteratura artistica si è applicata invece nel trovare il momento di passaggio, da un nome all'altro. Georg Gronau, così scrive:

[...] i quattro documenti oramai noti del 1507 e 1508, relativi a commissioni pubbliche, definiscono il pittore "m° Zorzi da Castelfranco depentor".

Nella famosa lettera di Taddeo Albano alla marchesa di Mantova, del 1510, si parla di "Zorzo da Castelfrancho".

Nell'anonimo morelliano [...] quando (Michiel) nomina Giorgione lo chiama "Zorzi o Zorzo da Castelfranco".

Paolo Pino nel suo *Dialogo* (1548) parla di "Georgione da Castelfranco".

Doni, nel suo *Trattato* (1549), cita fra le cose più notabili di Venezia quelle di Giorgione da Castelfranco pittore.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> GIOVANNI CHIUPPANI, *Per la biografia di Giorgione da Castelfranco*, in " Bollettino del museo civico di Bassano" 6 (1909) 3, pp. 3-11.

<sup>37</sup> VASARI, *Le Vite...cit.*, p. 578, 1550; VASARI, *Le Vite...cit.*, p. 12, III, 1568.

<sup>38</sup> CARLO RIDOLFI, *Vita di Giorgione da Castel Franco, pittore*, in *Le meraviglie dell'Arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, Sgauri, 1648, pp.77-90, qui p.77.

<sup>39</sup> GEORG GRONAU, *Zorzon da Castelfranco: la sua origine, la sua morte e tomba* in "Nuovo Archivio Veneto" 7 (1894), pp. 447- 458, qui p. 449.

Lionello Venturi nel suo *Il problema di Giorgione*, oltre a citare Giorgio Vasari per quanto riguarda il nome “Giorgione”, dichiara che, con le *Vite* «...è questa la prima volta in cui appare il nome di Giorgione: prima, nei documenti e nel Michiel, è sempre detto: Zorzi o Zorzo da Castelfranco»<sup>40</sup>.

Venturi dimentica che precedente all’opera di Vasari vi è il *Dialogo di Pittura*<sup>41</sup> di Paolo Pino, del 1548, dove scrive: «...voglio che sappiate ch’ oggi di vi sono de valenti pittori. Lasciamo il Peruggino, Giotto fiorentino [...] Giorgione [...]»<sup>42</sup>; un anno dopo appare il trattato di pittura e scultura, di Anton Francesco Doni<sup>43</sup> dove, in una lettera dedicata ...a Messer Simon Carneseccchi, egli raccomanda di andare a vedere le varie opere di scultura e pittura presenti in Italia, fra cui «...a Vinegia quattro cavalli divini, le cose di Giorgione da Castel Franco Pittore»<sup>44</sup>. Ma vi è un documento ancora più prossimo a Giorgione, nel quale viene usato l’accrescitivo di “Giorgio”, tuttavia declinato in parlata veneziana, ed è nell’inventario della collezione di Marino Grimani, nel 1528, riguardante la descrizione dell’autoritratto dell’artista: «Ritratto di Zorzon di sua mano fatto per David e Golia [...]»<sup>45</sup>.

D’accordo con Lodovico Magugliani<sup>46</sup>, «l’accrescitivo di Giorgione si dovette avere probabilmente soltanto dopo la sua morte prematura: la prima volta infatti dove lo troviamo, è nell’opera del Pino che è del 1548»<sup>47</sup>; dello stesso parere è Janie Anderson: «È soltanto dopo la pubblicazione del *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino del 1548 che Giorgio da Castelfranco diventa Giorgione [...] e la spiegazione del nome dell’artista, data dal Vasari nella prima edizione delle *Vite* (1550), è sempre stata citata nella storia [...]»<sup>48</sup>.

In assenza di un cognome, il Gronau suppone che il nome “Giorgione” possa essere il cognome dell’artista e servendosi della *Cronaca manoscritta* di Nadal Melchiori<sup>49</sup> del 1724, dove trova un certo “Giovanni Giorgione” vivente a Castelfranco nel 1460, dichiara di aver ritrovato il padre dell’artista:

Ma mi parve singolare un’altra notizia che non potrà fare a meno di destare l’interesse generale: “1460 Johannes dictus Zorzonus de Vitellaco cive et habitatore Castri Franchi”.

Nel 1460 abitava dunque a Castelfranco un Giovanni, soprannominato “Zorzon” o “Giorgione”, oriundo da Vedelago. È risaputo che il Ridolfi, dopo averci detto che la famiglia Barbarella di Castelfranco si vantava di aver dato l’essere a Giorgione, continua: “affermano alcuni però, che Giorgione nascesse in Vedelago d’una delle più comode famiglia di quel contado, di padre facoltoso

---

<sup>40</sup> LIONELLO VENTURI, *Il problema di Giorgione*, in *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913, pp. 1-117, qui p. 9.

<sup>41</sup> PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1954.

<sup>42</sup> PINO, *Dialogo...cit.*, p.59

<sup>43</sup> ANTON FRANCESCO DONI, *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura...*, Venezia, Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549.

<sup>44</sup> DONI, *Disegno...cit.*, p. 51.

<sup>45</sup> JAYNIE ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione nella storiografia artistica: da Marcantonio Michiel ad Anton M. Zanetti*, in *Giorgione e l’umanesimo veneziano I*, a cura di Roberto Pallucchini, Firenze, Olschki, 1981, v.2, pp. 615-635, qui p. 619.

<sup>46</sup> LODOVICO MAGUGLIANI, *Introduzione a Giorgione ed alla pittura veneziana del Rinascimento*, Milano, Ceschina, 1970.

<sup>47</sup> MAGUGLIANI, *Introduzione a Giorgione...cit.*, p. 46

<sup>48</sup> ANDERSON, *Mito e Realtà di Giorgione...cit.*, p. 619

<sup>49</sup> Nato nel 1671, fu pittore e figlio di Melchior Melchiori, restauratore insieme con Pietro della Vecchia, della pala di Castelfranco. Egli iniziò la sua “Cronaca” nel 1724 e la terminò nel 1735. Per la sua composizione egli consultò gli atti del notaio Cristoforo quondam Guiduzzo Spinelli, che datano dal 1423 al 1470. Da questi documenti, il Melchiori riportò i nomi di alcuni cittadini presenti a Castelfranco, e fra questi nel 1463 “Ser Nicolao Barbarella de Venetiis cive et Habitatore Castri Franchi”.

[...]” Combinando queste parole del Ridolfi con quelle del documento sopraccitato [...] non potremo che dedurre che quel “Giovanni di Vedelago”, vissuto vent’anni avanti alla nascita del celebre maestro, possa essere stato il di lui padre.<sup>50</sup>

Gronau dimentica che «in tutti i documenti ufficiali, così come in tutte le fonti letterarie antiche, il maestro è chiamato Giorgio da Castelfranco e non Giorgione».<sup>51</sup>

Arriviamo così a un altro punto dolente: il cognome di Giorgione, cioè le sue origini. Egli «non ha neppure un cognome, o se ce l’aveva non lo si conosce. Egli viene individuato tramite il toponimo: “da Chastelfranco”»<sup>52</sup>. Vasari non si preoccupa di specificare la sua appartenenza familiare; sia nella prima che nella seconda edizione delle *Vite*, lo dice «[...] nato di umilissima stirpe»<sup>53</sup>.

Carlo Ridolfi è il primo storico dell’arte che individua un “possibile” cognome del pittore: «La Famiglia Barbarella di Castel Franco si vanta havervi dato l’essere, e se ne può con ragione vantare, havendo Giorgio recato a quella Patria i più sublimi honori»<sup>54</sup>.

«La famiglia si è estinta nel Settecento e possedeva una casa proprio all’interno delle mura di Castelfranco. Unico, ma non infondato sostegno di questa asserzione, era una lapide commemorativa apposta nel 1638 dentro alla chiesa del Duomo. La chiesa fu demolita nel corso del Settecento e con essa scomparve anche la lapide in questione, non prima di venire trascritta dallo storico locale Nadal Melchiori»<sup>55</sup>.

Tra i biografi ottocenteschi che partono da Ridolfi, per sviluppare in modo più approfondito la questione delle origini di Giorgione, lasciando da parte Francesco Zanotto, il quale attinge da Giorgio Vasari e da Carlo Ridolfi mescolandoli insieme, per scrivere la sua *Storia della pittura veneziana*<sup>56</sup>, vi è Luigi Camavitto il quale asserisce che la “mancanza” di un cognome si dovette alla nascita illegittima dell’artista, frutto della relazione tra un membro della famiglia Barbarella e una “villanella” di Vedelago:

Diciamo ora qualche cosa di questo Jacopo (Barbarella), figlio di Niccolò di cui ci è ignoto l’anno della sua nascita [...] Ci è ignoto il nome della donna cui si sposava[...] Sarà vero che questa moglie del nostro Jacopo sia stata di casa Novello; a torce d’impiccio sarebbe stata buona cosa che questi autori ci avessero svelato il nome di questa Novello. Giunti a questo punto [...] poniamo sul tappeto una nostra opinione [...]vale a dire che questo Jacopo, pria di maritarsi, sia stato il padre naturale del sommo pittore Giorgione che lo ebbe, come tradizione vuole, da una villanella di Vedelago dove i Barbarella avevano dei possedimenti [...] Inoltre, scrive il Tescari, che Giorgione sia nato di nodo non legittimo lo prova il non aver esso mai abitato la casa paterna; se l’avesse abitata, egli avrebbe lasciato pur qualche traccia della sua mano, solendo egli lasciarne sempre qualcuna dove o poco o molto usava. Lo prova anche il silenzio del nome battesimale dei suoi genitori, i quali non seriano rimasti inerti e taciturni per la gloria che da tal rampollo venne alla loro famiglia. Finalmente lo prova l’abitazione stessa che egli aveva in patria [...] proprietà antica dei Marta, sta appresso al nostro maggior tempio. Secondo Vasari, Giorgione è figlio naturale di Jacopo (sic) e dice «nato d’umilissima stirpe».<sup>57</sup>

---

<sup>50</sup> GRONAU, *Zorzon da Castelfranco*...cit., p.448.

<sup>51</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco*...cit., p.42.

<sup>52</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione*...cit., p. 8.

<sup>53</sup> VASARI, *Le Vite*...cit., p. 578,1550; VASARI, *Le Vite*...cit., p. 12, 1568.

<sup>54</sup> RIDOLFI, *Vita di Giorgione*...cit., p. 77.

<sup>55</sup> ALBERTO ONGARATO, *Giorgione da Castelfranco*, Verona, EdizioniAnordest, 2009, p.19.

<sup>56</sup> FRANCESCO ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1837, p. 272: «[...] del Giorgione, detto così dalle fattezze della persona e dalla grandezza dell’animo, chè si chiamò Giorgio Barbarella [...]».

<sup>57</sup> LUIGI CAMAVITTO, *La Famiglia di Giorgione da Castelfranco (cenni genealogici sulla nobile casa Barbarella)*, Pisa, Direz. Giornale Araldico, 1878.

Successivamente, con la pubblicazione della sua monografia su Giorgione del 1889, Luigi Camavitto ribadirà l'appartenenza di Giorgione alla famiglia Barbarella e la sua nascita illegittima:

[...] splende bellissimo e quasi unico nel suo genere quello di Giorgio Barbarella che meglio si conosce per Giorgione [...] secondo l'annalista nostro Carlo Melchiorri (sic), originaria di Milano [...] ma secondo un documento notarile del 1458 è da credersi proveniente da Venezia [...] ora dal sangue dei Barbarella nacque il nostro Giorgio [...] figlio d'amore e non di legittimo nodo [...] lo si può anche desumere da alcune circostanze speciali della sua vita [...] non abitò mai la casa paterna [...] altrimenti vi avrebbe lasciato pur qualche minima traccia [...] <sup>58</sup>

Anche Giovanni Chiuppani darà credito alla versione di Carlo Ridolfi, alla quale aggiungerà ulteriori notizie derivanti dalle ricerche d'archivio a Castelfranco Veneto e a Bassano del Grappa:

[...] possiamo senza più concludere che Nicolo' Barbarella era padre di Jacobo, che era anche causidico, mentre viveva nel 1497 era già morto nel 1502. Jacobo aveva sposato una certa Giustina, dalla quale ebbe tre figli: due maschi e una femmina: Francesco, Alvisè ed Elisabetta. È provato che la famiglia Barbarella possedesse delle proprietà immobiliari a Vedelago [...] ma la ricerca ha dato altri risultati: viveva a Castelfranco, sullo scorcio del '400, un certo Giovanni Barbarella, già morto dopo il 1489, aveva per moglie una certa Altadonna fu Francesco di Campolongo di Conegliano. Egli aveva un figlio di nome Giorgio, che in data 1489 era incarcerato a Venezia e che la madre deveniva all'atto (del 1489) per liberare il figlio stesso [...]. <sup>59</sup>

Le convinzioni e i documenti apportati dal Chiuppani oltre cent'anni fa, considerati superficialmente dagli storici dell'arte, allo stesso modo di ciò che scrisse Carlo Ridolfi, da qualche anno sono stati riconsiderati, alla luce di nuovi documenti d'archivio rintracciati da Renata Segre <sup>60</sup> e pubblicati nel 2011:

[...] Sadly the document offers minimal information on Giorgione's family, but at least we know his father's name. Contrary to what has been believed up to now, it seems certain that Giorgione's surname was Gasparini and that his father's name was Giovanni: the fact that he did not use his surname does not signify he did not have one, but that perhaps he did not need to, given that he was the only famous painter who came from Castelfranco. It has been suggested that he was a natural son and only his mother was known, thereby explaining the silence over his surname. In fact it cannot be excluded that his mother was called Altadonna and that the documents that link her to Giorgione are correct. The new document only indicates that Alessandra, widow of his father, Giovanni, had not yet managed to recover her dowry, which had been inherited by her husband's son, Giorgione, who in the meantime had also died. Therefore Alessandra was not Giorgione's mother, but his stepmother. Further, it seems to be explicit in the last will of her husband, Giovanni, that she had a claim on the assets of Giovanni's only son and heir to recover all or part of her dowry. <sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> LUIGI CAMAVITTO, *Giorgione Da Castelfranco e la sua Madonna nel Duomo della sua Patria*, Castelfranco V.To, G.Alessi, 1889.

<sup>59</sup> CHIUPPANI, *Per la biografia...* cit., p. 4.

<sup>60</sup> RENATA SEGRE, *A rare document on Giorgione*, in "The Burlington Magazine" 153 (2011), pp. 383-386.

<sup>61</sup> Ivi, p. 385, trad. it. : [...] Purtroppo il documento offre informazioni minime sulla famiglia di Giorgione, ma almeno sappiamo il nome di suo padre. Contrariamente a quanto si è creduto fino ad ora, sembra certo che il cognome di Giorgione era Gasparini e che il nome di suo padre era Giovanni: il fatto che egli non usava il suo cognome non significa che non ne avesse uno, ma che forse non ne avesse bisogno, dato che lui era l'unico pittore famoso venuto da Castelfranco. È stato suggerito che fosse un figlio naturale e solo sua madre fosse nota, spiegando così il silenzio sul suo cognome. Infatti non si può escludere che la madre si chiamasse Altadonna e che i documenti che la collegano a Giorgione siano corretti. Il nuovo documento indica solo che Alessandra, vedova di suo padre, Giovanni, non era ancora riuscita a recuperare la sua dote, che era stata ereditata dal figlio di suo marito, Giorgione, che nel frattempo era anche morto. Pertanto Alessandra non fu la madre di Giorgione, ma la sua matrigna. Inoltre, sembra essere chiaro nelle ultime volontà del marito, Giovanni, che ella avesse diritto nei confronti del patrimonio del solo figlio ed erede di Giovanni, di recuperare tutta o parte della sua dote.

A questa pubblicazione fa quasi immediata eco un articolo apparso nel "Il Giornale dell'Arte, 312 (2011)", di Lionello Puppi, la cui «[...] importanza sarebbe consistita nell'identificazione della famiglia di Giorgione. Che è un dato di fatto: ma non già in quanto l'avrebbe colta, [...] come afferma la studiosa tratta in inganno da un'omissione nel documento ritrovato, in un improbabile casato Gasparini, ma perché conferisce indiscutibile e definitiva autorità a carte d'archivio ragionate nel catalogo della mostra (12 dicembre 2009–11 aprile 2010) dedicata da Castelfranco Veneto al quinto centenario della morte del pittore. Tali carte accertavano l'appartenenza al lignaggio Barbarella, già adombrato da fonti seicentesche mai prese sul serio».

Renata Segre avrebbe confuso il nome del padre di Giovanni, Gasparino, confondendolo in "cognome":

[...] Dovrebbe risultar subito palese che l'estensore materiale del documento è alquanto sbrigativo e approssimativo, così da omettere davanti a «Gasparini» il «quondam» che lo avrebbe, immediatamente e correttamente, fatto riconoscere come patronimico, quale di fatto è (*filius quondam sier Iohannis [quondam] Gasparini [Barbarella]*), scongiurando il rischio di indurre a intenderlo come cognome: ch'è la trappola in cui cade, a dispetto della sua solida e riconosciuta esperienza di ricercatrice, Renata Segre.<sup>62</sup>

Risulta alquanto curioso che l'anno successivo, con la nuova pubblicazione di questi documenti d'archivio negli "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti"<sup>63</sup>, la ricercatrice continui a citare il padre di Giorgione col cognome "Gasparini":

[...] Apprendiamo così che Giorgione, in quanto figlio ed erede di Giovanni Gasparin/o/i, era tenuto a restituire la dote a Alessandra, ultima moglie (rimasta poi vedova) del suo genitore.<sup>64</sup>

[...] Nel giugno del 1491, incontriamo Giovanni Gasparini (padre di Giorgione da documento) coinvolto in un fatto di sangue a Capo di Ponte di Brenta, località sulla riva occidentale del fiume, nella quale risiedeva (vicino a Bassano). C'era stato un omicidio [...] ma il Gasparini non risultava implicato[...] Il 24 ottobre 1502 ritroviamo il Gasparini tra i 18 "homines et capita familiarum" di Angarano (Bassano) che concedevano al mercante di vino Battista Savioni di usare per i suoi traffici in perpetuo la riva della Brenta[...].<sup>65</sup>

Contrariamente a Chiuppani, Georg Gronau affermerà che Giorgione non poteva essere stato un membro della famiglia Barbarella, in quanto «nè nei documenti, né negli scritti dei contemporanei o di coloro che lo nominarono poco dopo la sua morte [...] nessuno di quei documenti che solo possono fare fede [...] vi affibbia questo cognome [...]. È impossibile che Vasari non avesse saputo dei natali di Giorgione e che discendesse da una famiglia nobile, specialmente considerando la seconda edizione delle Vite; se avesse sbagliato la notizia nella prima edizione, la avrebbe sicuramente corretta nella seconda»<sup>66</sup>.

Effettivamente, per legare il nome di Giorgione a quello dei Barbarella, dovremo leggere la biografia di Giorgione del Ridolfi, pubblicata oltre centoquarant'anni dopo la morte dell'artista; la causa di tale

---

<sup>62</sup> LIONELLO PUPPI, *Il cognome di Giorgione*, in "Il Giornale dell'Arte" 312 (2011), p. 32.

<sup>63</sup> RENATA SEGRE, *Una rilettura della vita di Giorgione : nuovi documenti d'archivio*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti" 171 (2012-2013), pp. 70-114.

<sup>64</sup> SEGRE, *Una rilettura...cit.*, p. 78.

<sup>65</sup> Ivi, p. 95.

<sup>66</sup> GRONAU, *Zorzon da Castelfranco...cit.*, p. 449.

associazione fu, per Ridolfi, la scoperta della seguente iscrizione lapidea, trascritta successivamente da Nadal Melchiori prima della sua distruzione, durante i lavori di riedificazione della chiesa parrocchiale di Castelfranco nel XVIII secolo:

Ob perpetuum laboris ardui monumentum in hanc/ fratris obtinendo plebem suscepti; virtutisque/ praecalarae Iacobi et Nicolai seniorum, ac Georgionis/ summi pictoris memoriam, vetustate collapsam/ pietate restaurandam: Matheus et Hercules/ Barbarella fratres, sibi, posterisque constui/ fecerunt donec veniat dies, Anno Domini/ MDCXXXVIII Mense Augusti/.<sup>67</sup>

Melchiori ci dice anche che la tomba era stata restaurata, prima della sua definitiva distruzione, nel 1638 dai fratelli Matteo ed Ercole Barbarella, ma l'abate Camavitto puntualizzerà che questa data non può essere corretta, essendo i fratelli morti rispettivamente nel 1600 e nel 1608. Da tali osservazioni, Gronau ipotizzerà «che la famiglia Barbarella, per onorare la memoria del suo concittadino, abbia concesso alle sue ossa il riposo nella loro tomba e che, successivamente, si sia creduto che Giorgione fosse uno dei discendenti della famiglia stessa»<sup>68</sup>.

Sarà dello stesso avviso George Martin Richter, il quale dubiterà sul «...fatto che l'autore di questo epitaffio abbia davvero voluto indicare che Giorgio sia stato un membro della famiglia Barbarella»<sup>69</sup>.

Nel frattempo ulteriori ricerche, riguardanti sempre l'origine di Giorgione, saranno condotte dall'archivista della Biblioteca Marciana, Giorgio Orlandini, per dimostrare che «Maistro Zorzi da Castelfranco depentor» altro non è che «Magistro Georgio pictore quondam magistri Bernardis de Bonetis»<sup>70</sup>.

Spetterà al Prof. Angelo Pinetti di Bergamo dimostrare «che il Bonetti era sì pittore, che discendeva attraverso Bernardo da un Giovanni venuto da Bergamo, che aveva certo in contrada San Cassiano una bottega non lontana da case affrescate da Giorgione, nè dava oltre una certa data (1510) segno di vita a Venezia; ma quest'ultimo fatto accadeva non già perché fosse morto, bensì perché dopo un lungo soggiorno a Venezia era tornato, di Bassano, a Bergamo, patria sua e dei suoi padri, e quivi aveva continuato a vivere a lungo, sino al 1548 circa. Infatti nei registri di molti notai della Val Brembana, il Maestro Giorgio pittore si incontra fin verso la metà del secolo: egli continuò a dipingere come pittore di secondo ordine per le chiese e i piccoli paesi delle sue valli»<sup>71</sup>.

Dopo quasi cinquant'anni dalla pubblicazione del Richter, la storiografia artistica starà ancora discutendo se sia possibile o meno apporre il "famigerato" cognome "Barbarella" a Giorgione. Così Lodovico Magugliani, nella sua *Introduzione a Giorgione...* del 1970, affermerà che «il cognome Barbarella è dunque assolutamente da scartare»<sup>72</sup>.

---

<sup>67</sup> NADAL MELCHIORI, *Notizie di pittori e altri scritti*, Firenze, Conti, 1968.

<sup>68</sup> GRONAU, *Zorzon da Castelfranco...cit.*, p. 452.

<sup>69</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p.47.

<sup>70</sup> LINO CAPPUCCIO, *Giorgione : La vita e l'opera con 8 tavole fuori testo*, Milano, S. A. P. E. K., 1939.

<sup>71</sup> CAPPUCCIO, *Giorgione...cit.*, p. 7.

<sup>72</sup> MAGUGLIANI, *Introduzione a Giorgione...cit.*, p. 47.

Dovranno passare altri cinquant'anni per poter vedere alcuni barlumi illuminanti il lignaggio dell'artista, con il ritrovamento dei documenti d'archivio pubblicati da Renata Segre e sopra citati. Vi sono comunque da segnalare apprezzabili precedenti tentativi: il primo fu di Enrico Guidoni<sup>73</sup> e il secondo di Erminio Paoletta<sup>74</sup>, sempre finalizzati ad associare un cognome a Giorgione. Secondo Guidoni, il fatto che Zorzi da Castelfranco non avesse un cognome non era raro per gli artisti della sua epoca, i quali «prima di compiere dieci anni, iniziavano il tirocinio di bottega facendo così perdere le tracce della famiglia di origine e che, sovente, erano figli illegittimi»<sup>75</sup>. Egli affermerà che il cognome di Giorgione è "Cigna", desumendolo dal significato dialettale della parola cinghia, o cintura e da "accennare", ovvero fare un cenno. Giorgione assumerebbe come segni della propria identità, il cenno, l'accento, che Guidoni rileva «presenti in molte opere»<sup>76</sup>. Successivamente, lavorando sulla scomposizione e ricomposizione del cognome "Cigna", egli arriverà a collegare due volatili, il cigno e la cicogna, proposti in varie interpretazioni della *Tempesta*. Due anni dopo, nel suo catalogo monografico su "Giorgione"<sup>77</sup> egli ribadirà che «la scoperta del cognome *Cigna* dimostrato<sup>78</sup> e documentato<sup>79</sup> da una serie imponente di testimonianze, lascia aperta la strada a più specifiche ricerche sulla sua origine: forse di ambito ligure-piemontese, pure una provenienza cipriota»<sup>80</sup>. Dall'evidente matrice romanzata apparirà invece la provenienza familiare di Giorgione scritta da Erminio Paoletta. Egli tradurrà la *Tempesta*, considerandola composta da crittogrammi, in immagini denuncianti l'appartenenza dell'artista alla famiglia di Gabriele Vendramin:

[...] (Giorgione) era figlio di Lena (una schiava, proveniente da Creta, giunta a Venezia tramite il doge Pietro Mocenigo) e del doge Andrea Vendramin, subentrato nel 1476 al Mocenigo. Lena, evidentemente non ancora libera dalla schiavitù, era toccata al nuovo doge, che aveva combinato il guaio di una gravidanza e di una paternità che veniva a turbare la quiete e l'ordine familiare [...] Per evitare lo scandalo, il doge cede Lena a Lunardo, uno dei suoi figli, il quale si fa passare per padre del bimbo e viene subito indotto a nozze con una nobildonna, per vanificare eventuali pretese del figlio illegittimo, con la legittima prole. Per dissipare eventuali dubbi, la nascita di Giorgione viene spostata dal 1477 al 1478 [...] Egli fu cresciuto intanto, in seno alla famiglia Vendramin, come

<sup>73</sup> ENRICO GUIDONI, *Zorzi Cigna. Il nome di Giorgione: testimonianze, documenti, opere siglate*, in "Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo", Roma, Dedalo, 1997, pp. 1-14.

<sup>74</sup> ERMINIO PAOLETTA, *Giorgione, attraverso le crittografie*, in "Acca(i)dia" 24 (1998) V, pp. 1-73.

<sup>75</sup> GUIDONI, *Zorzi Cigna...cit.*, p. 3

<sup>76</sup> Ivi, p. 4

<sup>77</sup> ENRICO GUIDONI, *Giorgione opere e significati*, Roma, Editalia, 1999.

<sup>78</sup> Tra i vari esempi finalizzati a confermare la propria tesi, Guidoni cita come esempio un particolare presente nel "Fregio" di casa Marta a Castelfranco, interpretando delle "fantomatiche" «ali ruotanti sovrapposte ad un'anfora e sovrastate da un bilanciere» quale simbolo giorgionesco. Ricordo che qualche anno dopo da questa pubblicazione, Augusto Gentili propose una lettura oggettivamente più convincente del "Fregio", quale importante previsione astrologica, di guerre e sciagure (AUGUSTO GENTILI, *Art Dossier*, Giunti, 1999, p. 9-17).

<sup>79</sup> GUIDONI, in *Zorzi Cigna...cit.*, p. 14: «Il testamento di Giorgio Cigna da Cipro (23 febbraio 1496), conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, è particolarmente prezioso nell'indicare una possibile provenienza cipriota della famiglia (o del padre) di Giorgione. Giorgio Cigna da Cipro, padre di Joachino che nomina principale erede, lascia precise disposizioni relative ai propri impegni, testimonianza indiscutibile questa della sua professione: è ben noto inoltre che il prestito su pegno era prerogativa quasi esclusiva degli ebrei. Si riproporrebbe quindi era possibile origine ebraica del pittore, che potrebbe anche essere il nipote dell'omonimo che fa testamento; mentre l'origine cipriota della famiglia, dati gli stretti legami di Giorgione con Tuzio Costanzo e anche con la corte di Caterina Cornaro, costituirebbe a sua volta una motivazione oggettivamente fondamentale di questi rapporti».

<sup>80</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p.6.



figlio di “criada” (serva facente parte affettivamente della famiglia), ricevendo un’educazione raffinata, al pari dei fratellastri Andrea e Gabriele.<sup>81</sup>

A dire il vero, il racconto di Paoletta ci fa un po’ sorridere, considerando che una tale storia possa essere uscita con l’interpretazione di alcuni segni presenti nella teletta in questione, senza alcun supporto documentario, ancorchè ci si sia sempre chiesti come Giorgione, nato «...in Castel franco in sul Trevisano [...] di umilissima stirpe»<sup>82</sup>, possa essere stato «...allevato in Vinegia».<sup>83</sup> Forse la *...umilissima stirpe* di Vasari non era poi così umile, se al proprio rampollo viene data la possibilità di essere *...allevato* a Venezia; sarà più verosimile pensare a Giorgione come figlio illegittimo, nato da una relazione dove almeno uno dei due genitori probabilmente poteva avere sufficienti possibilità economiche. Se dovessimo dar credito a Carlo Ridolfi, egli non solo affermerà che «La Famiglia Barbarella di Castel Franco si vanta havervi dato l’essere»<sup>84</sup>, ma aggiungerà: «affermano alcuni però, che Giorgione nascesse in Vedelago d’una delle più commode famiglie di quel Contado, di padre facoltoso»<sup>85</sup>. Ne è convinto anche Giuliano Martin, il quale nel suo *Giorgione negli affreschi di Castelfranco*<sup>86</sup> scriverà: «Sappiamo che Giorgione non ebbe paternità dichiarata ma risulta evidente che ebbe i mezzi per studiare, per abitare a Venezia a palazzo Valier in Campo San Silvestro e da subito ebbe agiatezze; sapeva suonare e cantare, studiava filosofia, disegno e matematica»<sup>87</sup> e deduce che, avendo Giorgione tali possibilità in gioventù, la sua origine vada ricercata «nelle famiglie castellane dei Costanzo e Barbarella [...]. Nel 1475 (due o tre anni prima della nascita del pittore) prende dimora in città la famiglia di Tuzio Costanzo, figlio di Muzio [...]»<sup>88</sup>. Bisogna subito dire che l’origine “costanziale” del pittore poteva già essere scartata da tempo, dati i risultati delle ricerche archivistiche condotte da Janie Anderson e pubblicate in “Arte veneta”<sup>89</sup> nel 1973, riguardanti l’arrivo di Tuzio Costanzo a Castelfranco:

[...] La data esatta di quando Tuzio Costanzo arrivò a Castelfranco ha dimostrato difficoltà di determinazione. Il cronista di Castelfranco, Nadal MELCHIORI scrisse che fu nel 1474. Egli seppe che Tuzio fu a Venezia un anno dopo della lettera che Caterina Cornaro scrisse alla Repubblica, datata 17 aprile 1475, la quale richiedeva anche che a Tuzio venisse data la possibilità di ritornare a Cipro per godere del suo patrimonio [...] Tuttavia, abbiamo prova più certa dell’arrivo di Tuzio Castelfranco, rispetto a Melchior, data dalla scoperta di un importante codice familiare, il “Liber Instrumentorium Clariss (imi) Equitis Dn.Tutti de Constantio”. Il codice è un registro di documenti riguardanti le proprietà i privilegi della famiglia, in terra trevigiana. La data di quando Tuzio iniziò il “Liber Instrumentorium”, è accuratamente iscritta in una miniatura all’inizio del codice: il 2 gennaio 1488, more veneto (1489). [...] Il primo documento che Tuzio copiò nel codice, datato 1 gennaio 1488 m.v., registra l’acquisto del palazzo di famiglia,

---

<sup>81</sup> PAOLETTA, *Giorgione...cit.*, p. 1.

<sup>82</sup> VASARI, *Le Vite...cit.*, p. 578,1550; VASARI, *Le Vite...cit.*, p. 12, 1568.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> RIDOLFI, *Vita di Giorgione...cit.*, p. 77.

<sup>85</sup> Ivi, p. 78.

<sup>86</sup> GIULIANO MARTIN, *Giorgione negli affreschi di Castelfranco*, Milano, Electa, 1993.

<sup>87</sup> MARTIN, *Giorgione...cit.*, p. 61.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> JAYNIE ANDERSON, *Some new documents relating to Giorgione's "Castelfranco altarpiece" and his patron Tuzio Costanzo*, in “Arte veneta” 27(1974), pp.290-299.

all'interno delle mura di Castelfranco. [...] Tuzio Costanzo potrebbe essere stato a Venezia sin dal 1474/5, ma non ci sono ragioni per supporre che egli stesse già in Castelfranco prima del 1489.<sup>90</sup>

E invece, proprio nel 1489 ritroviamo Giorgio, a circa tredici anni, incarcerato a Venezia per aver commesso un piccolo reato:

[...]Sorprendiamo a tale data, tra le Lagune un "Georgium", figlio di "domina Altadona [...]relictæ quondam sier Johannis", la quale agisce "nomine suo ac nomine" dello stesso "Georgii filii sui ac filii et eredis dicti quondam Johannis". È un'azione legale promossa dalla madre, che riguarda la vendita di un piccolo appezzamento di terra per L. 25 che a ella occorre "pro extraendo predictum Georgium eius filium ex carceribus in quibus positus est in civitate Venetiarum."<sup>91</sup>

Probabilmente il fatto si inserisce all'interno del periodo di apprendistato, o nella bottega dei Bellini, o in quella di Vittore Carpaccio, come propose Rearick, e forse il reato commesso potrebbe aver riguardato alcune inadempienze al contratto di apprendistato che veniva redatto dalla bottega e firmato per accettazione dai familiari dell'apprendista.

## 1.2 Infanzia e formazione

Giorgio Vasari non descrive l'infanzia di Giorgione, ma inizia raccontando il suo apprendistato, se così vogliamo interpretare lo «[...] stare co' Bellini in Venezia & da sé»<sup>92</sup>, mentre Ridolfi si dimostrerà più particolareggiato al riguardo: «[...] veduto il figliuolo applicato al disegno, condotto a Venetia il ponesse con Gio. Bellino, dal quale apprese le regole del disegno dando egli poi in breve tempo manifesti segni, del vivace suo ingegno nel colorire».<sup>93</sup>

Vasari risulta molto vago nel descrivere l'apprendistato di Giorgione: sembra che l'artista avesse incrociato fuggacemente i Bellini, per poi proseguire come autodidatta; Carlo Ridolfi invece giustificherà l'apprendistato nella bottega di Bellini, in quanto Giorgione manifestò del talento artistico che il padre decise di assecondare. Comunque sembra che l'apprendistato di Giorgione non abbia avuto il "classico" decorso e che egli, dopo questa breve esperienza veneziana, sia ritornato nei luoghi natii. Louis Hourticq, nel suo *Le problème de Giorgione*<sup>94</sup>, in proposito scriverà: «Giorgione non è figlio di Venezia; non ha imparato a comporre e a dipingere nella bottega dei Vivarini o dei Bellini; egli apportò una poetica forse molto personale e in ogni caso estranea alla pittura veneziana».<sup>95</sup>

Ma quali potevano essere i primi lavori di Giorgione, se non il voler emulare gli artisti che operavano in Castelfranco e nel territorio circostante.

---

<sup>90</sup> ANDERSON, *Some new documents...*cit., p. 290.

<sup>91</sup> LIONELLO PUPPI, *Tracce e scommesse per una biografia impossibile*, in *Giorgione*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Lionello Puppi, Milano, Skira, 2009, pp.21- 36, qui p. 22.

<sup>92</sup> VASARI, *Le Vite...*cit., p. 577, 1550.

<sup>93</sup> RIDOLFI, *Vita di Giorgione...*cit., p. 78.

<sup>94</sup> LOUIS HOURTICQ, *Le problème de Giorgione: sa légende son oeuvre ses élèves*, Paris, Hachette, 1930.

<sup>95</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...*cit., p.81.

[...] Perché allora cercare Giorgione altrove, fuori dalla sua origine geografica, nei suoi primi anni di "pictor"? Dato per scontato il vero apprendistato nella bottega del Bellini o Carpaccio, perché non veder l'osservatore molto più vicino, a Treviso, un centro artistico attivissimo e vicinissimo alla sua Castelfranco? Colà operavano (ben prima di fine secolo) i Pennacchi (il Gerolamo aveva abitazione e laboratorio con Giovanni Teutonico), Gerolamo il Vecchio, Gerolamo d'Aviano, Dario da Treviso, Defendino Rota, un Donatello chiamato a Treviso da Ermolao Barbaro per affrescare le "Feste romane" (ciclo di affreschi improntati ad antichità romane) [...] Se fosse storicamente provato un Giorgione a Treviso attento osservatore delle facciate affrescate, ne avremmo una diretta conseguenza e sequenza di un Giorgione a Castelfranco fino a casa Marta. D'altra parte nessuno scomoda Bellini per i fregi del Giorgione: è un derivato dall'umanesimo patavino e quindi tipicamente trevigiano il fregio, inizialmente almeno. E poi: sono cimenti (quelli dei fregi giorgioneschi) che dopo le esperienze giovanili non troviamo più nel pittore proprio perché impegnato in ben altri temi e questo è inconfutabile tanto più che al Fondaco, ove poteva dar fondo alle esperienze acquisite, crea situazioni ben diverse, come sappiamo [...].<sup>96</sup>

Anche Stefano Zuffi sarà dello stesso avviso e nella monografia su Giorgione<sup>97</sup> si esprimerà così: «è possibile che prima di trasferirsi a Venezia (lo storico dell'arte si riferirebbe al trasferimento dato da proposte di committenti), l'esordiente pittore di Castelfranco abbia ricevuto un'iniziale insegnamento da parte di artisti locali, come Pier Maria Pennacchi e Gerolamo da Treviso.[...]. La formazione di Giorgione, più che un discepolato diretto presso un unico maestro, può essere definito un'apertura intelligente rivolta in varie direzioni, proprio come stava facendo negli stessi anni Raffaello»<sup>98</sup>.

Lionello Puppi riporterà le ricerche effettuate da Giacinto Cecchetto dove «risulta che nel 1493, un certo "Zorzon" viveva entro le mura di Castelfranco insieme con la madre Altadona, vedova di un "Zuanne Barbarella" che, nel 1483 è inquadrato come "Civis Castri Franchi" e "Notarius" [...]. Madre e figlio risultano vivere di una modesta rendita derivante da tre campi messi a livello e di un reddito di L. 12 proveniente da attività artigianale svolta da Zorzi»<sup>99</sup>. Quindi a tale data Giorgione avrebbe avuto sedici anni circa e probabilmente terminò di «[...] stare coi Bellini»<sup>100</sup>, per ritornare a Castelfranco e aprire una sua bottega artigiana. Porremmo qui, a differenza di Francesco Zanotto<sup>101</sup> e Salvatore Settis, i quali riprendono da Carlo Ridolfi: « [...] Vicito [uscito] dalla Scuola del Bellino si trattenne per qualche tempo in Venetia, dandosi a dipingere nelle botteghe di dipintori, lavorandovi quadri di divotione, recinti da letto, e gabinetti»<sup>102</sup>, l'inizio della sua attività come artista-artigiano, proprio a Castelfranco e non a Venezia. Al di là dei reperti pittorici giovanili a lui attribuiti, quali le famose tavolette del Museo civico di Padova, le quali «ci sembra dunque che sia giunto il momento di recuperare al catalogo autografo di Giorgione [...], modeste soltanto in apparenza, che sono: le tavolette già catalogate sotto il nome del "Maestro dell'Astrologo Phillips" (L'astrologo, l'Idillio rustico e la Leda col cigno), più altre tre raffiguranti "Venere e cupido", "L'omaggio a un

---

<sup>96</sup> MARTIN, *Giorgione*.....cit., p.79.

<sup>97</sup> STEFANO ZUFFI, *Giorgione*, Milano, Electa, 1994.

<sup>98</sup> ZUFFI, *Giorgione*...cit., p. 9.

<sup>99</sup> PUPPI, *Tracce e scommesse*...cit., p. 23.

<sup>100</sup> VASARI, *Le Vite*..., 1550, pag. 577.

<sup>101</sup> FRANCESCO ZANOTTO, *Cenni sulla vita del Giorgione, in Pinacoteca della I.R. Accademia veneta delle belle arti*, Venezia, G. Antonelli, 1834, pp.116.

<sup>102</sup> CARLO RIDOLFI, *Vita di Giorgione da Castel Franco, pittore*, in *Le meraviglie dell'Arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, Sgauri, 1648, pp.77-90, qui p. 78.

poeta” e la “Predica del Battista” [...] da collocare agli inizi di Giorgione»<sup>103</sup>, «[...] non sarà grave nella critica giorgionesca aprire una nuova strada conoscitiva della sua opera, specie nella prima epoca che si ancora a Castelfranco, e che è inerente al filone intimista dell’animo del pittore [...] (che) si può individuare anche nei primi affreschi in città»<sup>104</sup>.

Si direbbe dunque di un Giorgione, che si cimenta già da adolescente, a dipingere non solo quadretti a soggetto allegorico-mitologico, ma nella decorazione ad affresco di facciate e interni di palazzo, con fregi, stemmi, figure mitologiche maschili e specialmente femminili<sup>105</sup>.

Ne è convinto anche Augusto Gentili, il quale non solo scarta un’eventuale incontro a Venezia tra Giorgione e Leonardo sul finire del Quattrocento, ma aggiunge: «...al 1496 Giorgione aveva diciott’anni e plausibilmente se ne stava in Castelfranco e dintorni ad affrescare facciate di case come ogni giovane pittore della Marca trevigiana». <sup>106</sup> Tale convinzione sarebbe anche supportata da alcune ricerche archivistiche condotte da Giovanni Chiuppiani: « [...] dove Giorgio fu Giovanni Barbarella cittadino di Castelfranco constatiamo ancora la presenza in quella cittadina nel 1497 in cui figura teste in un atto, poi più nulla [...]»<sup>107</sup>. Tale notizia sarebbe confermata con il confronto della pubblicazione di Renata Segre negli “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti” del 2012 sopra citata, dove anche qui appare un «Giorgio fu Giovanni (quondam) Gasparini [Barbarella] »<sup>108</sup>.

### 1.3 Castelfranco, la sua adolescenza

È importante adesso considerare in quale contesto sociale, a cavallo tra il XV e il XVI secolo, si ritrovava Giorgione a Castelfranco. Una proficua ricerca fu condotta da Giacinto Cecchetto<sup>109</sup>, il quale rilevò che:

Il tessuto edilizio della città risenti in modo determinante della spinta economica prodotta dalle attività mercantili, tanto da consolidarsi, tra il XV e il XVI secolo, intorno alle piazze e alla Bastia Nuova propriamente detta (antistante e parallela alla vecchia) con l’edificazione di case e palazzi di muratura, costituenti una cortina continua, provvisti di ampi portici e magazzini, di corti sul retro e di abitazioni ai piani superiori. I protagonisti di questo rinascimento sono, in primo luogo, i cittadini, costituenti un ceto sociale particolarmente chiuso, formati in prevalenza da famiglia anticamente infeudate, provviste di patrimoni fondiari cospicui, i cui membri spesso svolgono la professione notarile, che si consolida e si identifica politicamente nel proprio ruolo di classe dirigente [...].<sup>110</sup>

---

<sup>103</sup> TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, a cura di Terisio Pignatti e Filippo Pedrocco, Milano, Rizzoli, 1999, p. 42.

<sup>104</sup> MARTIN, *Giorgione*.....cit., p.62.

<sup>105</sup> Per un approfondimento: GIULIANO MARTIN, *Giorgione negli affreschi di Castelfranco*, Milano, Electa, 1993.

<sup>106</sup> AUGUSTO GENTILI, *Giorgio da Castelfranco detto Giorgione*, in *Dizionario biografico degli italiani* 55 (2000), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 350-361, qui p. 351.

<sup>107</sup> CHIUPPANI, *Per la biografia*...cit., p. 6.

<sup>108</sup> SEGRE, *Una rilettura*...cit., p. 78.

<sup>109</sup> GIACINTO CECCHETTO, *Castelfranco Veneto: nascita di una città*, in *Giorgione negli affreschi di Castelfranco*, a cura di Giuliano Martin, Milano, Electa, 1993, pp. 23-38.

<sup>110</sup> CECCHETTO, *Castelfranco Veneto*...cit., p. 29.

«Se si aggiunge a questi soggetti intraprendenti la presenza, sul territorio della podesteria, di famiglie patrizie veneziane, che posseggono vaste proprietà terriere e che nidificano, oltre alle loro “case da statio” nelle “ville”, alcuni splendidi palazzi nella città, il quadro socio-economico entro cui si muove e si definisce l’impianto urbano di Castelfranco può dirsi delineato nei suoi aspetti più caratterizzanti»<sup>111</sup>.

Anche Regina Stefaniak ha evidenziato nel XV secolo una radicale trasformazione del territorio sottoposto alla Dominante, data dall’acquisizione di proprietà terriere e alla costruzione di case e palazzi, specie nel padovano e nel trevigiano essendo queste zone «...vicine, dove la gente poteva andare per una diversione e tornare entro un giorno o due [...]. La confisca delle terre di ex signori come i Carrara, creò nuove opportunità per l’acquisizione di reali proprietà [...]. Non c’era più un singolo benestante tra la nobiltà, la cittadinanza o il popolino, che non avesse acquistato almeno un pezzo di terra e una casa sulla terraferma»<sup>112</sup>.

Intorno al 1480, nell’epistolario inedito di Marco Bembo, la campagna figura appunto, svago ripetuto e luogo abituale di distensione[...]. (I veneziani) furono sensibili al fatto di non signoreggiare solo lontane terre di là del mare bensì un vasto territorio alle porte della loro laguna [...]. È evidente che a Girolamo Priuli, dalla lettura dei suoi diari, cresceva tale attaccamento dei suoi concittadini alla campagna, da lui considerata addirittura come la più grande insidia alla prosperità e al destino della Repubblica, la quale aveva costituito la sua fortuna sul mare [...].<sup>113</sup>

A differenza di Girolamo Priuli, contrario alla moda della “chaxa in terraferma”, Alvise Cornaro insegna che l’agricoltura è “Santa”; la campagna è garanzia di tranquille rendite [...]. L’entroterra ora assicura il flusso costante della “vittuaria” alla capitale vorace [...]. Operosa nella febbrile e grandiosa attività di bonifica la classe dirigente veneziana sa che la terra rende e che la vita può essere piacevole. I suoi palazzi e le sue ville l’attestano. Al di là delle splendide facciate la massa contadina vive di stenti. Dietro l’opulenza della Venezia cinquecentesca, il decoro e la dignità della sua classe dirigente, vi è la miseria senza remissione del mondo rurale [...]. La «giustizia» di Venezia, celebrata nei dipinti ed esaltata nei carri allegorici, non è in grado di programmare l’eliminazione dell’oppressione, degli abusi padronali alla classe rurale, la quale percepisce un “dominio” che non è “loro”, ma “su” di loro.<sup>114</sup>

Quindi, alla progressiva diminuzione delle attività manifatturiere a vantaggio dei traffici, si assistette a una massiccia espansione immobiliare e agraria delle grandi famiglie del patriziato veneto e una progressiva aristocratizzazione delle professioni “onorevoli”, come quelle dei Notai. La popolazione rurale invece, si ritrovò a pagare lo scotto derivante da queste trasformazioni del territorio, da un lato «vessata dalle locali autorità cittadine e (dall’altro) dalle turbolenti truppe mercenarie stanziato sulle sue terre. Nello specifico questi soldati e i loro condottieri erano, a Castelfranco e più in generale nella Marca, una presenza costante ed essenziale per garantire quell’integrità statale e territoriale della Repubblica [...]. Queste terre di antica tradizione ghibellina, sensibile al richiamo dell’idea imperiale e a miti di autonomia politica, potevano

---

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> STEFANIAK, *Of founding fathers...* cit, p.139.

<sup>113</sup> ALBERTO TENENTI, *La congiuntura veneziana nel trentennio giorgionesco*, in *Giorgione e l’umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, 1981, v. 2, pp. 19-36, qui p. 29.

<sup>114</sup> GINO BENZONI, *Venezia ai tempi di Giorgione*, in “Critica storica” XVII (1980), a cura di Armando Saitta, 1980, pp. 399-411, qui p. 411.

essere tenuti a bada dalla Serenissima, soltanto mediante una presenza militare forte e costante sul territorio»<sup>115</sup>.

(L'esigenza di un) controllo di un sempre più vasto "hinterland", è stato per Venezia un problema di per sé non riassorbibile nel semplice proseguimento della vocazione mercantile della Repubblica, esorbitante dal dibattimento delle sue tradizioni squisitamente marinare, non più riducibile a supporto del traffico marittimo. Il patriziato veneziano, così diverso da quello di origine feudale, «...non «*tiene castella*», (osserva Machiavelli), non ha "alcuna giurisdizione", le sue "ricchezze grandi" derivano dalla "mercanzia" non da "grandi entrate di possessioni"» ne è turbato, diviso. La terraferma rischia di snaturare i tratti marinari della Serenissima [...]. Terra e mare: due direzioni sentite come antitetiche [...], due elementi che la Repubblica ingrandita, troppo per taluni della classe dirigente, stenta a coniugare; un dilemma non risolto.<sup>116</sup>

Alcune famiglie patrizie che si stanziarono a Castelfranco Veneto intorno alla metà del Quattrocento furono:« le famiglie dei Soranzo, dei Morosini, dei Priuli, dei Correr, dei Mocenigo e dei Barbarigo [...]. Dal 1489 risiedeva, poco a nord di Castelfranco, sulla colline asolane, Caterina Cornaro, costretta dalla Serenissima a rinunciare al suo trono cipriota per superiori ragioni di Stato. Ella riunì intorno a sé una corte di letterati, musici e artisti a costituire una corte principesca, ospitata sia nel castello di Asolo, sia nel cosiddetto "Barco" di Altivole, a qualche chilometro da Castelfranco[...]. È certo che fra i suoi più stretti frequentatori vi era il messinese Tuzio Costanzo, dal 1474 condottiero della Serenissima, il cui padre Muzio fu viceré di Cipro fino al 1488»<sup>117</sup> e che si stabilì a Castelfranco, come abbiamo visto, intorno al 1489.

Come non poter pensare alla possibilità che Tuzio «[...] Il quale visse come un "grande signore"»<sup>118</sup> a Castelfranco, nel vedere già alcuni lavori a fresco presenti in città, non abbia pensato di incaricare il loro stesso autore, alla decorazione di esterni e degli interni della propria villa, nonché del palazzo appena acquistato. «Logicamente [...], sarebbe naturale che Tuzio [...] fosse il primo mecenate del giovane Giorgio [...]. Sembra possibile che Tuzio, il cui interesse per Giorgio è un fatto storico, fosse il responsabile dell'educazione di Giorgio a Venezia».<sup>119</sup> E così anche Luigi Camavitto: «Tuzio Costanzo, prode cavaliere [...] fu lui che accompagnò la regina Caterina Cornaro a Venezia, quando partì e venne a stabilirsi nel nostro Castello [...]. Fattosi amico dei Barbarella [...] ebbe a stringere amicizia anche con Giorgione [...]».<sup>120</sup>

Effettivamente, come ha avuto modo di dimostrare Giuliano Martin, «i lavori giovanili e non, in città, attribuibili a Giorgione portano ai Costanzo, sempre a loro. Dunque, coincidenza? [...]».<sup>121</sup>

Sembra proprio che Tuzio Costanzo abbia messo sotto la sua ala protettrice il giovane Giorgione, non solo commissionandogli lavori per suo conto, ma facendosi anche tramite di tutta una serie di "importanti" conoscenze che portarono l'artista a trasferirsi nuovamente a Venezia, con l'occasione di nuovi incarichi. Ne è un esempio la famiglia Soranzo, la quale «aveva una tenuta e una villa nei pressi di Castelfranco, ed

---

<sup>115</sup> SEGRE, *Una rilettura...cit.*, p. 98.

<sup>116</sup> BENZONI, *Venezia ai tempi di Giorgione...cit.*, p. 403.

<sup>117</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 160.

<sup>118</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 48.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> CAMAVITTO, *GIORGIONE...cit.*, p. 8.

<sup>121</sup> MARTIN, *Giorgione.....cit.*, p.61.

erano probabilmente amici di Tuzio Costanzo. Sembra verosimile che Alvisè Soranzo, dopo aver visto alcuni affreschi di Giorgio a Castelfranco, abbia deciso di avere il suo palazzo affrescato dal giovane maestro»<sup>122</sup>.

«I primi affreschi che Giorgio dipinse, dopo aver decorato la sua casa (a Venezia), sembrano essere stati proprio quelli sulla facciata di Ca' Soranzo in Piazza San Polo»<sup>123</sup>.

Ritornando ancora alla famiglia Costanzo, al fine di dimostrare la volontà di appartenere a un rango elevato e di far fruttare i loro capitali ricevuti per l'abbandono dell'isola di Cipro, essa inizierà una serie di investimenti in terreni nei dintorni di Castelfranco.

A esempio, il nome di Tuzio Costanzo appare nella documentazione patrimoniale dei Vendramin, ricchissima famiglia di Santa Fosca e anche importante collezionista e committente di opere di Zorzi o Giorgione. E così si può leggere nei documenti: "Maria, figlia di Andrea da Mosto, vedova di Andrea Moro, sposata nel 1497 da Leonardo Vendramin, padre di Gabriele vende il 12 dicembre 1506 a Tuzio Costanzo sette campi "e tavole 589" posti nella contrà di S(anta) Maria di Cendrolis (a Nord-ovest) di Riese."<sup>124</sup>

Quest'ultimo documento sottende un altro importante particolare: il fatto che la famiglia Costanzo e la famiglia Vendramin si conoscessero.

Un'altra importante figura che ruoterà spesso attorno al nome di Giorgione è quella del cardinale Domenico Grimani, il quale fu «titolare della chiesa di S. Liberale e possessore di varie opere di Giorgione, tra cui il suo autoritratto»<sup>125</sup>.

[...]Domenico Grimani (1461-1523), primogenito del ricchissimo procuratore e capitano generale "da mar" Antonio, ebbe alte cariche ecclesiastiche: fu nominato da Innocenzo VIII segretario apostolico e protonotario; successivamente Alessandro VI lo elesse cardinale a seguito dell'elargizione paterna di una enorme somma. Fu patriarca di Aquileia dal 1497 e svolse intensa attività diplomatica per la Serenissima, presso Giulio II, durante i tempi bui della lega di Cambrai. Fu in rapporto con i cavalieri Gerosolomitani (il fratello Pietro ne faceva parte) e a Cipro aveva il beneficio di una abbazia. È lecito dunque credere che avesse rapporti con Tuzio Costanzo. Fu un umanista dottissimo, in relazione personale con figure di enorme levatura, come Poliziano, Pico della Mirandola ed Erasmo da Rotterdam. Gli apparteneva un'enorme biblioteca, composta da migliaia di volumi che acquistò dagli eredi di Pico; essa comprendeva volumi italiani, latini, greci, ebraici e arabi di ogni genere. Non meno prestigiosa era la sua collezione d'arte. Ne conosciamo la sezione veneziana grazie agli inventari "post mortem" e alla visita di MICHIEL nel 1521. Questi segnalava opere fiamminghe e tedesche, un cartone di Raffaello, nonché il famoso "Breviario Grimani". Nel suo testamento del 1523 lasciò allo Stato Veneto "Statue busti immagini e le altre antichità tanto di marmo che di metallo" di grandi dimensioni, mentre gli oggetti d'arte di dimensione più piccola andarono a suo nipote Marino, che ne rilevò la carica di Patriarca di Aquileia. Anche parte dei quadri finirono a quest'ultimo, ma altri presero vie diverse [...]. Nel 1528 Marino teneva a Venezia in deposito una "cassa di quadretti" poi portati a Roma, tra i quali stava anche "l'autoritratto" di Giorgione, che è quindi lecito credere facente parte della collezione dello zio [...]. Nell'inventario del 1528 riguardante i beni posseduti da Domenico Grimani, risultano due quadri "di man de Lunardo Vinci". Esistono insomma tutte le premesse per chiedersi se dietro la sintonia riconoscibile tra gli interessi del cardinale e alcune delle tematiche espresse dall'artista non si celi un documentariamente indimostrabile legame di committenza [...]<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p.52.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> ANGELO MIATELLO, *Giorgione : sulle famiglie Costanzo de Verni, committenti di Giorgione, note attorno alla Pala di Castelfranco, i restauri del prezioso dipinto, il Santo guerriero nella Pala Costanzo (1498?), una nuova ed originale attribuzione: san Floriano, Castelfranco Veneto, B+M, 2004, p.25.*

<sup>125</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione*, cit., p. 167.

<sup>126</sup> Ivi, p. 211.

Altresì, è rilevante aggiungere che il cardinale dal 1497 aveva assunto anche la carica di arciprete del Duomo di Santa Maria Assunta a Montagnana, che tuttavia esercitava tramite un vicario di nome Teodoro. Nel 1930, durante i lavori di restauro della chiesa, dovuti alla celebrazione del quinto Centenario dalla sua fondazione, apparirono da sotto l'intonaco due affreschi a soggetto veterotestamentario: un *David* e una *Giuditta*. «[...] Con il riscontro della presenza di Zorzi in città desunta dal disegno di Rotterdam<sup>127</sup>, si aprì dunque una nuova, e fino a quel momento imprevedibile, possibilità attributiva, in favore appunto del pittore di Castelfranco»<sup>128</sup>.

E' quindi proprio a Castelfranco e nei suoi dintorni che Giorgione avrà la possibilità di farsi conoscere, aderendo a una voga che già imperversava sin dal XV secolo in tutte le città della terraferma, ma non ancora a Venezia: la decorazione ad affresco delle facciate di case e palazzi. «L'impostazione degli affreschi di facciata è tradizionale ed è modellata sui canoni architettonici già riscontrabili a Treviso e a Conegliano, a esempio: struttura lineare su due piani, con balaustra-poggiolo al centro, con finestre a triplice balconata appena scandite da colonnine. Negli intervalli di facciata, tra una finestra e l'altra, vengono scandite campiture di scene ora di ispirazione mitologica ora di personaggi da glorificare o simbologie, il tutto intervallato da fasce o fregi secondo canoni consolidati»<sup>129</sup>.

L'avvento di Giorgione determinerà concezioni radicalmente nuove; al posto di tipologie decorative basate su canoni tramandati a memoria, riguardanti la rappresentazione del sapere temporale, egli dipingerà globi astrali, sferisteri, e compassi, simboli legati alla filosofia naturale.

«Aristotele è il filosofo prediletto dei veneti della rinascenza: fin dal 1480 la "Historia naturae" era stata diffusa tra la nobiltà veneziana attraverso Teodoro Gaza che nel 1492-93 aveva tradotto ed edito a Venezia "La storia, la natura, le parti, la generazione degli animali". Le scuole di Almorò Barbaro e di Giorgio Valla hanno concorso a espandere i concetti dell'aristotelismo»<sup>130</sup>.

Ermolao Barbaro fu uno dei più generosi e energici cultori e promotori delle scienze naturali, in certo modo precursore del metodo sperimentale stesso [...] con la memorabile istituzione di un suo orto botanico, che probabilmente sarà il modello, per il nipote Daniele, della fondazione a Padova del primo orto botanico del mondo). [...] Afferma la necessità di ristabilire l'armonia fra scienze naturali e discipline umane. Oppone alla religione di una scienza per sè stessa e all'aridità del tecnicismo, la verità della umana totale sapienza [...]. Sente che la parola, il "verbo", è la suprema espressione e la suprema dignità dell'uomo, quella che permette il più alto esercizio dello spirito, cioè la comunicazione del pensiero.<sup>131</sup>

Il massiccio sforzo di Ermolao Barbaro, quale studioso e quale insegnante, è quello di superare gli equivoci dei metodi e delle interpretazioni aristoteliche che dominavano lo Studio patavino e l'insegnamento stesso del Vernia. Ermolao fin dal principio vuole battere in breccia il chiuso ed esclusivo peripatetismo della scuola patavina; e sente vivissimo, il richiamo del "divinus ille Plato" cui eleva, già dai suoi diciott'anni, un inno nel trattato *De coelibatu* [...]. E ancora dopo dodici anni, nonostante la diffidenza

---

<sup>127</sup> "Veduta di Castel San Zenò a Montagnana", Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam.

Per un approfondimento al tema invito a leggere: CENTRO STUDI CASTELLI, *Castel S. Zenò di Montagnana in un disegno attribuito a Giorgione*, in " Antichità viva" 17 (1978), pp. 40-52.

<sup>128</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione*, cit., p. 190.

<sup>129</sup> MARTIN, *Giorgione.....cit.*, p.39.

<sup>130</sup> ARNALDO FERRIGUTO, *Il significato della "Tempesta" di Giorgione*, Padova, Draghi, 1922, pp.27, qui p. 15.

<sup>131</sup> VITTORE BRANCA, *La sapienza civile : studi sull'umanesimo a Venezia*, Firenze, Olschki, 1998, XIX, pp. 316, qui p. 75.



caratteristica della cultura veneziana verso Platonismo e Neoplatonismo, scrivendo al Pico si proclama lettore insieme di Platone e di Aristotele[...]. A poco più di vent'anni, delinea un programma vasto e rinnovatore, che è anche un audace sfida ai professionisti padovani di Aristotele.<sup>132</sup>

«Indubbiamente, pure nei relativi brevi 15-18 anni di attività pittorica del Giorgione, con molta probabilità si deve considerare che la produzione sia nel campo dell'affresco (specie negli anni giovanili) sia nei lavori a olio fu enorme e in gran parte perduta».<sup>133</sup>

Saranno proprio le grandi novità dei soggetti rappresentati negli affreschi, aderenti a un «inconfessato anelito da parte della nobiltà veneziana di dare maggiore spazio alle istanze della propria personalità individuale, [...] (dove) Giorgione seppe tradurre e rappresentare il presentimento della fragilità di quel mondo»<sup>134</sup>,

Alcuni gruppi intellettuali del patriziato costituenti l'universo della "intelligenza", con l'espansione in terraferma, sono giunti alla consapevolezza della [...] necessità di rimodellare le strutture dello Stato e di riarticolare le sovrastrutture della sua gestione [...]. La compattezza (del patriziato) si avverte minata, incrinata [...] da un coro (di patrizi, fra cui Ermolao Barbaro) [...] che raccoglie un'autentica avanguardia tutta da identificare puntualmente [...], ma che canta ormai già il presagio del fallimento dell'alternativa e la propria cocente delusione, quando Giorgione appare e vi si unisce. Perché Giorgione, io credo, è a suo modo un'altra voce spettante a quel coro: della "élite" sociale e culturale che lo compone, condivide intimamente gli ideali, soffre le amarezze e traduce, infine, in immagini [...] il linguaggio.<sup>135</sup>

che apriranno all'artista la possibilità di nuovi incarichi al di fuori del proprio territorio, con il conseguente spostamento nella città lagunare. Immaginiamo dunque Giorgione operante a Castelfranco e nel suo circondario fino agli anni Novanta del Quattrocento e successivamente, con l'offerta di nuove committenze da parte di un patriziato che già aveva sperimentato l'artista nei propri palazzi di terraferma, i primi lavori ad affresco a Venezia, sulle facciate e nei saloni di proprietà dei medesimi. A tal proposito così scrive Terisio Pignatti<sup>136</sup>: «l'unica manifestazione "esterna" di Giorgione fu quella degli affreschi sulle facciate e nei saloni dei palazzi: una moda che egli contribuì anzi a imporre, dalla provincia trevigiana, dove era già familiare nel Quattrocento; e qui si elencano, oltre al Fondaco dei Tedeschi, la casa dei Grimani a San Marcuola, dei Soranzo a San Polo, dei Rettani ai Birri»<sup>137</sup>.

Già con largo anticipo rispetto al Pignatti, George Martin Richter aveva presunto che i committenti degli affreschi veneziani furono gli stessi proprietari dei palazzi dapprima fatti affrescare da Giorgione in terraferma: «[...]Alla cerchia degli amici personali di Giorgio, o conoscenti, bisogna aggiungere che quelle stesse persone commissionarono a Giorgione gli affreschi di facciate. I primi affreschi che Giorgio dipinse,

---

<sup>132</sup> BRANCA, *La sapienza civile...cit.*, p. 70.

<sup>133</sup> MARTIN, *Giorgione...*, p. 40.

<sup>134</sup> GIORGIO PADOAN, *Giorgione e la cultura umanistica, in Giorgione : atti del Convegno internazionale di studio per il 500° anniversario della nascita ; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia , 1979, pp. 25-36, qui p. 34.

<sup>135</sup> LIONELLO PUPPI, *Giorgione e l'architettura, in Giorgione e l'umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, v. 2, 1981, pp. 343-368, qui p. 364.

<sup>136</sup> TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, a cura di Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, Milano, Rizzoli, 1999.

<sup>137</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 23.

dopo aver decorato la sua casa, sembrano essere stati quelli sulla facciata di Cà Soranzo in Piazza San Polo. [...]La famiglia Soranzo, tra l'altro, aveva una tenuta e una villa nei pressi di Castelfranco, ed erano probabilmente amici di Tuzio Costanzo. Sembra verosimile che Alvise Soranzo, dopo aver visto alcuni affreschi di Giorgio a Castelfranco, abbia deciso di avere il suo palazzo affrescato dal giovane maestro»<sup>138</sup>.

Giorgio Vasari, sia nella prima che nella seconda edizione delle *Vite*, descrive quelli che secondo lui sono i più importanti lavori ad affresco di Giorgione: Ca' Soranzo e la facciata del Fondaco dei Tedeschi:

«Dilettosi molto del dipignere in fresco:& fra molte cose che fece, egli condusse tutta una facciata di Ca' Soranzo in su la piazza di San Polo. Nella quale oltra molti quadri & storie, & altre sue fantasie, si vede un quadro lavorato a olio in su la calcina: cosa che ha retto alla acqua, al Sole, & al vento; & conservatasi fino a oggi»<sup>139</sup>.

Carlo Ridolfi, sempre più descrittivo rispetto al Vasari, oltre a riferirci sulla residenza veneziana di Giorgione, ci riporterà un elenco più esteso di opere a fresco dell'artista:

Dopo qualche dimora in Castel Franco, ritornò Giorgio a Venetia, essendo quella Città più confacente al genio suo, e presa casa in Campo di San Silvestro, traeva con la virtù, e con la piacevole sua natura copia d'amici co' quali trattenevasi in delitie, diletlandosi suonar il Liuto, e professando il galant'huomo, onde fece acquisto dell'amore di molti. Dipinse in tanto lo aspetto della casa presa, acciò servir potesse d'eccitamento a coloro, che havessero mestieri dell'opera sua, accostumandosi all'hora per pompa il far dipingere le case da galant'huomini, nella cui cima fece alcuni ovati entrovi suonatori, poeti, e altre fantasie, e ne corsì de camini, gruppi di fanciulli techi à chiaro oscuró, e in altra parte dipinse due mezze figure, credesi vogliono inferire, Federico I Imperadore, & Antonia da Bergomo, trattogli il ferro dal fianco in atto d'uccidersi, per conservar la virginità, del cui avvenimento è divulgato un dotto elogio del Signor Iacopo Pighetti, e un poema celebre del Signor Paolo Vendramino; e nella parte inferiore, sono due historie che mal s'intendono, essendo danneggiate dal tempo [...]. Piaciuta l'opera a quella Città gli furono date a dipingere le facciate di casa Soranza sopra il Campo di San Paolo, ove fece historie, fregi de' fanciulli, e figure in nicchie [...]. Seguiva in tanto Giorgio a dipingere nella solita habitatione, ove dicesi, che aperta avesse bottega dipingendo rotelle, armari, e molte casse in particolare, nelle quali faceva per lo più favole d'Ovidio [...].<sup>140</sup>

«Lavorò in questo tempo la facciata di Casa Grimana alli Servi; e vi si conservano tuttavia alcune donne ignude di bella forma, e buon colorito. Sopra il Campo di Santo Stefano, dipinse alcune mezze figure di bella macchia. In altro aspetto di casa sopra un Canale a Santa Maria Giubenico, colori in un'ovato Bacco, Venere, e Marte fino al petto, e grottesche a chiaro scuro dalle parti, e bambini»<sup>141</sup>.

Anche Marco Boschini<sup>142</sup> nel suo elenco di opere d'arte veneziane, cita più volte Giorgione per opere realizzate a fresco:

E pure dello stesso Giorgione, sopra una porta, si vede una figura di Donna rappresentante la Diligenza, e di sopra l'altra corrispondente, la Prudenza, cose rare. Di più vi sono dipinte alcune teste di Leoni, sopra la porta della riva, finte di pietra; così

---

<sup>138</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p.52.

<sup>139</sup> VASARI, *Le Vite...cit.*, p. 579, 1550; VASARI, *Le Vite...cit.*, pp. 13-14, 1568, III.

<sup>140</sup> RIDOLFI, *Vita di Giorgione...cit.*, p. 79.

<sup>141</sup> Ivi, p. 79-81.

<sup>142</sup> MARCO BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine ...*, Venezia, F. Nicolini, 1674.

bene espresse, pigliando i lumi dal di sotto in su, che di quando in quando v'è alcuno, che le crede di pietra e sono dello stesso autore [...].<sup>143</sup>

Nello stesso Campo sopra la Casa, ove solleva habitar Giorgione, si vede ancora qualche figura dello stesso Autore.<sup>144</sup>

Sopra una facciata di Casa in Rio di Ca' Pisani, a Santa Maria Zobenico, per mezzo il Palazzo di Ca' Flangini, vi sono dipinti, di mano di Giorgione, molti fregi di chiaro oscuro, di rosso in rosso, di giallo in giallo, e di verde in verde, con varij capriccij de Puttini, nel mezzo de' quali, vi sono dipinte quattro meze figure, cioè Bacco, Venere, Marte, e Mercurio, coloriti al naturale.<sup>145</sup>

Più avanti dalla Stessa parte, vi sono due Case, dipinte da Giorgione, con bellissime figure, vestite all'antica: ma il vorace dente del tempo distrugge la virtù del penello.<sup>146</sup>

Nel Campo pure di S.Polo, si vede la facciata di Casa Soranza conservare alcune figure di Giorgione, trà le quali una Donna in piedi ignuda, & un altro nudo d'huomo; cose preziose.<sup>147</sup>

Sembra proprio che «la più conosciuta e ammirata opera “in esterna” di Giorgione [...] deve essere stata la decorazione della gotica facciata del palazzo Soranzo, nel centralissimo campo San Polo»<sup>148</sup>.

Purtroppo anche le indicazioni delle fonti relative ai soggetti raffigurati sono alquanto vaghe. Gli affreschi vengono citati da Vasari, dal Ridolfi e di Marco Boschini. A richiamare l'attenzione di questi tre autori, è soprattutto una ignuda, forse anche perché la meglio conservata, con gli attributi della “Primavera”. Un dipinto di Giuseppe Heintz il giovane, datato 1648, raffigurante *La caccia ai tori in campo San Polo* (Venezia, museo Correr) documenta l'esistenza di una figura di nuda stante, al lato del portale all'estrema destra del palazzo Soranzo: è questa, probabilmente, l'unica testimonianza visiva dell'opera giorgionesca che aveva suscitato tanta ammirazione [...]. Figure ignude si accampano dunque, sulle facciate: su quelle di Ca' Soranzo e del Fondaco dei Tedeschi, ma “donne ignude di bella forma e buon colorito” sono segnalate dal Ridolfi sulla facciata di “Casa Grimana alli Servi”: lavori di Giorgione, a suo dire; ma opera piuttosto di Tiziano, come attesta Vasari, seguito da Boschini [...]. Giorgione o Tiziano poco importa, è importante richiamare l'attenzione sulla fortuna che sta incontrando il tema dell'ignuda, certo promosso da Giorgione, nella pittura di facciate [...]. Anche se ignoriamo la cronologia di tali opere, non c'è dubbio che alcune fossero precedenti all'intervento al Fondaco. Giorgione aveva perciò tutte le credenziali per accreditarsi come il pittore più adatto ad affrontare quell'impresa, certo la sua più impegnativa [...]. Un altro suo lavoro ad affresco, di cui ci resta una parziale documentazione visiva, oltre alla testimonianza delle fonti, è quello dell'androne del palazzo che Andrea Loredan si fece costruire da Mauro Codussi fra il 1495 e il 1509 (passato poi ai Grimani Calergi e ai Vendramin). Ridolfi e Boschini ce ne parlano [...] e Anton Maria Zanetti il Giovane riprodusse in incisione la “Diligenza”, figura femminile stante sopra uno dei due portoni d'ingresso del palazzo, verso il Canal grande. Ca' Loredan fu uno dei luoghi deputati all'affermazione della “maniera moderna”: Andrea Loredan, parente del doge allora in carica, emerge come uno dei più avveduti fautori del nuovo indirizzo artistico.<sup>149</sup>

Al di là dell'attendibilità delle fonti, è importante riconoscere «il fatto che venga riconosciuto a Giorgione un ruolo di primo piano in questo campo: quello addirittura dell'alfiere fra le lagune di un gusto che trasformerà anche Venezia, nel corso di un secolo, in una pinacoteca dispiegata all'aperto»<sup>150</sup>.

E' importante constatare che egli fu il primo artista ad “autopromuoversi”, ovvero a farsi pubblicità, diventando committente di sé stesso affrescando la facciata della propria abitazione in Campo San Silvestro «e per quell'opera “manifesto” egli avrebbe scelto di presentarsi come frescante, esperto cioè in una

---

<sup>143</sup> Ivi, p. 60.

<sup>144</sup> Ivi, p. 9.

<sup>145</sup> Ivi, p. 83- 84.

<sup>146</sup> Ivi, p. 87.

<sup>147</sup> Ivi, p. 5.

<sup>148</sup> ADRIANO MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi*, in *Da Bellini a Veronese : temi di arte veneta*, a cura di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2004, pp.299-367, qui p. 313.

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> Ivi, p. 301.

tecnica che non era praticata né nella bottega di Bellini, né in quella di Vivarini e di Carpaccio. Così egli non avrebbe avuto concorrenza in quel campo [...]. L'episodio è significativo perché ci lascia intravedere una figura d'artista anomala per l'ambiente veneziano di quegli anni: Giorgione risulta sganciato dal sistema delle grandi botteghe, [...] un estraneo, insomma, costretto a crearsi una propria clientela e che anche per questo punta su qualcosa di diverso, che presenti un carattere di novità, facendosi interprete al tempo stesso di una nuova cultura»<sup>151</sup>.

#### 1.4 Tracce imperialiste nella «Dominante»

Ma qual'è questa nuova cultura, quali sono le sue radici, come si è formata e perché Giorgione vi aderì trasponendo in pittura gli ideali, i sogni, le paure di una ben determinata classe sociale?

Prima di tutto è necessario chiarire lo scenario politico, economico e sociale della Venezia a cavallo tra il XV e il XVI secolo.

Agli albori del secolo XV la società veneziana aveva raggiunto l'apogeo di ricchezza, di potenza e di splendore, ma in realtà l'economia veneziana dava già segni di stanchezza. Molti ne furono i sintomi, che con l'andare del tempo erano destinati ad accentuarsi: la diminuzione dei viaggi in Fiandra in seguito allo scambio diretto tra Oriente e Ponente attraverso il Mediterraneo; la diminuzione di importazione di generi alimentari via mare, forniti più convenientemente dalla terraferma; il trasferimento degli investimenti dai traffici marittimi alla proprietà fondiaria e rurale, o il suo investimento nei prestiti.

La crisi si accentuò soprattutto nella seconda metà del secolo, travagliata da quasi perenne stato di guerra e da una perenne incertezza nei rapporti orientali. I trattati veneto-turchi dal 1454 e del 1479 non eliminarono le cause che determinavano spesso motivo di conflitto. Per quanto riguarda il sistema di finanza, già da tempo il bilancio della Serenissima veniva coperto facendo ricorso al credito privato; successivamente, nel momento più acuto della crisi Veneto-Lombarda che si prolungò fino alla lega di Cambrai, essa fece ricorso a mutui che venivano erogati dagli Istituti bancari. Si contano proprio in questo periodo i dissesti subiti dai banchi dei Soranzo, dei Garzoni, dei Lippomano, dei Priuli eccetera. Il tracollo che si registrò tra il XV e il XVI secolo nell'ambito delle attività bancarie, fu uno degli aspetti del rilassamento dell'attività economica che opprimeva la vita dei traffici mercantili a favore di investimenti meno prudenti in imprese collegate alla terraferma.

Nell'ultimo decennio del XV secolo, anche se la guerra non aveva toccato la terra veneta, le situazioni politiche e militari che avevano impegnato la Repubblica, costarono allo Stato e alla nazione gravi sacrifici: solamente il debito contratto con il "Monte Nuovo" ammontava a ben più di 1.600.000 ducati ufficialmente denunciati (così pensava il Priuli). L'economia nazionale poté sostenerne il peso finché restava aperta la via di mare che alimentava le correnti generatrici del traffico e degli scambi. Ma non appena si inasprì la tensione anche verso Oriente, all'orizzonte apparvero nuovi oneri finanziari per sostenere le nuove ostilità, con l'aggravio di mancati introiti dati dalla preclusione delle attività commerciali. La crisi bancaria del 1499 travolse anche il potente Banco dei Pisani, seminando tra i mercanti e i risparmiatori un'indicibile panico, generato dalla paralisi delle attività commerciali sia marittime che terrestri.

Accanto ai sacrifici personali, che la gravità del momento impose, determinati da un'altissima pressione fiscale a carico soprattutto delle classi meno abbienti, si aggiungevano quelli della vita quotidiana dovuti alle restrizioni imposte ai consumi a causa della insufficienza di rifornimenti. Diversamente, alcune classi più abbienti composte da «zenthomni et Cittadini [...] havevano le casse piene de ducati et non pagavano angarie nec etiam decime, perché non navegando le galee, tenevano il suo morto in cassa». Nel frattempo veniva a maturarsi un nuovo ordine di equilibrio internazionale, tendente a spostare le sue basi dal Mediterraneo all'Atlantico, nel quale difficilmente l'economia veneziana poteva conservare la posizione di preminenza degli scambi, esercitata nel corso degli ultimi secoli. I Portoghesi, doppiato il capo africano, erano arrivati ai mercati delle spezie, ne avevano fatto incetta ed erano tornati nei loro porti nazionali. Le spezie iniziarono a mancare nei porti mediterranei, in quanto deviate attraverso gli itinerari atlantici. I clienti tedeschi e delle altre nazioni occidentali disertarono il mercato di Rialto per accorrere sulla piazza di Lisbona. Ma

---

<sup>151</sup> Ibidem.

la crisi non dipendeva da un fatto specifico, quello delle spezie, ma dal trasferimento del prepotere marittimo dei transiti mediterranei a quelli oceanici, dalle nazioni centro europee a quelle occidentali.

Il governo veneziano aveva forse avuto fiducia di prevenire e superare la crisi internazionale che avanzava, isolando i problemi marittimi da quelli continentali ed esaurendo questi in breve spazio di tempo e di luogo, per risolvere quelli con maggiore libertà e indipendenza, ma le previsioni fallirono; la crisi era assai più profonda di quanto si sospettasse.

La politica veneziana era ormai ridotta a opere di difesa e di conservazione, e in Oriente e in Occidente, e sul mare e sul continente, non per accrescere la forza di espansione, ma per non restare sopraffatta e travolta. Le occupazioni territoriali del Trentino, sopra il Carso, in Istria, a Trieste e a Fiume furono di legittima difesa e suggerite da necessità militari, ma furono interpretate come "ingordigia di dominio" (citazione dal Machiavelli) e condannate dai moderni. Fu anche per questo motivo che riuscì la raccolta del consenso degli Stati europei, per una comune azione contro Venezia, consacrata nei protocolli pubblici e segreti di Cambrai del 10 dicembre 1508.<sup>152</sup>

Il governo veneziano era stato trascinato, nel processo di ricomposizione degli Stati su larga base territoriale, alla conquista della terraferma per adeguarsi all'evoluzione, maturata nel corso del XIV secolo, dei rapporti e degli equilibri internazionali.

La conquista dei territori, svolta in larga parte con azione bellica, veniva annessa alla "Dominante" sotto la figura di "dedizione", la quale era una figura giuridica di sottomissione spontanea e consensuale del territorio occupato, una formale espressione di volontà di essere annessi. Secondo i principi del diritto pubblico del tempo, le annessioni territoriali riservavano l'esercizio dei poteri di sovranità al governo acquirente, rispettando entro certi limiti le autonomie amministrative locali. Il governo veneto garantiva cioè, la sopravvivenza delle strutture essenziali dell'amministrazione indigena, soprattutto riconoscendo nell'ambito giurisdizionale la validità degli statuti locali in quanto non contrari alle esigenze politiche dello Stato. Ma a differenza di un "principato", dove il "principe" aveva poteri di arbitrio quasi assoluti e poteva beneficiare di quella nobiltà di sangue che era stata nutrita nel periodo signorile, la "Repubblica" gestiva il suo potere tramite un corpo "plurimo" e non godeva della medesima "libertà" di un principe. Con l'annessione dei territori di terraferma si trovò quindi ad affrontare il problema del collocamento di quella classe sociale che si fregiava di titoli, prerogative nobiliari, e diritti acquisiti, una classe turbolenta e autrice di congiure e sedizioni. Il governo della "Serenissima", dati i suoi principi e fondamenti, non poteva riassorbirla immettendola nel patriziato, o farla partecipe in qualche modo dell'esercizio sovrano. È in questa fase di allargamento territoriale che, nel XV secolo, la politica veneziana dovette affrontare le congiure viscontee, carraresi e scaligere e le istigazioni nobiliari. La soluzione a questo annoso problema fu quello di inserire il ceto nobile di terraferma, nell'amministrazione statale e nell'esercizio di funzioni di responsabilità, il quale andò mescolandosi al governo locale dei "Cives", formato dalle categorie più abbienti e più elevate. Purtroppo, questi gruppi amministrativi così formati, arbitri e monopolizzatori del governo dei Consigli e degli organi locali, diventò focolaio di malcontenti e di insoddisfatte ambizioni, approfondendo i contrasti di classe, motivo di crisi cittadine, tra popolari e "cittadini", tra contadini e proprietari terrieri della città. Gli organi amministrativi locali, Consigli e magistrati, nelle varie città, specie a Padova, a Vicenza, a Treviso, a Belluno eccetera, per non parlare del territorio friulano, dove sopravviveva tenacemente una larga rappresentanza dell'antico regime feudale, si aristocratizzarono gradualmente e l'azione di governo venne monopolizzata da poche famiglie. Il malcostume introdotto nell'amministrazione locale da funzionari poco scrupolosi, come denuncia il Priuli, il loro comportamento sprezzante, "superbo", orgoglioso e incurante, contribuì ad aggravare le condizioni materiali dei singoli territori, generando disordini e un generale malcontento. Non si può escludere che questo profondo malessere sociale, fosse in parte causato anche, con l'aumento della proprietà fondiaria veneziana nelle province venete, dall'aumentato fiscalismo. Quando scoppiarono le crisi, non furono i "Cives" ad alimentarla, ma proprio quella categoria nobile che conviveva con loro, la quale coglieva l'occasione al fine di rivendicare i presunti suoi diritti. Furono proprio loro ad aprire le porte delle città alle milizie francesi e imperiali, proclamando la decadenza del governo veneto in un clima di disordini e contrasti sociali, mescolati a rancori locali. Un esempio fra tanti, Giangiorgio Trissino, il quale si presentò come commissario imperiale, in attesa delle truppe di Massimiliano, nelle città di Vicenza e Padova.<sup>153</sup>

Se volessimo inquadrare la vita di Giorgione entro una cornice storica e politica, la immagineremmo «racchiusa tra la dura pace, a conclusione di una guerra lunga e dispendiosa, del 25 gennaio 1479 della

---

<sup>152</sup> Dal "Manifesto" dell'imperatore Massimiliano I a preambolo del *Trattato di Cambrai*, cit., « (...) per far cessare le perdite, le ingiurie, le rapine, i danni che i Veneziani hanno arrecato non solo alla santa sede apostolica, ma al santo romano imperio, alla casa d'Austria, ai duchi di Milano, ai re di Napoli e a molti altri principi occupando e tirannicamente usurpando i loro beni, i loro possedimenti, le loro città e castella, come se cospirato avessero per il male di tutti (...). Laonde abbiamo trovato non solo utile ed onorevole, ma ancora necessario di chiamar tutti ad una giusta vendetta per ispegnere, come un incendio comune, la insaziabile cupidigia dei Veneziani e la loro sete di dominio».

<sup>153</sup> Per un approfondimento vedi: ROBERTO CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze, Giunti Martello, 1981.

Serenissima con i Turchi e la violenza distruttiva della lega di Cambrai [...]. Forse la storia di Venezia è stata, nell'avventura pittorica di Giorgione, qualcosa di analogo alle nubi tumide di pioggia prossima a scrosciare, solcate dal vivido guizzo dal lampo che non turbano la immobile positura del giovane "soldato", la sciorinata opulenta nudità della donna che allatta. Intenti entrambi ad altro, la tempesta non li riguarda. Forse per "Zorzo da Castelfranco pictore" i tempi corruschi sono stati come un rombo lontano; un rumore attutito dall'assorta concentrazione del dipingere, una fatica assorbente che funge da fertilizzio [...] a reazioni emotive»<sup>154</sup>.

L'impassibilità dell'artista, il suo rifuggire (forse) da realtà contingenti, il suo porsi al servizio di una committenza prevalentemente privata e composta soprattutto da giovani patrizi, sono evidenze che ci conducono a immaginare Giorgione, al contrario di Benzoni, collegato a una classe elitaria e aristocratica il cui progetto politico di matrice imperiale avrebbe dissestato l'assetto della Repubblica, i cui principi etici e politici, malgrado gli sconvolgimenti storici, restavano comunque inamovibili come dei monoliti.

Sull'argomento Lionello Puppi si esprime così:

[...] La compattezza dei gruppi intellettuali del patriziato costituenti l'universo della "intelligenza" non è, forse, così monolitica e imperturbabile [...] Se l'irrevocabilità del destino di Venezia (il mito) non viene mai posta in dubbio, nel momento della scelta politica cruciale dell'espansione in terraferma, che significa la necessità di rimodellare le strutture dello Stato e di riarticolare le sovrastrutture della sua gestione, la compattezza s'avverte minata, incrinata [...] da un coro di patrizi, fra cui Ermolao Barbaro [...] che raccoglie un'autentica avanguardia ancora tutta da identificare puntualmente [...] ma che canta ormai già il presagio del fallimento dell'alternativa, e la delusione cocente, quando Giorgione appare e vi si unisce. Perché Giorgione, io credo, è a suo modo un'altra voce spettante a quel coro: della "elite" sociale e culturale che lo compone, condivide intimamente gli ideali, soffre le amarezze e traduce, infine, in immagini [...] il linguaggio [...]. Non è per caso che, a meno di mezzo secolo dalla morte di Giorgione, il senso della sua pittura fosse andato smarrito e, divenuto irrecuperabile, restasse comunicabile solo attraverso una elementare e banale descrizione di evidenze.<sup>155</sup>

Tale programma sarebbe stato potenzialmente attuabile nella fase acuta di crisi della Repubblica, cioè durante i dieci anni circa a partire dal 1499 con la serie di sconfitte territoriali e navali contro il Turco, per chiudersi con la riconquista di Padova del 1509.

Erminio Morenghi chiarisce ulteriormente questa fase storica:

Non è affatto da escludere che, prima e durante le guerre della lega di Cambrai, ci fossero in seno all'intelligenza e all'aristocrazia veneziane, sostenitori, simpatizzanti e attenti osservatori delle politiche imperiali italiane, preoccupati più che altro di mantenere inalterati i loro privilegi e i loro averi. Basti ricordare che la proposta fatta da Massimiliano il 16 giugno 1506 al Senato di un'alleanza duratura tra l'Impero e Venezia contro la Francia fu respinta il 9 febbraio 1507 non con il consenso unanime di tutti i senatori. L'aperta ostilità manifestata dall'imperatore nei confronti della Repubblica di San Marco si giustificava dal fatto che essa, una volta ottenuto il vicariato imperiale sulla Terraferma nella prima metà del quattrocento, non si era più premurata di riconoscerlo o di rinnovarlo [...].

E' quindi presumibile che Venezia e negli altri territori della Repubblica ci fossero patrizi che riconoscevano di fatto il rapporto di vassallaggio storicamente sancito tra Venezia e l'Impero. Le stesse "Compagnie della Calza", in cui vi aderivano nobili e patrizi, erano società che, con il pretesto di organizzare riunioni conviviali, di fatto offrivano agli invitati l'occasione di poter ottenere influenti appoggi politici. Tra queste possiamo ricordare, in particolare, quella dei Faustini (istituita il 12 febbraio 1503 da Giacomo Cornaro, Niccolò Vendramin, figlio di Cornelia Cornaro, sorella di Caterina, Andrea Vendramin e Francesco Zen) e quella degli

---

<sup>154</sup> GINO BENZONI, *Venezia ai tempi di Giorgione*, in "Critica storica" XVII (1980), pp. 399-411, qui p. 399.

<sup>155</sup> PUPPI, *Giorgione e l'architettura...cit.*, p. 364.

“Immortali”, fondata alla vigilia della lega di Cambrai, da undici giovani appartenenti alle più prestigiose famiglie del patriziato veneziano, come i Foscari, i Grimani, i Loredan, i Vendramin e i Contarini. Si capisce che la Serenissima in questo periodo era particolarmente impegnata a controllare ogni mossa dell’aristocrazia per paura che si creassero pericolose alleanze con l’Imperatore.<sup>156</sup>

Malgrado la perdita del suo Impero orientale e la diminuzione del suo commercio in concomitanza alle grosse falle che si erano venute a creare nella politica continentale, Venezia rimaneva agli albori del XVI secolo ai vertici del suo splendore e della sua magnificenza. La sua popolazione non aveva ancora preso coscienza di quel lungo cammino che essa aveva intrapreso e che la porterà lentamente alla rovina. La città forse non era mai stata così fastosa e bella, non solo per merito della Signoria, la quale nel 1504 iniziò la costruzione delle prime Procuratie in piazza della Basilica, ma già dal 1496 aveva fatto edificare l’alta torre dell’orologio, all’ingresso della Merceria. Dopo l’incendio in Palazzo Ducale del 14 settembre 1483, lo scultore Antonio Rizzo intervenne sulle facciate che danno nel cortile interno ed eresse la bella scala dei giganti di Palazzo Ducale che successivamente il Sansovino abbellì con delle statue. Agli interventi pubblici, nondimeno si affiancavano quelli privati: ovunque si costruivano palazzi sontuosi, i quali avevano la duplice funzione di arredo cittadino e di celebrazione della famiglia proprietaria. È così che venne realizzato il palazzo Loredan da Pietro Lombardo, il palazzo Grimani dal Sanmicheli, il palazzo Cornaro dal Sansovino eccetera. L’immagine pubblica della città si rinnovava ogni giorno di più per divenire sempre più elegante, magnifica e unica.

### 1.5 Il mercato artistico di Venezia, nascita del collezionismo

Ma «proviamo dunque a uscire dal chiuso delle stanze di patrizi ricchi e borghesi per percorrere calli e campielli della Venezia cinquecentesca come un qualsiasi forestiero che, appassionato di pittura, si muovesse alla ricerca di qualche acquisto. Avrebbe avuto un enorme possibilità di scelta, trovando prodotti di pittura d’ogni genere prezzo, e in cento luoghi [...]. Il luogo deputato per la vendita di dipinti in teoria erano solo le botteghe, riconoscibili dall’esterno grazie a insegne dipinte che fungevano in qualche modo da “cartellone pubblicitario”. Come si ricava da un documento del 1479, entrando in una di esse si sarebbero viste opere “in mostra e opere per vender”: ossia alcune che servivano da campione di riferimento per realizzazioni “ex novo” e altre pronte per l’immediato smercio. Chi desiderava le prime si poneva nel ruolo del committente, chi cercava le seconde in quello dell’acquirente. In quest’ultimo caso si elideva una fattiva interazione col pittore [...]. Era l’artista a predisporre un prodotto pensato per una clientela “generica”»<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> MORENGHI, *Nel segno della Sibilla...cit.*, p. 61.

<sup>157</sup> ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Tra committenza e collezionismo : studi sul mercato dell’arte nell’Italia settentrionale durante l’età moderna*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Leonida Tedoldi, Vicenza, Terra ferma, 2003, p. 52.

Eloquente testimonianza di un mercato che pullulava di merci e sembrava che vi si potesse trovare di tutto sono «le vivaci lettere inviate da Isabella d'Este ai suoi corrispondenti locali, in particolare a Lorenzo da Pavia: vent'anni di missive, tra il 1496 nel 1516, con le quali questo musicista e costruttore di strumenti viene investito dalle capricciose richieste della marchesa, che lo tormenta perché gli invii a corte pettini, profumi, ventagli, cappelli, specchi, rosari, penne, gatti ordinati in Siria, insieme a capolavori di archeologia e pittura. Viene in mente la pioggia di oggetti d'arte e artigianato che Leonardo, in un foglio a Windsor, immagina cadere dal cielo, esprimendo il suo disgusto per quel consumismo cortigiano di cui Isabella era un perfetto esempio. La marchesa guarda a Venezia come a un emporio universale in cui crede di trovare tutto, sguinzagliando emissari alle calcagna di mercanti e artigiani, artisti e collezionisti. Ella, appena riceve notizia di aste pubbliche e bandi relativi a oggetti e opere di un certo pregio, è presente tramite i suoi corrispondenti quali Lorenzo da Pavia o Taddeo Albano»<sup>158</sup>.

A partire soprattutto dal XV secolo nasceva e si consolidava il "mito" di Venezia, città libera, virtuosa, potente, coesa, armonica, operosa, tollerante, pacifica e bella.

Sono del resto gli stessi patrizi lagunari, alla ricerca di patenti di nobiltà per la Serenissima, a mettere insieme i materiali costitutivi del suo "mito" anche grazie all'apporto di autori forestieri: Giovanni di Conversino da Ravenna, nella *Dracmalogia seu de elegibili vitae genere* (1404), esalta Venezia quale esempio mirabile di regime repubblicano, considerandola città della pace e della libertà. Verso la metà del Quattrocento, Giorgio da Trebisonda si spinge oltre e arriva a riconoscere nella costituzione lagunare, la realizzazione dell'ideale politico di Platone.

Ma se fino a tutto il XV secolo il "mito" di Venezia era ancora legato a leggende di matrice "provvidenziale" che la legavano ancora alla sfera del "sacro", con la fine del XV secolo la desacralizzazione progressiva dell'immagine di Venezia getta le fondamenta del "mito politico". Questa desacralizzazione cerca di ordinare la storia della città attorno a una nuova riuscita, quella dello Stato. Si assiste a una razionalizzazione progressiva del potere politico patrizio e la sua presa di coscienza del proprio peso politico. Questo nuovo modello di "mito" tenderà a ricostruire in modo diverso la solidarietà sociale in una Venezia che non è più tanto voluta da Dio, quanto realizzata e ordinata dagli uomini. Tale spostamento di valori portò il patriziato e i cittadini originari ad avere una coscienza di sé diversa da prima, dove «il mito privilegiava la nobile stirpe e non l'individuo, inibendo le inclinazioni del singolo a vantaggio delle necessità dello Stato, ma anche tenendo d'occhio l'eccessivo innalzamento di una famiglia, le cui ambizioni dinastiche potevano costituire una minaccia [...]. (Nella ritrattistica) le espressioni di individualità (compresi i gesti e le emozioni) venivano soppresse a favore di una maschera facciale solenne ancorché passiva»<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> DAL POZZOLO, *Tra committenza...cit.*, p.49.

<sup>159</sup> RONA GOFFEN, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, Milano, Bompiani, 1999, pp.115-131, qui p. 117.



## 1.6 «Individualismo» come nuova presa di coscienza e manifesto di «insicurezza» sociale

Ma ora con la fine del XV secolo sul percorso aperto da Antonello da Messina, a sua volta influenzato da maestri neerlandesi, il ritratto diventa “psicologico”, la persona effigiata “reagisce” alla nostra presenza, ci guarda, può sorridere o aggrottare le sopracciglia. Ora il committente desidera questa tipologia di ritratto, in quanto ha preso coscienza della propria individualità e dei propri valori, anteponevoli alle “necessità” dello Stato. Questa nuova dimensione psicologica che va a valorizzare il “culto della personalità” venne fermamente combattuta dagli apparati istituzionali della Serenissima; le leggi suntuarie, specialmente nei primi anni del Cinquecento, ossia «negli anni più fervidi dell’attività pittorica di Giorgione»<sup>160</sup>, sono certamente una riprova dello “slittamento” di parte della società veneziana, verso particolari forme di “esaltazione” e di “celebrazione individuale”, piuttosto che collettiva.

Tali leggi tentavano di limitare la troppa diffusione delle cosiddette “fogge straniere” tra la popolazione e ci testimoniano la grande preoccupazione di mantenere e tutelare l’identità veneziana. Eloquenti in proposito una legge del 1504 che, oltre a pigliarsela con le maniche a “comeo”, ossia corte e larghissime, degli abiti femminili, deplorare il fatto che è “da pochi giorni in qua alcune donne hanno principiato a portare veste e investidure alla tedesca”, come pure un’altra del 7 gennaio 1506 che ordinava ai giovani di non portar più “zuponi senza collar, per essere abito femineo, anzi che viril” stabilendo l’uso di semplici “calze” o calzoni senza “striche, cordelle, liste, franze” considerata, quest’ultima, una foggia militare introdotta dai lanzichenecchi. In pratica il Senato della Repubblica, cercava in tutti i modi di arginare la dilagante dissoluzione di costumi presente in tutti ceti sociali e soprattutto ogni tipo di ingerenza straniera, specie tedesca, considerandola una vera minaccia alla stessa sicurezza politica della Signoria.<sup>161</sup>

A spingere ulteriormente questa nuova consapevolezza individuale, contribuirono anche le crisi dell’inizio del XVI secolo: «In un momento storico come quello che precede la Lega di Cambrai la condizione della cultura nella società veneziana è per molti aspetti profondamente mutata a confronto della generazione precedente. La generazione di coloro che erano nati a cavallo fra l’ottavo e il nono decennio del Quattrocento, come Giorgione e i suoi committenti, si trovava in quel momento storico sulla trentina. Furono essi ad apportare allora nel proprio ambiente, un radicale mutamento nella concezione della cultura artistica. Questo mutamento non interessa tutto il corso dell’arte veneziana ma quel largo filone che secondo una ricostruzione critica più o meno approssimata si identifica appunto con il concetto del “Giorgionismo”. Il concetto vale a dire di una produzione artistica esentata anzitutto da ogni precisa finalità funzionale in senso religioso o civile, e quindi anche il presupposto di una concezione dell’inattualità dell’arte ad assolvere una funzione indispensabile nel contesto di una ideologia sociale in senso religioso e civile. La riduzione del processo culturale-artistico nei propri limiti essenziali di esteticità, viene a coincidere

---

<sup>160</sup> MORENGHI, *Nel segno della Sibilla...cit.*, p. 65.

<sup>161</sup> *Ibidem.*

dunque con un rapporto di recezione e consumo del prodotto artistico, limitato al valore puramente intellettuale»<sup>162</sup>.

### 1.7 Venezia, crocevia di scambi commerciali e artistici, novità «foreste»

La “fama” di Repubblica autonoma, indipendente e soprattutto libera, fece da catalizzatore ai vari influssi artistici e non, che provenivano da territori italiani non dominati dalla Serenissima, ma anche da regioni straniere al di là delle Alpi con cui Venezia teneva rapporti commerciali e di scambio.

A Venezia, crocevia tra Nord e Sud «sembrano essersi dati appuntamento una serie di fatti estranei alla tradizione pittorica lagunare dell'ultimo quarto del Quattrocento. I fatti a cui ci si riferisce (dell'ultimo decennio del secolo, chiariti da Ballarin) sono i seguenti: le presenze del Perugino a Venezia nel 1494, nel 1495 e con tutta probabilità nel 1497; il soggiorno di Dürer fra l'autunno del 1494 e la primavera del 1495; la circolazione dei dipinti di Bosch [...], la tendenza protoclassica del Perugino [...] e la tendenza tardogotica o meglio neogotica, manifesta nelle stampe di Shongauer e Dürer e anzitutto nei dipinti di Bosch [...]. Essi diventano gli orizzonti culturali entro cui si muove la formazione del Giorgione. La civiltà prospettica di Bellini e di Carpaccio, almeno agli occhi del giovanissimo Giorgione, può dirsi ormai superata. È una fase di crisi e di transizione che storicamente si colloca sino all'affermazione del classicismo: è una fase che potremmo chiamare di protoclassicismo [...], che si distingue dal classicismo normativo del primo Cinquecento. La tendenza neogotica, che nell'ultimo quarto di secolo ha conosciuto un grande “revival” in Germania, e nei Paesi Bassi, soprattutto nella pittura di Bosch, [...] produce degli esiti singolarmente affini a quelli della primissima pittura di Giorgione, a Bologna, nella pittura di Lorenzo Costa e nel protoclassicismo “neoattico” di Francesco Francia».<sup>163</sup>

Dello stesso parere è Annalisa Perissa Torrini<sup>164</sup>, la quale aggiunge un'ulteriore figura nella formazione artistica di Giorgione, quella di Vittore Carpaccio che stava lavorando ai teleri per la Scuola di Sant'Orsola, dalla rigorosa scenografia prospettico spaziale: «La formazione dell'artefice di una pittura per la prima volta intesa come pensiero tradotto in autonomo linguaggio figurativo avviene nell'ambiente artistico della Venezia di fine Quattrocento, dominato dalla bottega di Giovanni Bellini, rispetto al quale tuttavia, osserva lo stesso Pignatti (1969), ben presto Giorgione avverte il problema di una realtà che va oltre il suo naturalismo astrattamente geometrico [...]. All'eco vastissima lasciata a Venezia dalla presenza di Antonello da Messina, subentra l'arrivo del Perugino nel 1494, diffusore al Nord della tendenza proto-classica; il

---

<sup>162</sup> MAURIZIO BONICATTI, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, Cremonese, 1964, pp. 265, qui p. 97.

<sup>163</sup> ALESSANDRO BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita ; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp. 227-252, qui p. 227.

<sup>164</sup> ANNALISA PERISSA TORRINI, *Giorgione : catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1993.

soggiorno del giovane Albrecht Dürer, sempre a Venezia tra il 1494 e il 1495, con le sue incisioni, assieme alla circolazione delle visionarie composizioni di Hieronymus Bosch, sono tutti eventi da cui Giorgione non poteva che restare influenzato»<sup>165</sup>

### 1.8 Il «tonalismo» di Giorgione

«Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo, molto fumeggiate e cacciate, come si è detto, terribilmente di scuro. E questa maniera gli piacque tanto che mentre visse sempre andò dietro a quella, e nel colorito a olio la imitò grandemente»<sup>166</sup>.

«Già quarant'anni dopo la sua morte, con la prima edizione delle *Vite*, Vasari ne delinea già un profilo critico e una prospettiva storica al quale hanno poi attinto anche le stesse fonti veneziane posteriori, nel quale Giorgione non è solo accostato a Leonardo, ma è posto precisamente nel medesimo ruolo di Leonardo, come iniziatore della maniera moderna nel Veneto. Di qui la convinzione, largamente condivisa dalla letteratura più vicina a noi, che giudica Giorgione quale iniziatore non solo della maniera moderna come la intendeva Vasari, ma di tutta la pittura moderna come la intendiamo noi».<sup>167</sup> Ma cosa intendeva Vasari come "maniera moderna"? Egli si riferiva all'uso di ampie e trasparenti ombre, il "chiaroscuro" che sostituiva la pittura dalla luce uguale e dai contorni precisi. Oltretutto, Vasari tiene a precisare che Giorgione non fu l'inventore di questo modo, quanto colui che lo introdusse a Venezia. Quasi tutta la letteratura storiografica veneziana, successiva a Vasari, nega fermamente, anche per "amor di patria", un "leonardismo" nell'arte di Giorgione. Ne esemplifica chiaramente le diversità Valerio Mariani<sup>168</sup>:

Già Vasari nella "Vita" di Giorgione provava a definire il suo modo pittorico che, modernamente fu detto "pittura tonale" e in cui risiede la maggiore originalità dell'artista [...]. Non c'è dubbio che qui il biografo tenti di rendersi conto personalmente della singolarità della pittura giorgionesca. Le *...cose morbide, unite e sfumate negli scuri* sono infatti la proiezione, nella mentalità manieristica toscana del Vasari, del modo particolarissimo di dipingere del grande veneziano. Non si tratta, però, di sfumato plastico e, dunque, disegnativo (come avviene in Leonardo), ma di chiaroscuro pittorico, nel quale anche l'ombra assume un determinato "tono" e non significa annullamento della forma nell'ombra dell'ambiente, ma trasfigurazione della forma stessa attraverso il colore [...]. Per Giorgione lo "sfumato" di Leonardo, di origine disegnativa, sorto, cioè, dalla vibrazione della forma instabile nello spazio, divenne espressione coloristica e "tonale": si saturano di accordi profondi e ricchi di risonanze perdendo quell'aspetto di monocromatico che, nonostante la sottigliezza pittorica di Leonardo, tuttavia conserva nella sua pittura.<sup>169</sup>

Gli storici dell'arte ottocenteschi perseguono la linea negazionista dichiarando, come a esempio Leopoldo Cicognara<sup>170</sup>, la falsità delle notizie di Vasari al riguardo, in quanto Leonardo non produsse opere in "gran

---

<sup>165</sup> PERISSA TORRINI, *Giorgione...cit.*, p. 6.

<sup>166</sup> VASARI, *Le Vite...cit.*, p. 13, 1568, III.

<sup>167</sup> LUIGI COLETTI, *Tutta la pittura del Giorgione* in *Biblioteca d'arte*, a cura di Id., Milano, Rizzoli, 1955, pp.84, qui p. 7.

<sup>168</sup> VALERIO MARIANI, *Giorgione*, in *Quaderni di storia dell'arte*, a cura di Id., Roma, Tip. Danesi, 1955.

<sup>169</sup> MARIANI, *Giorgione...cit.*, p. 5.

<sup>170</sup> LEOPOLDO CICOGNARA, *Elogio di Giorgione*, in *"Discorsi letti nella regia veneta Accademia di belle arti per la distribuzione de' premi il di 4 agosto 1811"*, Venezia, Picotti, 1811, pp.96, qui pp. 26-27.

copia”, non risulta che una di queste fosse stata trasportata a Venezia, non vi era nessuna memoria di viaggi di Giorgione in Toscana o in Lombardia e lo stile dell’artista non aveva tratti comuni a Leonardo.

Francesco Zanotto, probabilmente non informato, giunge a negare il viaggio di Leonardo a Venezia:

Falso è che Giorgione abbasia tolto a modello le opere di Leonardo, imitandole principalmente nelle forti ombre e nel rilievo; imperocchè Leonardo non produsse alcune opere in Venezia, né mai venne, per quanto si sappia, a visitar questi lidi, né il Giorgione vide le celebrate tavole di quel divino in Firenze o in Milano ove aveva sì gran celebrità. È fuor di dubbio mostrarsi lo stile del nostro Artefice al tutto diverso da quello del da Vinci, poiché il primo sfuggì sempre il gracile e il leggiadro, e, mosso dal proprio genio, soltanto si attenne al grandioso e al rotondo, nè mai caricò le ombre, imitando con felicità la Natura nella dolcezza dei suoi passaggi, in modo che nessun esempio lo precedette nell’arte [...].<sup>171</sup>

Effettivamente Leonardo arrivò a Venezia nel marzo del 1500 per offrire al governo della Repubblica alcuni progetti di ingegneria idraulica, come chiarisce Pignatti, «non per svolgervi attività artistica. In secondo luogo, lascia molto perplessi che di Leonardo si dovesse essere accorto solamente Giorgione, e nessun altro dei pur disponibilissimi Veneziani, dal Bellini al Lotto, dal Cima al Carpaccio». <sup>172</sup>

Gli storici dell’arte contemporanei sono in gran parte concordi nel negare un ipotetico incontro di Giorgione con Leonardo. Augusto Gentili esclude perentoriamente questa possibilità, in quanto il soggiorno di Leonardo a Venezia fu brevissimo: «Non meno improbabile, a dispetto di una maggiore concretezza apparente, è l’ipotesi che Giorgione abbia “incontrato” Leonardo a Venezia nel marzo 1500: perché Leonardo si fermò pochissimo, e non per incontrare pittori ma per offrire al governo della Repubblica un progetto di ingegneria militare [...]». <sup>173</sup>

Diversamente Mauro Lucco<sup>174</sup> ipotizza un vero e proprio incontro tra i due artisti: «Da una lettera del liutaio Lorenzo Gusnasco da Pavia a Isabella d’Este del 13 marzo 1500, Leonardo è a Venezia. Nel suo brevissimo soggiorno lagunare l’artista fiorentino si è impegnato in consulenze militari per la Serenissima, soprattutto per i confini orientali, violati dalle scorrerie turche del 1499 [...]. Leonardo si ferma a Venezia circa due mesi, tra febbraio e aprile del 1500, in cui fu possibile anche l’incontro personale con Giorgione». <sup>175</sup>

Alessandro Ballarin anticipa una prima conoscenza dell’opera di Leonardo, già nel corso del 1498, in quanto «non si giustificerebbe il gruppo della “Sacra Conversazione”, della *Giuditta* e dell’“Apollo giovinetto”»<sup>176</sup> e pone la seconda fase artistica di Giorgione, dopo l’arrivo di Leonardo a Venezia. Ma la “Sacra Conversazione” che pensiamo sia riferita alla Pala di Castelfranco, è concordemente legata alla morte di Matteo Costanzo che morì di malattia nel 1504 a Ravenna, dopo essere stato ferito nella battaglia del Casentino, la cui data viene considerata come termine “post quem” alla sua realizzazione. La *Giuditta* del

---

<sup>171</sup> ZANOTTO, *Pinacoteca della I.R. Accademia...cit.*, *Cenni sulla vita del Giorgione*.

<sup>172</sup> TERISIO PIGNATTI, *Giorgione a Venezia : Venezia, Galleria dell’Accademia, settembre-novembre 1978*, a cura di Adriana Augusti Ruggeri, Milano, Electa, 1978, p. 11.

<sup>173</sup> GENTILI, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 351.

<sup>174</sup> MAURO LUCCO, *Il Cinquecento. La pittura nel Veneto*, a cura di Id., Milano, Electa, 1996, v.4.

<sup>175</sup> LUCCO, *Il Cinquecento...cit.*, v. 1, p. 21.

<sup>176</sup> BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione...cit.*, p. 229.

museo dell'Ermitage di San Pietroburgo fu considerata opera di Raffaello fino al tardo Ottocento. Dal punto di vista stilistico si riesce a cogliere il cosiddetto "sfumato leonardesco", se non nelle figure di queste due opere, specie nel caso della *Giuditta* le cui pieghe della tunica sono "angolose" e prive di naturalezza, nei paesaggi di fondo dei dipinti in questione. Per quanto riguarda l'"Apollo giovinetto", che sicuramente è conosciuto come *Ragazzo con la freccia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, come ha chiarito Valerio Mariani, lo "sfumato" di Giorgione è "pittorico" e non "disegnativo" come in Leonardo. È probabile invece che l'eliminazione della linea di contorno delle figure sia stata ispirata a Giorgione dalla visione di qualche "lavoro" di Leonardo, specie di disegni presenti in qualche raccolta d'arte veneziana:

«Nel 1543 Marcantonio Michiel visita la casa di Michele Contarini e ne descrive la collezione: "[...] Vi è un quadretto d'un piede, poco più, per una nostra Donna, mezza figura, che da latte al fanciullo, colorita, de man de Leonardo vinci, opera della gran forza e molto finita [...]».<sup>177</sup>

E ancora: «Da un inventario redatto nel 1528, il Grimani possedeva "sei teste bizzarre" su carta, delle quali Leonardo era il probabile autore, e due dipinti attribuiti a Leonardo: "uno quadro una testa con ghirlanda di man di Lunardo Vinci" e "uno quadro testa di bambocio di Lunardo Vinci". Di Giorgione, il cardinale possedeva tre opere attribuite al pittore stesso, fra le quali un autoritratto "in veste di David"».<sup>178</sup>

In ogni caso, come ben evidenzia Mauro Lucco, alcuni artisti "leonardeschi" sono attestati a Venezia a partire dalla fine del Quattrocento: «Giorgione poteva già conoscere da qualche tempo opere di Leonardo, o di artisti leonardeschi: Marco d'Oggiono, le cui tele (andate perdute) erano presenti nella Scuola dei Lombardi (era una confraternita lombarda) presso la basilica dei Frari; Giovanni Agostino da Lodi, forse presente a Venezia fin prima del 1495; Francesco Napoletano, altro leonardesco, morì proprio a Venezia nel 1501[...]. Alcuni disegni leonardeschi sarebbero rimasti disponibili in città per lungo tempo [...]».<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> DONATA BATTIOTTI, MARIA TERESA FRANCO, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione* in "Antichità viva" 4-5 (1978), pp.58-86, qui p. 84.

<sup>178</sup> PAUL HOLBERTON, *La critica e la fortuna di Giorgione: il conflitto delle fonti*, in *La pittura nel Veneto, il Cinquecento 3*, a cura di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1999, pp 1015-1040, qui p. 1030.

<sup>179</sup> LUCCO, *Il Cinquecento l...cit.*, p. 211.

## 1.9 Il collezionismo e le sue motivazioni. Trasformazioni nel tempo.

Precedentemente si è cercato di chiarire i principali motivi che modificarono, verso la fine del Quattrocento, la prospettiva etica individuale di coloro che formavano quella classe sociale elitaria che, direttamente o indirettamente deteneva il potere politico ed economico della Repubblica. Essa era composta dal patriziato di ultima generazione, dai ricchi mercanti e dagli esponenti di famiglie dall'antica nobiltà signorile. Sino ad allora il regime oligarchico di Venezia limitava i propri interessi artistici all'utilità politica e religiosa, ma nel momento in cui giunge la consapevolezza che l'arte non riesce più ad assolvere l'ideologia su cui si fondava la Repubblica, cioè l'esaltazione della suo "Mito" che sopprimeva le personalità individuali, ecco che nasceranno e si svilupperanno particolari fenomeni indicativi di una nuova presa di coscienza: uno di questi è il cosiddetto collezionismo privato. Già durante il XV secolo «più che a Venezia, nella vicina Padova, e con tendenza erudita, sorgeva alla fine del secolo una larga produzione di placchette, evidentemente dedicate ai signori. È questo il primo annuncio che le condizioni dell'ambiente stanno per mutarsi. E mutano infatti radicalmente, appena il Cinquecento si affaccia, proprio in Venezia, dove Giorgione [...] cui tutti i giovani seguono e i vecchi invidiano, lavora quasi esclusivamente per privati collezionisti. L'ambiente e l'artista si erano incontrati [...]. Il giorno in cui il semplice borghese giunse a livello civile necessario per desiderare per sé una collezione d'arte, numerosi dei suoi innumerevoli colleghi in borghesia, vollero trovarsi nella medesima condizione, avere anch'essi la collezione»<sup>180</sup>.

Quindi, con il fenomeno del collezionismo d'arte, la produzione artistica è «esentata da ogni precisa finalità funzionale in senso religioso o civile»<sup>181</sup> e di conseguenza, «anche il presupposto di una concezione dell'inattualità dell'arte ad assolvere una funzione indispensabile nel contesto di una ideologia sociale, in senso religioso e civile. La riduzione del processo culturale-artistico nei propri limiti essenziali di esteticità, viene a coincidere dunque con un rapporto di recezione e consumo del prodotto artistico, limitato al valore puramente intellettuale»<sup>182</sup>.

Ma cosa significa "collezionare", che finalità ci possono essere nel mettere insieme i più "svariati oggetti" (in questo caso d'arte), quale può essere la figura "tipo" del collezionista? Una proficua ricerca è stata condotta da Bernard Aikema<sup>183</sup> il quale scrive:

Collezionare è un'attività umana dal carattere universale e apparentemente ininterrotto [...]. Collezionare significa classificare, o più precisamente mettere in pratica un sistema di classificazione. Ogni forma di collezionismo, rappresenta una proposta di comunicazione [...]. Tre sono gli ambiti principali entro i quali si muove la ricerca sul collezionismo: quello simbolico, quello economico e quello sociologico (e magari psicologico) [...]. Jean Baudrillard, sottolinea alcune caratteristiche "tipiche" del collezionista, fra le quali andrebbero annoverati il fanatismo, il feticismo, la gelosia, la tendenza a controllare il ciclo naturale di

---

<sup>180</sup> LIONELLO VENTURI, *Il problema di Giorgione in Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913, pp. 117, qui p. 77.

<sup>181</sup> BONICATTI, *ASPETTI DELL'UMANESIMO...CIT.*, p. 97.

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> BERNARD AIKEMA, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Seidel, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 29- 42.

spazio e tempo [...]. In che modo si manifestano tali caratteristiche nei collezionisti veneti e veneziani, nei vari Domenico Grimani, Taddeo Contarini, Andrea Odoni, Gabriele Vendramin e tanti altri? Solo in qualche raro momento si riesce a cogliere un riflesso della "persona" dietro la raccolta, come nel caso di Gabriele Vendramin, che nel testamento confessa di trovare, nella sua collezione, «uno pocho de riposo et quiete de hanimo». Se risulta difficile penetrare nella dimensione psicologica del collezionista del passato, le motivazioni che stanno alla base delle sue attività nel merito, hanno contorni più chiari. In termini generali, esse si possono riassumere in cinque categorie: reputazione, investimento, religione, piacere, curiosità; caratteristiche universali che sono tutte riscontrabili, in una misura o in un'altra, nei collezionisti veneziani e veneti [...]. Risulta chiaro che nei collezionisti veneziani si manifesta una grande varietà di motivazioni, ma resta da stabilire se sia possibile individuare qualche caratteristica specifica del collezionismo veneziano e Veneto. La prima, individuabile sin dal Medioevo, a Venezia assume un significato ideologico preciso [...]: essa proclama la "romanitas" di Venezia e sarà, nel Cinquecento, una fonte di primaria importanza per la costruzione del leggendario "mito" storiografico della Repubblica. La raccolta di "spolia" e il tesoro di San Marco, intesi come "collezione ufficiale, statale" è in qualche modo tipica della situazione socio-politica veneziana, che notoriamente si distingue per l'assenza di una corte dinastica, che altrove costituisce, a partire dal tardo Trecento, il fulcro centrale dell'attività collezionistica. A Venezia sono i privati a creare le raccolte, con una varietà di orientamenti che è difficile da ricostruire e si coglie più che altro attraverso una serie di indizi frammentari [...]. Il collezionismo spazia dalla raccolta di sculture in marmo e bronzo, a quella delle iscrizioni, delle monete, dei testi. In ogni caso, la passione per il reperto antico deriva da quella umanistica per l'eredità letteraria dell'antichità classica, costituendo la manifestazione concreta e tangibile di un sapere "universale", tramandato, per l'appunto, dalla cultura greco-romana.<sup>184</sup>

Volendo semplificare suddividendo per fasi la storia del collezionismo a Venezia, avremmo la prima da collocarsi entro il XV secolo che vede svilupparsi un collezionismo di "Stato", finalizzato a proclamare la "Romanitas" e poi il "Mito" della Repubblica, in contemporanea a un collezionismo "privato", composto da raccolte di sculture, monete e medaglie antiche, il cui scopo era di manifestare una "cultura universale" prosecutrice della cultura greco-romana. Successivamente una seconda fase, che inizia dalla fine del XV secolo e vede protagonista l'individuo, la singola persona spinta a collezionare da motivazioni che riguardano la propria reputazione, il prestigio del possesso e il piacere personale. All'interno del termine "reputazione" comprendiamo anche la "necessità" del collezionista di voler affermare, tramite la propria collezione, la sua posizione "socialmente" elitaria e il lignaggio della propria famiglia. Il tema della nobiltà fu molto dibattuto da trattatisti del rango di Poggio Bracciolini, umanista aretino e curialista papale di vecchia data, o da Enea Silvio Piccolomini, poi Papa Pio II, le cui seguenti citazioni sul tema ci danno un'idea di quanto fosse importante e difficile definire i "Canoni" a fondamento di una "Patente aristocratica":

«Chiamerò nobile colui che si distingue attraverso le proprie virtù [...]. Per noi [toscani], la nobiltà non ci viene data dagli altri ma da noi stessi, quindi riteniamo una persona illustre e famosa chi si è nobilitato attraverso azioni eccezionali e lodevoli »<sup>185</sup>.

Per Enea Silvio Piccolomini, «la pretesa veneziana di discendere dagli antichi troiani era solo una maschera per la loro insaziabile avidità di dominio dell'Italia e del mondo [...]. Il loro patriziato era considerato ignobile: "Coloro che chiamano nobili, che detengono il controllo del governo [...] sono tutti schiavi della meschina occupazione del commercio". Il loro coinvolgimento nel commercio li ha portati a ogni possibile

---

<sup>184</sup> AIKEMA, *Collezionismi a Venezia...*cit., p. 29.

<sup>185</sup> STEFANIAK, *Of founding fathers...*cit., p. 134.

forma di male – avarizia, avidità, invidia, crudeltà, lussuria e ogni malvagità – e a misurare tutto in base all'utilità e non all'onore"»<sup>186</sup>.

Il 31 agosto del 1506 il Consiglio dei Dieci decretò una misura che richiedeva che da quel momento in poi tutti i genitori e i parroci dovessero registrare nascite e battesimi nobiliari con l'Avogadoria de Comun (letteralmente avvocatoria comunale) "affinché la dignità del nostro Maggior Consiglio non venga contaminata, macchiata o in nessun modo diffamata". Il nuovo regolamento mirava alla convenienza amministrativa di stabilire una qualifica di membro nella casta patrizia – qualifica fondamentale per il servizio nel Maggior Consiglio e in altri uffici. Inevitabilmente, però, ciò aprì la spinosa questione su quale fosse la natura della nobiltà veneziana.<sup>187</sup>

[...] Solo dodici famiglie (tra cui i Contarini) potevano ricondurre le proprie origini alla fondazione della Repubblica, datata convenzionalmente al 421, più altre dodici che si distinsero entro l'Ottocento. Altre famiglie erano considerate nobili, per virtù o per essere state elencate nella "Serrata" o "Chiusura" del 1293 (i Lunghi o case vecchie) o ammesse infine alle liste dopo il 1381 (i Curti o case nuove). La maggior parte dei patrizi erano a corto di antenati; non tutti erano ricchi. Queste differenze generarono spaccature nel patriziato[...]. I Vendramin erano tra le "case nuove" – la famiglia era così recente che veniva ancora chiamata "casa popolare" nelle cronache delle famiglie veneziane scritte ai tempi di Gabriele (Vendramin).<sup>188</sup>

All'interno di questi ceti privilegiati, il possesso di opere d'arte che variano dalla scultura antica ai dipinti contemporanei, dai disegni e dalle incisioni ai codici di letteratura, assumerà anche il significato di dichiarazione materiale e concreta di appartenenza a una classe sociale elitaria ed esclusiva la cui posizione, precedentemente garantita da uno Stato che alimentava il suo mito, diviene ora incerta e messa a repentaglio dalle avverse vicende politiche a cavallo tra il XV e il XVI secolo. «La cultura assume (così) significato di privilegio, come i beni economici e viene accumulata da una "Elite" che chiude un circolo autonomo di produzione e consumo»<sup>189</sup>. È dello stesso avviso anche Irene Favaretto<sup>190</sup> la quale scrive: «Il collezionismo a Venezia fu in effetti una manifestazione soprattutto di prestigio, ma anche un'espressione di cultura, dettata da quei circoli di dotti e di artisti che si formavano numerosi in città [...]. Per la maggior parte si trattava di raccolte di dipinti [...]. Le preferenze del tempo [...] andavano ai grandi artisti veneti contemporanei e ai maestri di scuola olandese e fiamminga»<sup>191</sup>.

Un altro aspetto particolarmente rilevante è la modalità con cui andavano a formarsi queste collezioni. Il possessore di un'opera d'arte, non è più certo che ne sia stato anche il committente. Dalle note di Marcantonio Michiel «emerge una concitazione di doni, scambi, lasciti, vendite, talvolta febbrile [...]. Scorrendo gli elenchi di Michiel appare evidente come una buona parte del materiale nelle collezioni veneziane era stata acquistata sul mercato: quasi tutti i reperti archeologici, ovviamente, ma anche vari dipinti e disegni[...]. Va rimarcato che simili episodi sono rappresentativi di una determinata realtà, eletta e di spicco, ma che è solo la sommità di una montagna sotto la quale si riconoscono tanti altri livelli,

---

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> Ivi, p. 136.

<sup>189</sup> MAURIZIO BONICATTI, *Aspetti dell'umanesimo...cit.*, p. 100.

<sup>190</sup> IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002.

<sup>191</sup> FAVARETTO, *Arte antica...cit.*, p. 73.



storicamente non meno importanti. E ciò sia perché solo con essi si può afferrare il quadro complessivo, sia in quanto tali livelli minori risultano spesso ineludibili premesse a personalità e fenomeni rilevantissimi, i cui valori furono riconosciuti come tali dal collezionismo più alto in un secondo momento»<sup>192</sup>.

La consuetudine delle vendite all'incanto di pitture e oggetti d'arte doveva essere molto più diffusa di quanto non si sappia. Si tenevano in Piazza San Marco e a Rialto ed erano organizzate dai procuratori di San Marco. Vi si batteva di tutto: dai libri, vestiti di seconda mano, dei beni mobili e immobili fino agli appalti delle galere [...]. Altre occasioni erano legate alla dispersione dei materiali di bottega di un artista deceduto a opera degli eredi: nel Quattrocento andavano perlopiù a rimpolpare l'atelier di qualche collega, ma nel Cinquecento, con il crescere del collezionismo privato, dovettero alimentare sempre più frequentemente anche il circuito degli amatori [...]. Per quanto riguarda la facilità con cui circolavano e passavano di proprietà le opere d'arte, vale la pena rilevare per esempio, che tra il 1497 e il 1506, la "Submersione del faraone" attribuita a Jan van Eyck, cambiò ben quattro proprietari (Domenico di Piero, Michele Vianello, Andrea Loredan e Isabella d'Este), ed è un dato assolutamente sintomatico, che dà la misura del clima competitivo che stava dietro a simili acquisti. Vi è un'estrema facilità di vendita a prezzi assai alti delle opere di artisti considerati importanti; non sono più tanto i materiali, il numero delle figure o la personalizzazione di un'esecuzione a fare il prezzo, bensì il nome, l'autografia. Al punto che persino un ritratto altrui, dopo la morte dell'effigiato, viene conteso; Giovanni Bellini risponde a Isabella d'Este, riguardo alla consegna di un quadro che le aveva commissionato, che se non voleva più l'opera, altri erano disposti a subentrarle nell'acquisto. Lei pagò senza batter ciglio.<sup>193</sup>

#### 1.10 La «Notizia d'opere» di Marcantonio Michiel

È solamente grazie al collezionismo privato di quegli anni, che oggi proviamo a delineare la figura di Giorgione, comunque sempre tanto incerta e sfuggente. Il fondamentale documento che testimonia la presenza di opere dell'artista all'interno delle collezioni lagunari è la *Notizia d'opere di disegno...* del patrizio veneziano Marcantonio Michiel.

Nato nel 1484 a Venezia, ove morì nel 1552, Marcantonio iniziò a viaggiare ancora in giovane età per perfezionare la propria istruzione [...]. Egli è noto soprattutto come autore di un'opera fondamentale sul collezionismo veneto, da lui stesso intitolata: "Notizia d'opere di disegno". Il manoscritto giunse alla Biblioteca Marciana tra i codici appartenuti ad Apostolo Zeno, e qui lo rinvenne l'abate Jacopo Morelli, bibliotecario della Libreria, che lo diede alle stampe nel 1800 con un ricco corredo di note. Il testo era allora ritenuto anonimo, e tale restò finché nel 1864 il veronese Cesare Bernasconi ne identificò l'autore appunto in Marcantonio Michiel, sulla base di un confronto calligrafico tra il manoscritto e alcune lettere sicuramente autografe del Michiel. Nel 1884 la "Notizia" venne nuovamente pubblicata a cura di Giacomo Frizzoni, che aggiunse ulteriori informazioni a quelle già fornite dal Morelli. Nel suo insieme l'opera di Marcantonio si presenta abbastanza frammentaria, quasi fosse rimasta allo stato di abbozzo. Essa consta di una serie di elenchi di opere d'arte presenti in collezioni pubbliche e private viste dall'autore [...] negli anni tra il 1521 e il 1543. [...] La precisione delle sue descrizioni costituisce spesso fonte primaria per ricostruire le vicende di opere d'arte famose, come la *Tempesta* di Giorgione [...]. È evidente la preferenza di Marcantonio per le opere di artisti della sua epoca [...].<sup>194</sup>

Le annotazioni del Michiel si accumulano nell'arco di circa un ventennio, in carte sciolte, dove sono distinguibili diversi strati di scrittura che sono testimonianza di nuove informazioni aggiunte nel tempo. Esse costituivano una specie di promemoria di opere d'arte viste durante le visite ai proprietari delle stesse e probabilmente costituivano il fondamento di un importante progetto che non fu mai portato a termine, cioè la realizzazione di una storia della pittura e della scultura, che egli abbandonò quando venne a sapere

<sup>192</sup> DAL POZZOLO, *Tra committenza e collezionismo...*cit., p. 51.

<sup>193</sup> Ivi, p. 50.

<sup>194</sup> FAVARETTO, *Arte antica...*cit., p. 71.

della prossima pubblicazione delle Vite di Giorgio Vasari. «Oggi purtroppo abbiamo notizia del suo importante progetto solo attraverso uno scritto ellittico, di incerta datazione, che venne aggiunto alla celebre lettera sulle opere d'arte napoletane, inviata da Pietro Summonte a Marcantonio del 1524»<sup>195</sup>.

Dal libretto di appunti «esiste il ricordo di tredici pitture sicure di Giorgione, di cui dodici in collezioni private di Venezia, una nella chiesa di San Rocco [...]. Naturalmente questi cenni dicono di Giorgione molto meno di quel che oggi si desidererebbe. Per non avere intenzione biografica, essi non trattano mai di "Zorzi" o "Zorzo da Castelfranco", ma delle opere soltanto. E non di tutte; bensì di quelle trovate in alcune, forse nelle più importanti collezioni di Venezia. Incompleto però risulta l'elenco delle opere; e non sufficiente la rappresentazione. [...] Alla incompiutezza delle notizie del Michiel, per fortuna contrasta una speciale attendibilità [...]. Egli aveva cioè gli elementi sufficienti per riconoscere l'autenticità di un'opera del maestro. Nelle varie collezioni private l'attribuzione delle opere si basava sopra una tradizione orale, ma brevissima, da 15 a 33 anni dopo la morte di Giorgione. Né i proprietari avevano allora le ragioni che sorsero poi, per falsare le attribuzioni. D'altronde, se si tentava di far credere originale una copia, il Michiel se ne accorgeva [...]. Se l'attribuzione (era) incerta [...] il Michiel indicava l'incertezza; e infine metteva puntini quando falliva la memoria dell'attribuzione data. [...] Il Michiel cioè, dava grande importanza alla determinazione dell'autore»<sup>196</sup>.

Nella "Notizia d'opere", Giorgione è citato sedici volte:

- Opere in Crema al Duomo: «la testa del San Giacomo con il Bordon fu de man de Zorzi da Castelfranco, over de qualche suo discepolo, ritratta dal Christo de S. Rocco»<sup>197</sup>.

- Nel 1521, in casa del cardinal Grimani, il Michiel non vi segnala opere di Giorgione.

- Nel 1525, in casa di Taddeo Contarini: «la tela a oglio delli tre Filosofi nel paese, due ritti, e uno sentado che contempla li raggi solari, con quel sasso finto così mirabilmente, fu incominciata da Zorzi da Castelfranco, e finita da Sebastiano Veneziano [...]. La tela grande a oglio de linferno con Enea e Anchise fu de mano de Zorzi de Castelfranco. [...] La tela del paese con el nascimento de Paris, con li due pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, e fu delle sue prime opere»<sup>198</sup>.

- Nel 1525, in casa de M. Jeronimo Marcello a S. Tomado: «lo ritratto de esso M. Hieronimo armato, che mostra la schena, insino al cinto, et volta la testa, fu de mano de Zorzo da Castelfranco. [...] La tela della Venere nuda, che dorme in un uno paese, con Cupidine, fu de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano. [...] El S. Hieronimo insin al cinto, che legge, fu opera de Zorzo da Castelfranco»<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup> MICHEL HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto, il Cinquecento* 3, a cura di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1999, pp 1181-1202, qui p. 1181.

<sup>196</sup> VENTURI, *Il problema di Giorgione...cit.*, p. 4.

<sup>197</sup> MORELLI, *Notizia d'opere...cit.*, p. 58.

<sup>198</sup> Ivi, p. 64.

<sup>199</sup> Ivi, p. 66.

- Nel 1528, in casa de M. Zuanantonio Venier: «el soldato armato insino al cinto, ma senza celada, fu de man de Zorzi da Castelfranco»<sup>200</sup>.

- In casa di M. Antonio Pasqualino: «la testa del cargione che tiene in mano la frezza, fu de man de Zorzi da Castelfranco, avuta da M. Zuanne Ram, della quale esso M. Zuanne ne ha un ritratto; benché egli creda che sii el proprio»<sup>201</sup>.

- Nel 1530, in casa de M. Gabriel Vendramin: «el paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco. [...] El Christo morto sopra el sepolcro, con l'anzolo che el sostenta, fu de man de Zorzi da Castelfranco, reconzato da Tiziano»<sup>202</sup>.

- Nel 1531, in casa de M. Zuanne Ram a S. Stefano: «la pittura della testa del pastorello che tien in man un frutto, fu de man de Zorzi da Castelfranco.[...] La pittura della testa del garzone, che tiene in man la saetta, fu de man de Zorzi da Castelfranco»<sup>203</sup>.

- Nel 1532, In casa di Andrea Odoni: «el San Hieronimo nudo, che siede in un deserto al lume della luna, fu de mano de... ritratto da una tela de Zorzi da Castelfranco»<sup>204</sup>.

- Nel 1543, in casa de M. Michiel Contarini alla Misericordia: «el nudo a penna in un paese fu de man de Zorzi, & è el nudo che ho io in pittura dell'istesso Zorzi»<sup>205</sup>.

Due dipinti risultano copie di opere dell'artista; altri due sono terminati rispettivamente da Sebastiano del Piombo e da Tiziano Vecellio; il nudo a penna in possesso del Contarini risulta essere un disegno preparatorio di un dipinto in possesso del Michiel. Tra le opere elencate dal Michiel, ve ne sono tre oramai diventate indiscutibili circa la loro paternità: *I tre Filosofi* (o le tre Religioni) di Vienna, la *Venere* di Dresda e la *Tempesta* dell'Accademia di Venezia. Due delle tre tele viste in casa di Taddeo Contarini sono scomparse. Rimane solamente la memoria del "Nascimento di Paris", grazie a un'incisione trasmessaci da David Teniers e forse, da un frammento di un dipinto presente a Budapest. È importante sottolineare che Marcantonio Michiel, con la visita alla collezione del cardinale Domenico Grimani, del 1521, non abbia trovato presente alcuna opera di Giorgione. Vedremo che invece, ve ne saranno presenti successivamente, come attesta un inventario<sup>206</sup> di beni appartenuti al cardinale, stilato nel 1528.

«Dopo la visita di Michiel nel 1521, il cardinale (Domenico Grimani) deve aver acquisito l'autoritratto di Giorgio come David, che Vasari cita nella seconda edizione delle sue *Vite*»<sup>207</sup>. E ancora: quando Marcantonio Michiel visitò la collezione di Gabriele Vendramin nel 1530, «questa era in piena formazione

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 72.

<sup>201</sup> Ivi, p. 56.

<sup>202</sup> Ivi, p. 80.

<sup>203</sup> Ivi, p. 78.

<sup>204</sup> Ivi p. 63.

<sup>205</sup> Ivi, p. 83.

<sup>206</sup> Inventario della collezione di Marino Grimani, nipote del cardinale Domenico, dove troviamo descritto l'autoritratto di Giorgione: «Ritratto di Zorzon di sua mano fatto per David e Golia».

<sup>207</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 51.

[...]. Non si spiegherebbe altrimenti il silenzio del Michiel su alcuni dei quadri del Giorgione posseduti da Gabriele. Marcantonio[...]non fa nessun accenno al “Ritratto di vecchia” (la *Vecchia*, Gallerie dell’Accademia, Venezia) e ad altre tele citate invece dagli inventari posteriori»<sup>208</sup>.

### 1.11 Committenza e possesso, puntualizzazioni imprescindibili

Da queste ultime evidenze apriamo un’altra “spinosa” questione spesso dibattuta nella storiografia artistica, che riguarda il “possesso” e la “committenza” di un’opera d’arte, specie in un momento storico come questo, dove abbiamo visto che il mercato artistico veneziano offriva “prodotti d’arte” pronti per essere acquistati. Attenendoci sempre alle *Notizia d’opere...*, Michiel indica a chi appartenevano le opere di Zorzi e non chi le aveva commissionate, sempre che ci sia stata una commissione e non un’opera “pronta per vender”. Se volessimo citare un committente di Giorgione, dovremmo fare riferimento alla lettera che Taddeo Albano invia da Venezia a Isabella d’Este, datata 7 novembre 1510: esso è l’unico documento che ne attesta sicuramente due, Taddeo Contarini e Vittorio Becaro. È così che Salvatore Settis chiarisce la posizione dei possessori dei dipinti, elencati tra le note del Michiel: «[...]la *Notizia d’opere di disegno* di Marcantonio Michiel, è assunta spesso come punto di partenza, traendone come “committenti” di Giorgione i collezionisti dei suoi quadri che vi sono nominati. Il metodo giusto non è certamente questo, poiché il Michiel cominciò a raccogliere le sue “Notizie” probabilmente nel 1521 (la data 1512, a fol. 58r, è una giunta più tarda affatto da “memoria”, e comunque isolata) e in ogni caso, ricordando opere di Giorgione, indica “a chi appartenevano”, non “chi le aveva commissionate”: ed è ben possibile che un quadro si è stato venduto o ceduto dal primo committente»<sup>209</sup>.

Già George Martin Richter, nel suo *Giorgio da Castelfranco called Giorgione* aveva ventilato questa possibilità: «[...] Michiel cita diversi altri collezionisti che possedevano dipinti di Giorgio, alcuni erano membri della nobiltà veneziana, altri ricchi mercanti, ma la maggior parte di queste dipinti furono probabilmente acquisiti dopo la morte di Giorgio».<sup>210</sup>

Piermario Vesco evidenzia il “gap” che è venuto a crearsi negli studi d’arte, tra destinazione iniziale di un’opera e la sua attestata presenza in una collezione: «La presenza di alcuni suoi (di Giorgione) dipinti in collezioni private, a partire da quelle veneziane, già pochi anni dopo la sua morte, ha fatto entrare il nome del pittore nel mito. Non è un caso, allora, che negli studi tanta fortuna, lunga e pressoché ininterrotta, abbia avuto la tradizione - fattasi poi, in tempi più prossimi a noi, mossa esegetica - di restringere, se non addirittura di colmare completamente, lo scarto tra destinazione iniziale (ignota) delle opere più celebri, misteriose e dibattute e prima loro attestata presenza in una collezione. Così i precoci e più importanti

<sup>208</sup> FAVARETTO, *Arte antica...*cit., p. 79.

<sup>209</sup> SETTIS, *Artisti e committenti...*cit., p. 100.

<sup>210</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...*cit., p. 52.

collezionisti veneziani di dipinti giorgioneschi (e in particolare i proprietari della *Tempesta* e dei *Tre Filosofi*), i patrizi e cognati Gabriele Vendramin e Taddeo Contarini, sono divenuti, pressoché automaticamente, committenti di Giorgione. L'oscurità e l'enigmaticità di tali opere sono state così, più volte e in maniera diversa, messe a carico del primo livello accessibile all'analisi documentaria, con congetture, integrazioni e salti di fantasia»<sup>211</sup>.

#### 1.12 Committenti o possessori: i collezionisti di *Zorzi*

Sempre dalle "note" del Michiel riusciamo a farci un'idea di quale fosse il "collezionista tipo" di dipinti di Giorgione: innanzitutto riguardo alla loro età, come giustamente ha evidenziato Lionello Puppi «sono nella maggior parte dei casi, a cominciare dal Michiel (1484), coetanei o ancor più giovani del pittore, da Girolamo Marcello (1476) a Giannantonio Venier (1477), da Gabriele Vendramin (1484) a Michele Contarini (inizio anni Ottanta)»<sup>212</sup>. Anche il Richter pone l'accento sull'età dei collezionisti citati nelle "note": «Gerolamo Marcello, che, secondo Michiel, fu il possessore di tre dipinti di Giorgio, tra i quali "Venere e Cupido", nacque nel 1476, esattamente, o quasi, nello stesso anno in cui Giorgio è nato [...]. Taddeo Contarini, che possedeva anche lui tre importanti dipinti del maestro, nacque nel 1478 [...]. Taddeo è l'uomo che commissionò i *Tre Filosofi*, ora a Vienna [...]. La collezione di Taddeo conteneva anche il "Ritrovamento di Paris" e "L'inferno con Enea e Anchise" [...]. In questa cerchia possiamo includere il giovane Marcantonio Michiel, che possedeva un nudo in un paesaggio dello stesso maestro. Egli nacque nel 1484, nello stesso anno di Gabriele Vendramin, nell'avito palazzo di Santa Marina a Venezia [...]. Più tardi, nel 1527, sposò una donna della famiglia Soranzo»<sup>213</sup>.

Sembrerebbe proprio che Giorgione sia stato apprezzato da un pubblico prevalentemente giovane e sicuramente più aperto ad accogliere "novità" sia nello stile pittorico, che nei soggetti raffigurati. Per quanto riguarda la loro estrazione sociale, la maggior parte di essi proviene da importanti famiglie patrizie, ma non solo: «Gli altri collezionisti citati dal Michiel erano ricchi mercanti. Giovanni Ram, che aveva due dipinti di Giorgio, era un commerciante spagnolo. Antonio Pasqualino, che possedeva anche lui due dipinti del maestro, apparteneva a una famiglia di ricchi mercanti in seta, originari di Milano [...]. Andrea di Odoni proveniva anch'egli da Milano e viveva nel suo palazzo a San Nicola da Tolentino»<sup>214</sup>. Il "Vitorio Becaro" citato nella lettera scritta da Taddeo Albano forse era, dato il cognome o il soprannome, un mercante di carni o genericamente un macellaio. Quindi Giorgione è collezionato anche da quel "ceto borghese" che

---

<sup>211</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, pp. 20-21.

<sup>212</sup> LIONELLO PUPPI, *Tracce e scommesse per una biografia impossibile*, in *Giorgione*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Lionello Puppi, Milano, Skira, 2009, pp.21-36, qui p. 34.

<sup>213</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 51.

<sup>214</sup> Ivi, p. 52

arricchitosi, vuole possedere una raccolta privata di opere d'arte. Giorgione si ritrova così a essere scelto entro un «particolare circuito culturale, basato sulla nuova generazione emergente di collezionisti privati [...], con la consapevolezza di trovare condivise, in quei giovani coetanei o semi-coetanei, le sue propensioni verso le voci più nuove della letteratura contemporanea ( e forse di nuove ideologie politiche), i suoi spazi di sogno, le sue preferenze verso una natura arcadica»<sup>215</sup>.

### 1.13 La fama pubblica e l'esclusività privata

Al di là delle considerazioni riguardanti la tipologia dei soggetti rappresentati e dei temi che Giorgione avrebbe scelto per i propri dipinti, rimane la certezza che la sua produzione di pitture da cavalletto fu pressoché sconosciuta al grande pubblico, fino a poco dopo la sua morte; invece conosciuta e apprezzata da un circuito elitario ed esclusivo composto da patrizi, ricchi mercanti e da nobili come Isabella d'Este, che già sentono parlare di lui, all'interno di questo circuito. Fino ad allora ciò che possono vedere tutti, sono gli affreschi sulle facciate dei palazzi veneziani che, come abbiamo visto, sono citati e apprezzati a partire dal Vasari in poi e testimoniano la bravura dell'artista in questo "genere" di pittura che a Venezia diviene "novità":

A Venezia, ben poco rimane delle decorazioni esterne ad affresco; sussistono solamente alcune testimonianze [...] all'interno di edifici sacri. Un eccezionale documento visivo dell'epoca, è il ritratto fedele della città che Gentile Bellini e Vittore Carpaccio hanno fissato nei teleri per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista (ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) [...]. Alcuni edifici sono decorati in facciata e intorno ai camini con fasce e pannelli a motivo di arabesco. In altri, sono dipinti paramenti a finto ammattonato; un altro edificio esibisce una decorazione ben più complessa, con figure a grandezza naturale [...]. Frattanto, per i palazzi di nuova edificazione e di maggior prestigio, si stanno imponendo l'uso di rivestire le facciate di "crustae" marmoree, di ingemmarle con preziosi e colorati inserti lapidei. Il Carpaccio non ha mancato di recepire tali novità, inserendo nella Venezia immaginaria che fa da scenario alle storie di Sant'Orsola, precisamente nel telerico con il *Ritorno degli ambasciatori britannici*, databile circa 1495, un palazzetto con ampi pannelli a rilievo di soggetto classico, incastonati in riquadri marmorei. La facciata dipinta con figure, quale si afferma a Venezia con Giorgione, forniva un'alternativa a quelle rivestite di marmo: era una soluzione senz'altro più economica e non meno attraente, considerata l'abilità dell'artista. Grazie a lui, questo genere di decorazione diventerà di moda; verso la metà del secolo esso finirà con il prevalere sull'altro, tanto che Lodovico Dolce, nel "Dialogo della Pittura", pubblicato a Venezia nel 1557, scriverà che "di fuori molto più diletta agli occhi altrui le facciate delle case e de' Palagi dipinta per mano di buon maestro, che con la incrostatura di bianchi marmi, di porsì di e di serpentini sfregiati di oro". Le descrizioni delle facciate dipinte da Giorgione, tramandateci dalle fonti, benché alquanto generiche, consentono di farci almeno un'idea delle tematiche illustrate: ovati all'interno dei quali vi stavano suonatori, poeti e altri soggetti; lungo i corsi de camini, gruppi di fanciulli [...]. Ridolfi ricorda altri repertori tematici giorgioneschi: a contenuto drammatico, del tipo "Tarquinio e Lucrezia" e "doppi ritratti" a mezzo busto, in cui venivano abbinati i personaggi della mitologia classica, quali Marte e Venere, Venere e Bacco, Marte e Mercurio, tutti personaggi accostati verosimilmente con sottile intendimento allegorico.<sup>216</sup>

A Venezia, la decorazione ad affresco di facciate fu importata da Giorgione e costituì una valida alternativa, sicuramente più economica, ai rivestimenti marmorei impreziositi da inserti lapidei. Specialmente nelle città dei territori a ridosso delle Prealpi venete, più influenzati dalle "correnti di gusto" che provenivano dai

<sup>215</sup> LUCCO, *Il Cinquecento...cit.*, p. 21.

<sup>216</sup> MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi...cit.*, p. 308.

paesi al di là delle Alpi, il gusto per la decorazione ad affresco di facciate di case e palazzi era già in voga da tempo: da Trento a Treviso e nella stessa Castelfranco, come già abbiamo già visto. Al riguardo, così si esprime il Pignatti: «l'unica manifestazione "esterna" di Giorgione fu quella degli affreschi sulle facciate e nei saloni dei palazzi: una moda che egli contribuì anzi a imporre, dalla provincia trevigiana, dove era già familiare nel Quattrocento».<sup>217</sup> E così Lionello Venturi: «L'affresco delle facciate delle case era stato nel Quattrocento un uso delle città venete di terraferma ben più che di Venezia; e quelle della Marca Trevigiana erano le più fornite di facciate dipinte».<sup>218</sup>

Da queste considerazioni sarebbe più plausibile immaginare Giorgione entro una cornice costituita principalmente da una professione "ufficiale" che riguarda la realizzazione di affreschi, il cui svolgimento non avrebbe necessitato di una "bottega" e la cui professione per essere svolta, è soggetta alla "clemenza" del tempo (meteorologico) e delle stagioni e da una professione "ufficiosa", quasi intimistica che riguarda la pittura da cavalletto, che lo avrebbe occupato nei periodi non adeguati alla realizzazione di affreschi all'esterno. Immaginiamolo così all'opera, ospitato per alcuni periodi nella bottega di qualche «cholega»<sup>219</sup>, come Vincenzo Catena, a dipingere ritratti, poche Madonne, qualche cliente in "veste" di Santo, figure femminili a mezzo busto o ritratte per intero e paesaggi di terraferma, magari con qualche "recondito" ed esclusivo significato, comprensibile solamente dal probabile committente, dalla sua cerchia o da chi possedeva un particolare "bagaglio" culturale.

Perché, una volta a Venezia, "maistro Zorzi da Castelfranco" si aggrega al Catena? Il Catena godeva della fiducia e della stima del Doge regnante, Leonardo Loredan, al quale Giorgione, secondo fonti autorevoli, farà prontamente un ritratto [...]. Lo stesso doge intratteneva un rapporto privilegiato con Tuzio Costanzo.<sup>220</sup>

Come ha giustamente evidenziato Enrico Maria dal Pozzolo<sup>221</sup>, «un'approfondita indagine su Catena potrebbe risultare un sentiero praticabile per tentar di ricavare qualche dato - o almeno qualche traccia - sul corso perennemente inafferrabile di Giorgione»<sup>222</sup>.

[...] Come da tempo noto, infatti, una scritta a tergo della cosiddetta «Laura» al Kunsthistorisches Museum di Vienna attesta che nel «1506 adj primo zugno fo fatto questo de mano de maistro Zorzi da chastel fr [anco] / cholega de maistro vizenzo chaena ad in stanza de mis giac-mo»; E, ancora, fin dal 1955 s'è visto ai raggi X che sotto al frammentario «Autoritratto di Giorgione in veste di David» di Braunschweig si cela uno schema compositivo, di una Madonna con bambino, varie volte adottato da Vincenzo e dalla sua cerchia. Anche nelle recenti monografie e nei cataloghi [...], non sembra di riconoscere elementi di concreta attenzione nei confronti di Catena. E ciò lascia davvero perplessi, considerando l'inesausta caparbieta con cui si rivolta il mazzo delle opere, più o

<sup>217</sup> PIGNATTI, *Giorgione*cit., p. 23.

<sup>218</sup> VENTURI, *Il problema di Giorgione...cit.*, p. 107.

<sup>219</sup> È l'aggettivo con il quale si definisce il "rapporto" tra Giorgione ed il pittore Vincenzo Catena. Si trova all'interno di una frase leggibile sul retro del "Ritratto di donna" al Kunsthistorisches museum di Vienna, datata 1 gennaio 1506.

<sup>220</sup> LIONELLO PUPPI, *Paralipomeni giorgioneschi*, in *Giorgione a Montagnana : atti del Convegno di studi*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo, Padova, Il Prato, 2004, pp. 11-21, qui p. 14.

<sup>221</sup> ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Appunti su Catena*, in "Venezia Cinquecento : studi di storia dell'arte e della cultura" XVI (2006), pp. 5-104.

<sup>222</sup> DAL POZZOLO, *Appunti su Catena...cit.*, p. 6.

meno plausibilmente riferibili all'artista di Castelfranco, alla ricerca di un frammento di indizio, di un vago segnale di direzione, di un minimo barlume interpretativo che consenta di dire una parola in più su di lui.<sup>223</sup>

#### 1.14 I due grandi dipinti a olio

Sono tuttavia da collocare tra il 1503 e il 1507, due importanti commissioni che riguardano la realizzazione di dipinti a olio e tempera: la prima è privata, si tratta della «Pala ordinata da Tuzio Costanzo, un messinese legato a Cipro e a Caterina Cornaro e uomo d'armi al servizio della Serenissima, in memoria del figlio Matteo [...]. Le sottili e suffragatissime argomentazioni di Salvatore Settis acclarano [...] che va datata tra la primavera del 1503 e l'estate del 1504 [...]. Se nel 1503, un committente dello stampo di Tuzio Costanzo, saldamente insediato a Castelfranco, ma frequentatore assiduo di Venezia, ricorre a Giorgione per realizzare un'opera cui immensamente teneva, vuol dire [...] due cose: che se ne fidava per avere probabilmente visto altre sue "prove" fornite "in loco", e perché "in loco" poteva agevolmente disporre. Ma ciò non potrebbe anche voler dire un radicamento e una formazione di Giorgione nella Marca? Non dimentichiamo che Lorenzo Lotto, dal 1503 al 1506 è a Treviso (Madonna col Bambino e il Ritratto del vescovo de Rossi, del 1503; successivamente la Pala di Santa Caterina al Tiverone e la Assunta di Asolo)»<sup>224</sup>. L'altra commissione è pubblica, ordinata dal *Consiglio dei Dieci*, e riguarda l'esecuzione di una tela da collocarsi nella «sala delle Udienze di Palazzo Ducale»<sup>225</sup>; probabilmente l'opera venne terminata entro il mese di maggio del 1508, come attesta l'ordine di pagamento a Giorgio Spavento, emesso sempre dal *Consiglio dei Dieci*, per la «realizzazione di una tenda finalizzata a coprire il "telero" per la "Camera di la audientia nuova"»<sup>226</sup>. «Della tela commissionata non sembra di poter recuperare alcuna traccia»<sup>227</sup>. Forse potremmo qui aggiungere un altro grande dipinto a olio che è la *Tempesta di mare*, realizzata per la Scuola Grande di San Marco la quale, secondo la prima edizione delle *Vite* è attribuita a Giorgione:

Fugli allogato ancora una storia che poi quando l'ebbe finita, fu posta nella Scuola di San Marco in su la piazza di San Giovanni & Paulo, nella stanza dove si raguna l'Offizio, in compagnia di diverse storie fatte da altri Maestri, nella quale è una tempesta di mare, & barche che hanno fortuna, & un Gruppo di figure in aria, & diverse forme di diavoli che soffiano i venti, & altri in barca che remano.<sup>228</sup>

Nell'edizione giuntina del 1568, Vasari elimina tale attribuzione che ritroviamo invece accreditata nella "Vita" di Jacopo Palma il Vecchio. Tuttavia Anton Maria Zanetti, conoscitore e studioso d'arte, fra i più dotti e stimati nella società artistica dell'epoca, con la pubblicazione nel 1771 di un volume riguardante la storia della pittura veneziana, tornò più volte con l'idea che la cosiddetta *Tempesta di mare* fosse di Giorgione.

---

<sup>223</sup> Ibidem.

<sup>224</sup> PUPPI, *Paralipomeni...cit.*, p. 14.

<sup>225</sup> Venezia, Archivio di Stato, Provveditori al Sal, b. 60, reg. 3, c. 114v, 14 agosto 1507.

<sup>226</sup> GENTILI, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 350.

<sup>227</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 18.

<sup>228</sup> VASARI, *Le Vite...cit.*, p. 579, 1550.



[...]Anton Maria Zanetti è stato anche molto lodato come “riduzionista”, cioè come uomo che ha tentato di farsi una strada nell’enorme numero di opere che erano già state attribuite a Giorgione dopo due secoli e mezzo, per indicarci un piccolo gruppo di opere certe sulle quali si poteva basare il “corpus” autentico [...].<sup>229</sup>

Nel Catalogo della “Reale Pinacoteca” dell’Accademia del 1834, Francesco Zanotto<sup>230</sup> attribuisce la ...*Tempesta di mare, sedata a prodigio, delli Santi Marco, Giorgio E Niccolò* a Giorgio Barbarelli, detto il Giorgione. Egli ammette un intervento di Paris Bordon, successivamente all’incendio accaduto nella Scuola di San Marco, ricordato dallo stesso Sansovino.

Secondo Lionello Puppi è una realizzazione dei lunghi tempi e da diverse mani (Puppi 1987). Nello stesso ciclo la “Consegna dell’anello al doge” dipinto da Paris Bordon, sembra concludere un ciclo dove il doge Andrea Gritti, precedentemente fautore della liberazione di Padova, riceve l’anello dal pescatore. Puppi presume la commissione intorno al 1509 o poco oltre il tempo di Cambrai, dove il dipinto celebra il superamento della “bufera” su Venezia, con la riconquista di Padova. La morte di Giorgione del 1510 potrebbe aver impedito la realizzazione diretta del dipinto. Palma potrebbe aver lavorato su questo presumibilmente intorno al 1513, interrompendo l’opera di fronte a riprecipitare degli eventi e poi a causa della sua morte. L’ipotesi di Puppi appare plausibile nel supporre una commissione iniziale a Giorgione e una sua ideazione, nei momenti in cui sembra aprirsi al pittore una carriera pubblica veneziana.<sup>231</sup>

Oggi giorno la critica d’arte è d’accordo in modo quasi unanime, nell’attribuire il dipinto a Jacopo Palma il Vecchio e Paris Bordon.

### 1.15 Le due commissioni pubbliche

Nel momento in cui il “filtro” della ricerca dovesse riguardare esclusivamente le commissioni pubbliche, includeremmo anche gli affreschi realizzati sulla facciata “d’acqua” del Fondaco dei Tedeschi.

«È probabile che Giorgione abbia ottenuto le due prestigiose commissioni di Stato: il “telero” per la Sala delle Udienze, in Palazzo Ducale e l’affresatura del Fondaco dei Tedeschi, forse anche grazie a una raccomandazione del doge (Leonardo Loredan)»<sup>232</sup>. Invece Richter, per quanto riguarda la commissione del “telero”, ipotizza un collegamento tra Giambattista Ramusio e Giorgione:

[...] A completamento del “milieu” nel quale Giorgio è vissuto, potremmo aggiungere Giambattista Ramusio. Egli nacque a Treviso [...] fu per molti anni segretario del Senato e del Consiglio dei Dieci [...]. Giorgio probabilmente venne in contatto personale con lui nel 1507, quando gli fu ordinato di dipingere il “telero per la Sala dell’Udienza di Palazzo Ducale”.<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> FRANCIS HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione*, in *Giorgione e l’umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, 1981, v. 2, pp. 583-614, qui p. 601.

<sup>230</sup> FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca della I.R. Accademia veneta delle belle arti*, Venezia, G. Antonelli, 1834.

<sup>231</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 77.

<sup>232</sup> MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi...cit.*, p. 313.

<sup>233</sup> RICHTER, *Giorgione da Castelfranco*, cit., p. 53.

Comunque è abbastanza singolare che la prima commissione pubblica di Giorgione sia stata la realizzazione del “telero”, che come sappiamo è un dipinto di grande formato a olio o tempera, oppure misto, su supporto di tela o tavola. Per attestare la bravura dell’artista c’erano gli affreschi realizzati sulle facciate di alcuni palazzi veneziani compresa la sua casa, ma sino ad allora non risulta che Giorgione avesse mai realizzato dipinti di grandi dimensioni con tecniche diverse dall’affresco. Inoltre le botteghe già comprovate per la realizzazione di “teleri”, come quella di Alvise Vivarini o di Vittore Carpaccio, avendo già lavorato per conto del governo veneziano avrebbero rappresentato una scelta che poteva “garantire” la buona riuscita della commissione. Tuttavia sappiamo, per esempio, che Vittore Carpaccio era già impegnato nella realizzazione di un altro “telero” tra il 1501 e il 1502 per la Sala dei “Pregadi” in Palazzo Ducale, che venne terminato entro il 1507 e della quale non si conosce nemmeno quale fosse il soggetto; si aggiunsero nel 1510, altri due “teleri” per la Sala del Maggior Consiglio. Probabilmente il Consiglio dei Dieci si trovò costretto a optare per Giorgione, magari con la raccomandazione di qualche figura influente o dello stesso Doge, perchè le botteghe comprovate sino ad allora non erano più in grado di assorbire ulteriori commissioni. E’ possibile quindi che la commissione del “telero” a Giorgione sia stata una scelta di “ripiego”, non nell’accezione negativa del termine, ma dettata dalla necessità di selezionare e incaricare un artista potenzialmente in grado di realizzare dipinti di grandi dimensioni, al di fuori della cerchia dei “soliti noti”. Probabilmente Giorgione, con i suoi affreschi visibili sulle facciate dei palazzi, fu considerato idoneo a quel tipo di incarico. Fu anche una “dichiarazione di fiducia” sulle sue capacità artistiche che venne in parte disattesa se consideriamo i pagamenti che gli furono accordati, nei quali non vi è traccia di un “pieno” riconoscimento economico anzi: dai documenti, specie quello attestante il pagamento a saldo del “telero”, si ha la sensazione della volontà di ridurre per quanto possibile il compenso pattuito. Giorgione riceverà in totale 45 ducati «[...]non era una cifra alta, un po’ sotto la media»<sup>234</sup>.

14 agosto 1507: Nicolò Aurelio, segretario del Consiglio dei Dieci, incarica il nobile Francesco Venier, magistrato in carica, di pagare 20 ducati al maestro Zorzi da Castelfranco perché sia eseguita una tela di grandi dimensioni da collocarsi nella sala della Udienza del Consiglio dei Dieci. Della tela commissionata non sembra di poter recuperare alcuna traccia.

24 gennaio 1508: altri 25 ducati saranno pagati sempre con atto firmato da Niccolò Aurelio, in qualità di segretario, a Giorgione che in totale riceverà 45 ducati [...].<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 18.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

## 1.16 Il Fondaco dei Tedeschi

Nella notte tra il 27 e il 28 gennaio del 1505, il Fondaco dei Tedeschi venne distrutto da un terribile incendio. Già nella prima metà di giugno dello stesso anno, le magistrature competenti ne ordinarono la ricostruzione. I lavori, sotto la direzione di Giorgio Spavento (lo stesso viene citato nel documento d'archivio del 23 maggio 1508, relativo al pagamento della "tenda" realizzata per coprire il "telero" per la "Camera di la audientia nuova") affiancato da Antonio Abbondi detto Scarpagnino, proseguirono per tre anni. L'impresa del Fondaco ha sin dall'inizio «tutti i caratteri per poter essere considerata un'operazione [...] composita e mediata; quindi un'operazione a forte, o addirittura prevalente valenza politica [...] frutto di un accorto e forse spregiudicato atto di realismo e di diplomatico cinismo»<sup>236</sup>.

Effettivamente la ricostruzione del palazzo sembra essere partita sin dall'inizio, con la concessione alla "Nazione" germanica in Venezia di adottare un architetto tedesco, tale "Hironymo Thodesco" o "Hyeronymus", da ragioni politiche e pratiche più che da ragioni estetiche. Anche le prescrizioni imposte nella ricostruzione sembrano solamente finalizzate a ridimensionare o a controllare una scelta fatta dalla comunità tedesca a favore di Hyeronymus. In pratica, data l'importanza degli scambi commerciali che si svolgevano con i territori *...al di là delle Alpi*, il governo veneziano si vide costretto a legittimare uno "stile" e un "gusto" tipico della "Nazione" ospitata. La stessa decorazione ad affresco della "facciata d'acqua" e di quella *...verso la merceria* dipinta dal giovane Tiziano Vecellio, sembrerebbero corrispondere a un adeguamento di "gusto", più vicino a ciò che già si vedeva nei territori da cui essi provenivano e nelle città situate lungo la direttrice della Valsugana che, come sappiamo, rappresentava una delle più importanti vie di comunicazione, assieme al Brennero, tra i territori della Germania meridionale e la Repubblica veneta. «Sappiamo come a Verona, in piazza delle Erbe, o a Trento, i palazzi mostrano ancora delle facciate impreziosite da grandi figure e riparate dagli spioventi dei tetti [...]. Nella stessa Castelfranco, da dove Giorgione è partito per Venezia, alcune case portano ancora tracce visibili di affreschi [...]»<sup>237</sup>.

In casi estremi sembra fosse possibile raggiungere Rialto da Norimberga in soli cinque giorni. Da Augusta si impiegavano in genere otto, dieci giorni passando dal Brennero e seguendo la rotta Trento-Verona o Brunico-Dobbiaco, oppure ancora percorrendo la Valsugana.<sup>238</sup>

[...] È lecito supporre che il prospetto (della facciata del Fondaco) non dovesse cambiare anche perché si prevedeva una specifica decorazione, probabilmente di una tipologia ornamentale che si stava estendendo nelle città imperiali, così da marcare con un riconoscibile "segno" culturale e di gusto l'edificio che avrebbe accolto i membri della nazione.<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> DOMENICO ROMANELLI, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 77-81, qui p. 78.

<sup>237</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 75.

<sup>238</sup> BERND ROECK, *Venezia e la Germania: contatti commerciali e stimoli intellettuali*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 45-55, qui p. 48.

<sup>239</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 334.

Probabilmente gli affreschi furono realizzati durante l'estate del 1508: «Il primo agosto Sanudo registra che si stava ...*depenzendo di fuora via*, ossia nelle aree di terra. Evidentemente i lavori sulla facciata erano già terminati [...]»<sup>240</sup>.

L'otto novembre dello stesso anno ritroviamo Giorgione citato in un documento presso l'Archivio di Stato di Venezia. Esso attesta una vertenza riguardante il pagamento degli affreschi del Fondaco. L'artista aveva già ricevuto cento ducati come compenso parziale, ma a lavoro ultimato i Magistrati al Sal incaricarono Giovanni Bellini di nominare una commissione valutatrice, composta da Lazzaro Bastiani, Vittore Carpaccio e Vittore di Mattio, che potesse quantificare il valore del lavoro di Giorgione.

«Essa si pronunciò così per centocinquanta ducati complessivi; i magistrati diminuirono il compenso a centotrenta ducati, ma il pittore si dichiarò comunque soddisfatto»<sup>241</sup>. Anche in questo caso, come in quello del "telero", la cifra accordata non ci dà modo di pensare a una realizzazione che abbia soddisfatto pienamente la committenza, considerando anche l'intervento di una commissione che potesse mediare tra l'artista e la pubblica committenza.

A questo punto è lecito chiedersi quali fossero state le probabili ragioni di una certa insoddisfazione o perplessità di fronte a queste opere "pubbliche". Purtroppo del "telero" sappiamo della sua esistenza solamente tramite i documenti d'archivio che trattano i relativi pagamenti e nulla più; degli affreschi del Fondaco, rimangono pochissimi lacerti: la *Nuda* alle Gallerie dell'Accademia, forse un "Putto" alato di una collezione privata inglese (Hythe, Kent, Saltwood Castle) e la *Giustizia* di Tiziano, alla Cà d'Oro (Galleria Franchetti). Nel 1755 Anton Maria Zanetti ritrasse alcune figure presenti sia nella facciata d'acqua che di terra, del Fondaco: tre disegni sono riferiti a figure di Giorgione, altri tre sono riferiti a Tiziano. Questo è tutto ciò che rimane del lavoro di Giorgione e del giovane Tiziano presso il Fondaco, tessere preziose di un mosaico oramai perduto. Se dovessimo stare a ciò che scrisse Vasari nelle sue *Vite* del 1568, si intuirebbe una insufficiente chiarezza di lettura di un "probabile" programma iconografico:

Sembra poco probabile che Giorgione non abbia concordato con la committenza un piano iconografico e stupisce che se ne fosse già perduta la chiave di lettura, appena una cinquantina d'anni dopo. Le testimonianze successive non sono più soddisfacenti. Né Ridolfi, né Boschini descrivono il significato iconografico dei dipinti. Viene da supporre che anche per essi, come per Vasari, ci fosse la difficoltà a identificarne i soggetti.<sup>242</sup>

[...] Non si poteva delegare a un pittore, per quanto colto, la responsabilità della scelta iconografica. Avrà avuto autorevoli indicazioni generali e poi un "via libera"; ma la soluzione fornita da Vasari (*non pensò se non a far di figure a sua fantasia per mostrar l'arte*) è storicamente inaccettabile e serve solo a giustificare l'imbarazzo della sua lettura.<sup>243</sup>

Nell'edizione torrentiniana Giorgio Vasari si limita ad apprezzare la capacità di Giorgione nel comporre figure senza imitare la "maniera" e di aver adottato un colorito "vivacissimo":

---

<sup>240</sup> Ivi, p. 336.

<sup>241</sup> Ivi, p. 383.

<sup>242</sup> MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi...cit.*, p. 320.

<sup>243</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 337.

[...] Crebbe tanto la fama di Giorgione per quella città che avendo il Senato fatto fabricare il Palazzo detto il Fondaco de' Todeschi al ponte del Rialto: ordinarono che Giorgione dipignesse a fresco la facciata di fuori: dove egli messovi mano si acese talmente nel fare che vi sono teste & pezzi di figure molto ben fatte, e colorite vivacissimamente. & attese in tutto quello che egli vi fece, che traesse al segno delle cose vive & non a imitazione nessuna della maniera. La quale opera è celebrata in Venezia; & famosa non meno per quello che e'vi fece [...].<sup>244</sup>

Nell'edizione giuntina Vasari confessa di non comprendere il significato delle figure affrescate, egli riscontra «carezza di contenuto storico-narrativo e di evidenza iconografica»<sup>245</sup>. È chiara la svalutazione del soggetto operato da quella pittura. Lo scrittore aretino si premunisce da questa mancanza dichiarando che come lui, anche gli "altri" non hanno saputo rispondere alle sue domande riguardanti il loro significato:

[...] Essendo cresciuto la fama di Giorgione, fu consultato, & ordinato da chi ne haveva la cura, che Giorgione lo dipignesse in fresco di colori secondo la sua fantasia purché e'mostrasse la virtù sua, & che e facesse un'opera ecc. essendo ella nel più bel luogo, & ne la maggior vista di quella città: per i che messovi mano Giorgione non pensò, se non a far di figure, a sua fantasia per mostrar l'arte, che nel vero non si ritrova storie, che habbino ordine, o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata, o antica, o moderna, & io per me nò l'ho mai intese, ne anche per dimanda, che si sia fatta, ho trovato chi'l intenda; che dove è una donna, dove è un'huomo in varie attitudini, chi ha una testa di liono appresso, altra con un'angelo a guisa di cupido, ne si giudica quel che si sia. V'è bene sopra la porta principale, che riesce in merzeria, una femina a sedere, c'ha sotto una testa d'un gigante morta quasi i forma d'una Giuditta, ch'alza la testa con la spada, & parla con un Todesco, quale è abasso, ne ho potuto interpretare per quel che se l'habbi fatta; se gia non l'avesse voluta fare per una Germania. In somma e si vede ben le figure sue essere molto insieme & che andò sempre acquistando nel meglio. Et vi sono teste, & pezzi di figure molto ben fatte, e colorite vivacissimamente. Et attese in tutto quello che egli vi fece, che traesse al segno de le cose vive & non a imitazione nessuna de la maniera. La quale opera è celebrata in Venezia & famosa non meno per quello, che e vi fece [...].<sup>246</sup>

Vi sono due cose da puntualizzare: la figura femminile con la spada in pugno, dipinta sulla facciata verso la Merceria, è stata da lui correttamente letta come una "Giuditta", intesa in quel determinato ambito come una "Germania". I riferimenti iconografici erano chiari: la spada impugnata dalla mano destra e una testa mozzata a terra sotto i suoi piedi, la individuano pienamente. E' mai possibile che le figure realizzate sulla "facciata d'acqua" fossero state prive di ogni particolare iconografico, funzionale al loro riconoscimento? Oltretutto Vasari sapeva che la "Giuditta" o "Giustizia", era stata "allogata" a Tiziano «che sono nella medesima sopra la Merceria»<sup>247</sup>. Perché mai Tiziano, giovane collaboratore di Giorgione, nel dipingere la figura femminile avrebbe inserito dei simboli così precisi e finalizzati al suo riconoscimento, mentre Giorgione sarebbe stato così poco chiaro, così avaro di "simbologie" che potessero dare chiare identità a ciò che voleva rappresentare? A tale quesito ci corre in soccorso Claudia Cieri Via<sup>248</sup> la quale indicherebbe una particolare "chiave di lettura" che riguarda in speciale modo, le opere di Giorgione: esse sarebbero l'esempio limite della scarsa utilizzazione del "Mito"; il suo "Allegorismo simbolico" riferito alla mitologia si caricherebbe del simbolismo, che informa la tematica complessiva dell'opera. Non sarebbero quindi le varie

<sup>244</sup> VASARI, *Le Vite...cit.*, p.579, 1550.

<sup>245</sup> BONICATTI, *Aspetti dell'umanesimo...cit.*, p. 86.

<sup>246</sup> VASARI, *Le Vite... cit.* p.14, 1568.

<sup>247</sup> Ivi, p. 807.

<sup>248</sup> CLAUDIA CIERI VIA, *Dall'allegoria al simbolo: ipotesi interpretative sul mito come ideologia per immagini*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, 1981, pp. 146-148.

figure dipinte, prese singolarmente, a farci capire il proprio “ruolo”, la propria “identità”, ma l’opera vista nella sua totalità incaricherebbe ogni singola figura della propria corretta “funzione allegorica”. Molto probabilmente è per questa ragione che Vasari non riuscì a cogliere il significato degli affreschi dipinti sulla “facciata d’acqua”, proprio perché la sua “lettura” era impostata nella ricerca del significato individuale di ogni figura e non della parete affrescata nella sua totalità.

«Va (anche) osservato che nella facciata sul Canal Grande gli spazi disponibili per la decorazione pittorica erano piuttosto limitati, dato il gran numero di aperture: non c’è campo, a esempio, per una scena abbastanza estesa, di carattere narrativo. Giorgione era in qualche modo obbligato dal telaio architettonico a ideare una sequenza di singoli personaggi, distribuiti negli intervalli tra le finestre. Ne sortì una celebrazione della figura umana in varietà di attitudini, anzi del corpo nella sua intatta bellezza, da trovar confronto solo negli ignudi che Michelangelo è in procinto di dipingere sulla volta della Sistina»<sup>249</sup>.

Se una comparazione tra le figure di Giorgione (tramandateci dallo Zanetti, ma qui sorgerebbe la domanda: li ha copiati fedelmente?) e quelle che Michelangelo stava realizzando sulla volta della Sistina potrebbe essere lecita, questa si giocherebbe «sul filo dei mesi, se non dei giorni: il contratto della Sistina è del 5 maggio 1508 [...], ma l’affrescatura partì non prima della tarda estate o dell’autunno [...]. Qualora si volesse immaginare un contatto tra i due [...] sarebbe preferibile (immaginare) il Buonarroti in laguna [...], giacché Michelangelo nel 1507 stava a Bologna e di lì raggiungere Venezia era abbastanza agevole»<sup>250</sup>.

Purtroppo come sappiamo, la “tematica” complessiva dell’opera di Giorgione ci è sconosciuta. Delle figure realizzate, Vasari risulta molto generico. Il Ridolfi invece è più particolareggiato: egli vide «trofei, corpi ignudi, teste a chiaro scuro; ne’ cantoni fece Geometri, che misurano la palla del Mondo; prospettive di colonne, e tra quelle huomini a cavallo et altre fantasie, dove si vede quanto gli fosse pratico maneggiar colori a fresco»<sup>251</sup>. Tra l’altro, sempre nella parte dedicata alla biografia di Giorgione egli scrive che «seguiva in tanto Giorgio a dipingere nella solita habitatione, ove dicesi, [...] faceva per lo più favole d’Ovidio»<sup>252</sup>.

A tal proposito Claudia Cieri scrive:

La convergenza di alcuni miti, tratti dalle “Metamorfosi” di Ovidio, sul tema dell’Amore, che si articola con gli altri grandi temi della cultura Cinquecentesca della conoscenza, dell’armonia cosmica, della fecondità naturale, è il punto di partenza [...] per poter chiarire in quali termini la mitografia assolva il ruolo di esplicazione di concetti, con funzione allegorica [...]. Fu nel Veneto, in particolare, che il mito giunse ad assumere nelle immagini, sempre più valore “simbolico” secondo un processo di trasformazione del “mito” da affermazione di un’antichità storicizzabile, o illustrazione di un concetto, alla sua identificazione con la poesia nel significato di traduzione in immagine di un’idea.<sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi...cit.*, p. 323.

<sup>250</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 338.

<sup>251</sup> CARLO RIDOLFI, *Vita di Giorgione da Castel Franco, pittore*, in *Le meraviglie dell’Arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, Sgauri, 1648, pp.77-90, qui p. 81.

<sup>252</sup> RIDOLFI, *Vita di Giorgione...cit.*, p. 79.

<sup>253</sup> CIERI VIA, *Dall’allegoria al simbolo...cit.*, p.146.

«Ridolfi ricorda altri repertori tematici giorgioneschi: a contenuto drammatico, del tipo “Tarquinio e Lucrezia” e “doppi ritratti” a mezzo busto, in cui venivano abbinati i personaggi della mitologia classica, quali Marte e Venere, Venere e Bacco, Marte e Mercurio, tutti personaggi accostati verosimilmente con sottile intendimento allegorico»<sup>254</sup>, ma si direbbero legati alla prima fase veneziana di Giorgione. Infatti sembrerebbe che il suo percorso artistico, dal punto di vista figurativo, subisca delle trasformazioni nei soggetti rappresentati in questo senso: dalla realizzazione del soggetto mitologico “dotato” di evidenze iconografiche atte a riconoscerlo, alla progressiva eliminazione dei “simboli di maniera” e la rappresentazione dello stesso soggetto “calato” in un ambiente “mondano”, magari a fianco di un personaggio tratto dalla realtà quotidiana.

«Sotto molti aspetti la maniera di Giorgione di mettere assieme figure idealizzate prese dalla leggenda e figure di tutti i giorni in costume contemporaneo, anticipa il grande stile veneziano dell’allegoria composita, in cui più tardi eccellerà il Veronese: l’arte audace di dare nuova vita a un concetto morale ricorrendo all’impiego inaspettato di elementi realistici»<sup>255</sup>.

#### 1.17 Un mito in «Fieri»

«Dopo l’*exploit* del Fondaco l’immagine pubblica del pittore di Castelfranco non poteva che essere cambiata, assumendo le fattezze di un gigante. È adesso che Zorzi diviene Giorgione [...]. Rispetto agli altri protagonisti sulla scena lagunare»<sup>256</sup>, il suo lavoro più importante era là, esposto all’ammirazione e alla curiosità di tutti. «Molto dell’opera dalla quale dipese la sua fama immediata, [...] con ogni probabilità scomparve quasi fin dal tempo dell’artista, come gli affreschi sulla facciata del Fondaco dei Tedeschi a Venezia [...]».<sup>257</sup>

«Alle domande dei passanti, si rispondeva che essi (gli affreschi) furono opera di un certo Zorzi da Castelfranco, che questo Zorzi socializzava amabilmente, un suonatore di liuto, e fu portato via dalla peste nell’età di trentatré anni. Queste erano le parole che i gondolieri avrebbero potuto esprimere, per rispondere agli interrogativi dei turisti [...]. Con queste magre informazioni, la storia ha composto una figura affascinante. Si scrissero libri voluminosi su Giorgione, ma essi non hanno aggiunto quasi nulla ai discorsi dei gondolieri»<sup>258</sup>.

Si direbbe che dopo l’esperienza del Fondaco non vi siano state per Giorgione, altre commissioni pubbliche di una certa importanza. Non vi è un documento o notizia, nemmeno nei meticolosissimi “Diarii” del

---

<sup>254</sup> MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi...cit.*, p. 308.

<sup>255</sup> EDGAR WIND, *L’eloquenza dei simboli; la Tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, a cura di Janie Anderson, Milano, Adelphi, 1992, p. 192.

<sup>256</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 344.

<sup>257</sup> WALTER PATER, *Il Rinascimento*, a cura di Mario Praz, Milano, Abscondita, 2007, p. 142.

<sup>258</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 14.

Sanudo, che possano rischiarare gli ultimi due anni di vita del maestro. Con la lettera inviata da Taddeo Albano a Isabella d'Este, l'8 novembre 1510, ci ritroviamo immediatamente proiettati alla fine di quell'anno, per sapere della morte di Zorzi «[...]morì più di fanno da peste»<sup>259</sup>.

Alberto Ongarato imputa questo periodo di “vuoto artistico” ai gravosi impegni politici e militari che dovette sostenere la Serenissima, per affrontare le minacce e le invasioni straniere nei propri territori:

E' stato osservato che negli ultimi due anni di vita del maestro di Castelfranco sono caratterizzati dalla mancanza di commissioni pubbliche di rilievo. Ma non si deve dimenticare che il biennio 1509-1510 fu un periodo durissimo per la Serenissima. Il Papato, la Francia, la Spagna, l'impero, Mantova e Ferrara avevano stretto un'alleanza per spartirsi il dominio veneziano. In Palazzo Ducale, il 17 aprile 1509, l'araldo di Francia getta ai piedi del doge Leonardo Loredan il guanto di sfida del suo re, Luigi XII. Il 14 maggio la disfatta di Agnadello provoca la perdita di gran parte del dominio di Terraferma; anche Mestre è minacciata. Soltanto Treviso rimane sotto le bandiere di San Marco. Il nemico è ora alle porte: nel 1510, in tempi rapidissimi, il Senato incarica Frà Giocondo da Verona di introdurre nelle mura trevigiane “la nuova foggia di guerreggiare”, per resistere ai colpi delle artiglierie. Venezia, nonostante sia privata di risorse finanziarie e alimentari, resiste in un periodo difficilissimo: “da superbi diventati umilissimi”, scriveva il Priuli. Un mese dopo Agnadello, ha già recuperato Padova, difesa a oltranza dal provveditore Andrea Gritti. La Lega di Cambrai subisce la prima incrinatura, mentre la diplomazia veneziana si insinua nelle crepe dell'alleanza stretta dal papa Giulio II, Luigi XII, e l'imperatore Massimiliano, per annientarla. Lo sforzo fu enorme, e tutte le energie di cui la Repubblica era capace erano protese nella difesa. È evidente che in un simile momento venissero a mancare commissioni pubbliche di rilievo, non soltanto a Giorgione, ma a tutti. Inoltre, l'anno dopo in città iniziava a divampare la peste, fedele compagna delle soldataglie che infestavano le campagne. La morte del pittore a causa della peste è cosa certa.<sup>260</sup>

Secondo Giorgio Vasari, la morte di Giorgione è collegata a una storia d'amore. Entrambi si innamorarono l'uno dell'altra e quando, nel 1510 (per Vasari nel 1511) imperversò la peste, lei si ammalò e inconsapevolmente infettò Zorzi. «Sanudo dice che tutti quei malati di peste venivano presi, per essere curati, e sepolti, nell'isola di Poveglia. Sembra probabile che Giorgione abbia condiviso la sorte dei suoi compagni di sventura e sia stato sepolto a Poveglia»<sup>261</sup>.

Più di un secolo dopo, Carlo Ridolfi descrive la morte prematura dell'artista come l'epilogo drammatico di una relazione amorosa, dai contorni “romanzati”:

[...] Ma piacque a Dio levarlo dal Mondo d'anni 34, il 1511, infetandosi di peste, per quello si dice, praticando con una sua amica; benchè altrimenti il fatto lo si racconti, che godendosi Giorgione in piaceri amorosi con tale donna da lui ardentemente amata, le fosse fuita di casa da Pietro Luzzo da Feltre detto Zarato suo Scolare [...]perloche dato in preda alla disperatione terminò di dolore la vita, non ritrovandosi altro rimedio alla infettatione amorosa, che la morte [...].<sup>262</sup>

Giorgione anche in questo caso fu infettato dalla peste, ma preferì anticipare la sua morte con il suicidio. In ogni caso le fonti concordano in modo unanime, per quanto riguarda il contagio dalla peste.

Lionello Puppi avanza l'ipotesi che l'infezione contratta non sia stata la peste, ma quel «mal francese»<sup>263</sup> considerato dal Sanudo il “flagello del secolo”: la sifilide.

---

<sup>259</sup> Mantova, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1893, copialettere 28, c.68 r., 8 novembre 1510.

<sup>260</sup> ONGARATO, *Giorgione...cit.*, p. 71.

<sup>261</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco... cit.*, p. 46.

<sup>262</sup> CARLO RIDOLFI, *Vita di Giorgione...cit.*, p. 88.

<sup>263</sup> PUPPI, *Tracce e scommesse...cit.*, p. 23.



Ritornando ancora alle importanti “lettere luziane” dove è citato Giorgione, in un suo saggio del 2004 Puppi afferma che la fama dell’artista dovesse ancora formarsi, visti i dubbi e le incertezze di Isabella d’Este su un’eventuale acquisto di una “pictura de una nocte”:

[...] Chi era Giorgione, “questo sconosciuto”? Apparentemente, finché visse, proprio uno sconosciuto, visto che il 25 ottobre 1510, all’indomani della morte [...] della quale, peraltro, non vi è cenno nei pure meticolosissimi “Diarii” di Marin Sanudo, la marchesa di Mantova, Isabella d’Este, saputo dell’esistenza tra le sue “cose et heredità” di una “pictura de una nocte”, si affretta a scrivere al proprio residente in Venezia, Taddeo Albano, affinché gliela procurasse, ma solo dopo aver accertato con esperti [...] in quanto della reputazione del pittore, doveva sapere solo per vago sentito dire e da verificare [...] Se nel “Cortigiano” stampato nel 1528, Baldassarre Castiglione indica il nome di “Georgio da Castelfranco” [...] nel comporre il novero dei pittori “eccellentissimi” non è da dimenticare che la stesura dell’opera cade tra 1508 il 1514, quindi subito dopo il soggiorno di Castiglione presso la città di Mantova, talché la pronuncia del nome di Giorgione, potrebbe costituire non più che la risonanza delle suggestioni vaghe che avevano indotto Isabella d’Este a rivolgersi all’Albano.<sup>264</sup>

Invece nella monografia dedicata a Giorgione del 2009, la stessa fama precedentemente non ancora “formata” avrebbe comunque «travalicato i confini di Venezia, giungendo alla corte di Mantova»<sup>265</sup>.

Al di là dell’estensione territoriale a cui giunge la conoscenza dell’arte di Giorgione, cogliamo nell’epistola di Isabella d’Este la “brama di accaparramento” che consideriamo tipica del collezionista in genere. Già nel 1930 Louis Hourticq centrò questo punto fondamentale che ci fa capire come Giorgione fosse già entrato nei “desideri” di una classe sociale elitaria ed esclusiva, desiderosa di possedere una delle sue opere.

Da questa corrispondenza si tratta di estrarre ciò che effettivamente è scritto. Ne consegue solamente che Giorgione non è morto sconosciuto, i collezionisti già ricercavano le sue opere e uno dei motivi del suo successo tra i contemporanei è la capacità di realizzare un “effetto di notte” [...]. Una delle due “notti” in questione non è “così perfetta”, come sarebbe auspicabile [...]. Questa osservazione è tutt’altro che banale, in quanto non vi è stato, sino ad allora, alcun apprezzamento estetico su nessuna pittura del Quindicesimo o del Sedicesimo secolo [...]. Qui non si tratta di un apprezzamento estetico sul talento dell’artista [...], ma un giudizio sulle sue capacità [...], sul grado di applicazione e di finitura che l’artista apporta nell’esecuzione dell’opera.<sup>266</sup>

Eugenio Riccomini considera il “carteggio luziano” «significativo della precoce celebrità dell’artista presso gli amatori d’arte»<sup>267</sup>.

Ruggero Maschio, vi legge «l’avvio di un processo di accaparramento e di gelosa fruizione estetica da parte di un collezionismo che finirà per consegnare l’opera di Giorgione all’Olimpo del mito»<sup>268</sup>.

Eugenio Battisti<sup>269</sup> considera le “lettere” quale testimonianza di una committenza atta a “istruire” Giorgione nella realizzazione delle sue pitture:

Eppure noi sappiamo che le pitture di Giorgione erano state eseguite su precise istruzioni o con accordi personali (ne fa testimonianza la lettera di Taddeo Albano a Isabella d’Este). [...] (Questi committenti) come ha dimostrato anni fa in modo

---

<sup>264</sup> LIONELLO PUPPI, *Paralipomeni giorgioneschi...cit.*, p. 12.

<sup>265</sup> PUPPI, *Tracce e scommesse...cit.*, p. 22

<sup>266</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 37.

<sup>267</sup> EUGENIO RICCOMINI, *Giorgione*, Milano, Ed. d’arte Garzanti, 1966, p. 4.

<sup>268</sup> RUGGERO MASCHIO, *Per Giorgione. Una verifica dei documenti d’archivio* in “Antichità viva” 17 (1978), pp. 5-11, qui p. 5.

<sup>269</sup> EUGENIO BATTISTI, *Quel che non c’è in Giorgione*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di Ruggero Maschio, Roma, Gangemi, 1994, pp. 236-257.

definitivo il Ferriguto, appartenevano ai quadri direttivi della società veneziana, e avevano l'orgoglio di appartenere alla nuova generazione (nel "Concerto" come nella "Tempesta" uno dei protagonisti indossa i pantaloni bicolore di una Compagnia della Calza)".<sup>270</sup>

La frase contenuta nella lettera di risposta che Taddeo Albano scrive a Isabella d'Este *...che li hanno fatte fare per volerli godere per loro*, non sembra possa anche significare un Giorgione esecutore di un qualche programma iconografico, su precise istruzioni del committente. Già dieci anni prima degli scritti di Battisti, Pietro Zampetti<sup>271</sup> afferma che «non risponde al vero, perlomeno non sempre, quanto affermato non solo da Settis, sugli artisti succubi della committenza. Già la lettera di Isabella d'Este a Taddeo Albano è prova del contrario [...]. Ma abbiamo altre prove: la libertà offerta da Giulio II a Michelangelo per gli affreschi della volta della Sistina; il processo intentato a Paolo Veronese per le libertà che si prese nel suo "Cenacolo" dei Santi Giovanni e Paolo, poi trasformato in "Cena" in casa Levi»<sup>272</sup>.

In un suo saggio nel catalogo del 2003, pubblicato in occasione della mostra organizzata a Venezia su Giorgione, Annalisa Perissa Torrini<sup>273</sup> focalizza i due aspetti più importanti che si possono cogliere dal "carteggio luziano": la celebrità dell'artista anche al di fuori del dominio veneziano, confermata da Baldassarre Castiglione con la citazione del nome dell'artista annoverato fra i cinque massimi artisti del tempo, e l'esistenza di un "mercato" di opere d'arte finalizzato ad alimentare il fenomeno del collezionismo.

La lettera di Isabella d'Este a Taddeo Albano del 25 ottobre 1510 e la risposta di quest'ultimo dell'8 novembre dello stesso anno [...], sanno creare un immediato ricordo della celebrità dell'ancor giovane artista, non solo tra i veneziani, ma anche presso la Corte Estense. Che la sua fama superi ben presto i confini lagunari è confermato anche dal fatto che già nel 1524 Baldassarre Castiglione lo annovera tra i cinque massimi artisti del tempo: "eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Georgio da Castelfranco". Ma, soprattutto, la fonte letteraria rappresenta una preziosa testimonianza dei committenti "privati" delle opere di Giorgione, quelli "che li hanno fatte fare per volerli godere per loro" [...]. Infatti sono nominati due sicuri committenti: un Taddeo Contarini e un Victorio Becharo [...] Il primo, aveva sposato la sorella di Gabriele Vendramin ed era un ricco mercante patrizio. Sappiamo per certo, che egli possedeva i *Tre Filosofi* di Vienna, la "Nascita di Paride" e l' "Inferno con Enea e Anchise". Del secondo, non si hanno notizie anche se si suppone essere stato un commerciante all'ingrosso di carni.<sup>274</sup>

Non c'è dubbio che Giorgione al tempo de *Il Cortigiano* fosse considerato un artista dalla celebrità già affermata ed è possibile che Castiglione, citandolo fra "i cinque massimi artisti del tempo", abbia contribuito ad ampliarne la fama. La sua citazione fu una "presa d'atto", una constatazione data da una effettiva realtà artistica non costruita però sui dipinti da cavalletto, ma su ciò che tutti potevano ammirare, gli affreschi realizzati da Zorzi sulle facciate dei palazzi e in particolar modo, su quella del Fondaco dei Tedeschi. Così si esprime al riguardo Francis Haskell:

---

<sup>270</sup> BATTISTI, *Quel che non c'è in Giorgione...cit.*, p. 238.

<sup>271</sup> PIETRO ZAMPETTI, *"La quiete dopo la tempesta"*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, 1981, v. II, pp.275-292.

<sup>272</sup> ZAMPETTI, *La quiete...cit.*, p. 288.

<sup>273</sup> ANNALISA PERISSA TORRINI, *Documenti, Fonti, Notizie*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di Giovanna Nepi Scirè e Sandra Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 91-99.

<sup>274</sup> PERISSA, *Documenti...cit.*, p. 91.

[...] da vivo, Giorgione era ed è rimasto sempre un pittore molto stimato, eppure non ci è giunta neppure una delle opere maggiori che lo avevano reso celebre allora. Quando, nel 1528, Baldassarre Castiglione lo paragonò a Leonardo da Vinci, al Mantegna, a Raffaello e a Michelangelo, possiamo essere quasi certi che egli avesse in mente i suoi affreschi, quegli affreschi che sono oramai, più o meno, tutti spariti. D'altra parte, oggi noi conosciamo certi quadri di Giorgione che fino alla metà dell'Ottocento erano ignorati da tutti fuorché forse da un piccolo gruppo di collezionisti privati e dilettanti [...].<sup>275</sup>

Fra le date delle "epistole luziane" e la pubblicazione de *Il Cortigiano* vi è un arco temporale di diciotto anni, entro cui la figura dell'artista poteva già essersi formata entro una sorta di "mito": l'artista dei palazzi nobiliari e del Fondaco, dall'aspetto imponente e dall'animo sensibile, rapito dalla morte in giovane età. Sappiamo anche però che Isabella d'Este, diciotto anni prima, aveva già sentito parlare di Giorgione e delle sue "Notti" e ne voleva una. Il nome dell'artista stava già circolando all'interno di un determinato ambiente che, come abbiamo già visto, ha caratteristiche private, elitarie, di esclusività e di laicità. In tale ambiente la fama di Giorgione non si sarebbe potuta alimentare se non dopo la sua morte che, come giustamente ha evidenziato Augusto Gentili<sup>276</sup>, si concretizza «come corsa all'accaparramento delle rare opere del pittore appena scomparso [...], poi come assegnazione di un'etichetta che garantisce all'opera un alto valore di mercato [...]. La cerchia ristrettissima dei committenti di Giorgione va intesa come somma e convergenza di interessi privati, resi in primo luogo omogenei dalle borse ben fornite e dai paradigmi del nuovo collezionismo, amatoriale ma non per questo esente da avveduto calcolo di mercato»<sup>277</sup>.

Lionello Puppi, convinto assertore che l'opera di Zorzi sia legata al «fallimento di un'intera avanguardia (politica), travolta da una catastrofe tutta e quasi invisibile, ma non per questo meno rovinosa e irrimediabile [...]»<sup>278</sup>, afferma che la morte di Giorgione abbia sottratto la sua opera «alla trama della circolazione cui doveva essere confidata e a cui poteva parlare [...] celando ogni proprio autentico significato nell'apparenza insondabile di "bellezza e singolarità", la cui mera e rara qualità virtuosistica sola resta apprezzata e stabilisce proprio le condizioni della mercificazione, aprendo [...] il fenomeno del "Giorgionismo"»<sup>279</sup>.

Forse una possibile chiave di lettura degli enigmatici soggetti dipinti da Zorzi, potrebbe trovarsi all'interno di questa "elite d'avanguardia" la quale, come si è già scritto, era favorevole e appoggiava la politica imperiale di Massimiliano in Italia. «Quando [...] avremo riconosciuto il peso tremendo dello sfacelo su quella "elite" [...] disporremo di condizioni che, a noi storici dell'arte, consentiranno di intendere l'"enigma" di Giorgione come problema storico decifrabile»<sup>280</sup>.

---

<sup>275</sup> HASKELL, *La sfortuna critica...cit.*, p. 583.

<sup>276</sup> AUGUSTO GENTILI, *Per la demitizzazione di Giorgione: documenti, ipotesi, provocazioni, in Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, 1981, pp. 12-25.

<sup>277</sup> GENTILI, *Per la demitizzazione...cit.*, p.13.

<sup>278</sup> PUPPI, *Giorgione...cit.*, p. 366.

<sup>279</sup> Ivi, p. 367.

<sup>280</sup> Ivi, p. 366.

Ma la base del suo successo artistico furono gli affreschi che, se da un lato furono veicolo di inserimento all'interno di questa particolare elite sociale dall'altro, essendo visibili e ammirati da tutti, svolsero una ulteriore e determinante funzione che oggi chiamiamo "pubblicitaria" e contribuirono sicuramente ad "alimentare" un mito in "fieri".

«La gloria di Giorgione fu soprattutto una gloria postuma [...]. Quando la fama di Giorgione cominciò a diffondersi, dalla facciata del Fondaco [...] l'autore non c'era più»<sup>281</sup>.

Prima di Vasari nessuna testimonianza indica su che cosa fosse basata esattamente la fama di Giorgione: come abbiamo già visto, il Castiglione lo indica tra gli "eccellentissimi" pittori del suo tempo assieme a Leonardo, Mantegna, Raffaello e Michelangelo, dove ciascuno di essi risulta nel proprio *...stil essere perfettissimo*.

Paolo Pino, nativo come Giorgione nel Trevigiano, fu allievo di Savoldo. Scrisse il *Dialogo di pittura* basandosi su un dialogo tra il pittore veneziano Lauro e il suo collega toscano Fabio. Esso prende l'avvio dal concetto di bellezza femminile, ma una delle sue maggiori preoccupazioni è il paragone tra la pittura e la scultura dove Giorgione, oltre a essere inserito tra i "valenti pittori", è citato anche per dimostrare la superiorità tra le due arti:

[...] voglio che sappiate ch' oggi di vi sono de valenti pittori. Lasciamo il Peruggino, Giotto fiorentino [...] Georgione [...]»<sup>282</sup>

[...] Chiuderò la bocca a questi che vorranno diffendere la scultura, come per un altro modo furono confusi da Giorgione da Castel Franco, nostro pittor celeberrimo e non manco degli antichi degno d'onore. Costui, a perpetua confusione degli scultori, dipinse in un quadro un San Giorgio armato in piedi appostato sopra un tronco di lancia con li piedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida e chiara, nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo, poscia avea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual rifletteva tutta la figura integra in schena e un fianco. Vi finse un altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del San Giorgio, volendo sostentare ch'uno pittore può far vedere integralmente una figura a un sguardo solo, che non può così fare un scultore, e fu questa opera (come cosa di Giorgione) perfettamente intesa in tutte le tre parti di pittura, cioè è disegno, invenzione e colorire.<sup>283</sup>

«Pino sostiene anche che il genio del pittore consista nella sua abilità di rappresentare i fenomeni naturali e gli effetti fugaci e transitori dei colori. Egli si sente parte della categoria dei pittori e nel vantarsi, accetta la famosa provocazione di Plinio il Vecchio nel suo elogio di Apelle, quando scriveva che il pittore antico aveva dipinto quello che era impossibile dipingere, il tuono della tempesta: "pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura" (Nat. Hist., XXXV, 96)»<sup>284</sup>.

«Il *Dialogo di pittura* che Paolo Pino pubblica nel 1548 rappresenta, a differenza del *Cortigiano* un contributo specifico sulla problematica dell'arte. Da un lato egli si ingegna di ricercare nessi di sintonia tra la maniera veneta e la toscano-romana: egli procede a un ambiguo processo di sintesi, dichiarando che dalla combinazione del "colore" di Tiziano col "disegno" di Michelangelo, potrà sortire la perfezione della pittura.

---

<sup>281</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 13.

<sup>282</sup> PINO, *Dialogo...cit.*, p. 24

<sup>283</sup> Ivi, p. 28

<sup>284</sup> ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione...cit.*, p. 624.

Da un altro verso, il Pino si inserisce nel contemporaneo dibattito inteso a stabilire una graduatoria di priorità tra pittura e scultura [...]. Interlocutore del Pino nel dibattito pittura-scultura è Anton Francesco Doni, assertore della superiorità della seconda sulla prima»<sup>285</sup>.

Nel 1549 Doni pubblicherà a Venezia un trattato intitolato *Disegno*<sup>286</sup>, dove il protagonista principale è Michelangelo. In esso «le cose(?) di Giorgione da Castel Franco Pittore»<sup>287</sup> son tra le rare opere d'arte che il Doni suggerisce a Simone Carnesecchi di vedere a Venezia, insieme con i «quattro cavalli divini [...], la storia di Titiano (huomo eccellètissimo) in Palazzo, la facciata della casa dipinta dal Prodonone sopra il Canal grande, una tavola d'altare d' Alberto Duro in San Bartolomeo; in particolare v'è lo studio del Bembo e di M. Gabriel Vendramino Gentilhuomo Venetiano al quale io sono un servidore con molti altri [...]».<sup>288</sup> Vi è citata anche la collezione di oggetti d'arte di Gabriele Vendramin che scopriremo, con la "Notizia d'opera" del Michiel, essere già stata visitata dallo stesso nel 1530.

Il termine "cose" usato dal Doni per definire ciò che il Carnesecchi poteva vedere di Giorgione a Venezia, è alquanto generico e potrebbe suscitare il sospetto che vi sia stato un errore di stampa del Giolito. Dal momento in cui egli usa il sostantivo "casa" per gli affreschi del Pordenone, saremmo inclinati nel correggere le "cose" in "case" (di Giorgione da Castel Franco Pittore). Ecco che anche col Doni, vi sarebbe un evidente apprezzamento dei pubblici affreschi realizzati da Zorzi a Venezia.

---

<sup>285</sup> PAOLO CARPEGGIANI, *La fortuna di Giorgione: dalle fonti al mito*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di Ruggero Maschio, Roma, Gangemi, 1994, pp.278-287, qui p. 279.

<sup>286</sup> ANTON FRANCESCO DONI, *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura...*, Venezia, Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549.

<sup>287</sup> DONI, *Disegno...*cit., p.52.

<sup>288</sup> Ibidem.

## 2. GIORGIONE NELLA STORIA DELL'ARTE

### 2.1 Giorgione Rinascimentale

Le opere di Pino e di Doni sono dei dialoghi o dei trattati.

La *Notizia d'opere* di Marcantonio Michiel, scritta tra il 1521 e il 1543, verrà pubblicata solo nel 1800 dall'abate Jacopo Morelli, erudito bibliotecario della Marciana di Venezia. Michiel, sebbene sia testimone contemporaneo di Giorgione in quanto cominciò a compilare le sue note solo qualche anno dopo la morte del pittore, non è tuttavia «[...] di nessuna importanza per la leggenda (per la creazione del suo mito), perché le sue note furono ignorate per quasi trecento anni»<sup>289</sup>.

È soltanto con Vasari che nasce la prima storia dell'arte dei tempi moderni.

Nel 1550 esce dai torchi dell'editore Torrentino, «la prima redazione delle *Vite*, ov'è un profilo biografico di Giorgione, delineato sulla scorta di dati che lo scrittore aretino raccolse durante il viaggio compiuto a Venezia nel 1541-42 [...]. Risulta evidente, nella pagina vasariana, l'individuazione di alcune tematiche - la novità della pittura di Giorgione rispetto alla tradizione belliniana, il naturalismo, il colorismo tonale - poi raccolte e sviluppate dalla critica moderna»<sup>290</sup>.

Louis Hourticq afferma che «è proprio a Vasari che Giorgione deve la sua straordinaria fortuna nella storia [...]. Di lui si è molto criticato e i moderni eruditi, raramente non mancano di iniziare le loro dissertazioni, attraverso una confutazione di Vasari, rilevandone gli errori»<sup>291</sup>.

Anche Paul Barolsky<sup>292</sup> spezza una lancia a favore di Giorgio Vasari, affermando che «i fondamenti della critica storica si trovano nelle *Vite* di Giorgio Vasari [...]. Ancora oggi vediamo l'opera (di artisti) attraverso gli occhi di Vasari [...]. Ma egli (così come la critica successiva) fu di parte e il suo giudizio critico non pretendeva di avere alcuna pretesa di validità universale. Venivano apprezzate le virtù dei grandi artisti e questi giudizi persistettero nel tempo. Mentre alcuni studiosi hanno ridicolizzato gli "apprezzamenti" in arte, tutta la scrittura sull'argomento, esplicita o no, è "apprezzamento". Lo scrittore evidenzia e descrive il "suo" soggetto, in quanto egli apprezza determinati particolari in esso, di tipo formale, illustrativo o morale. E tutta la scrittura inerente all'arte è "impressionista"»<sup>293</sup>.

«L'accostamento dei due nomi (Leonardo e Giorgione) all'inizio del capitolo moderno, indica chiaramente che, secondo Vasari, Giorgione ha svolto a Venezia lo stesso ruolo di Vinci a Firenze: chiude l'era dei primitivi e apre l'età moderna»<sup>294</sup>.

---

<sup>289</sup> HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione...cit.*, p. 587.

<sup>290</sup> CARPEGGIANI, *La fortuna di Giorgione...cit.*, p. 279.

<sup>291</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 14.

<sup>292</sup> PAUL BAROLSKY, *The "meaning" of Giorgione's Tempesta*, in "Studies in iconography" 9 (1983), pp. 57-65.

<sup>293</sup> BAROLSKY, *The "meaning" ...cit.*, p. 58.

<sup>294</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 15.

[...]Il Giorgione di Vasari era una figura semi-michelangiolesca, un pittore di “terribilità” e di “concetti difficili”; la sua valutazione era fondata dopo tutto su un’opera che non fu certamente dipinta prima del 1520: la “Burrasca” della Scuola di San Marco (ora attribuita a Palma il Vecchio e Paris Bordon). [...] Sempre nella prima edizione Vasari afferma che “non solo egli acquistò nome di aver passato Gentile e Giovanni Bellini, ma di competere con coloro che lavoravano in Toscana et erano autori della maniera moderna”. Avendo superato Bellini, Giorgione fu superato da Tiziano la cui “Vita”, vivente l’artista, non comparve nella prima edizione; ma Tiziano e Sebastiano, i rappresentanti veneziani della maniera moderna, furono definiti “creati” di Giorgione. Il dipinto della Scuola di San Marco era considerato da Vasari il capolavoro di Giorgione [...]. Ma le qualità che egli vi trovava non avevano niente a che vedere con i criteri che usavano i critici veneziani del Cinquecento, Marcantonio Michiel o Paolo Pino, prima di lui, Sansovino o Lodovico Dolce dopo di lui. [...] La caratterizzazione di Giorgione nella prima edizione del Vasari si potrebbe definire basata più su un’idea generica di come sarebbero dovute essere le opere di primo Cinquecento della “maniera moderna”, piuttosto che su esempi specifici di Giorgione visti da lui stesso. Vasari citò, in generale, di Giorgione “alcune vivezze et tante altre cose morbide et unite sfumate talmente negli scuri”. (Tale citazione) non si accorda con quello che disse sugli affreschi di Giorgione nel Fondaco dei Tedeschi: questi, che probabilmente riuscì a vedere, erano “coloriti vivacissimamente”. Sempre nella prima edizione, Vasari non afferma in nessuna frase che Giorgione conobbe l’opera di Leonardo o fu in qualche modo influenzato da lui.<sup>295</sup>

Ma ecco l’elenco delle opere citate dal Vasari in questa prima edizione delle *Vite*:

- 1) «molte Madonne e ritratti». Ma egli ne cita solo uno: il ritratto del padre di Giovanni da Castelbolognese.
- 2) «Un dipinto (affresco) sulla facciata di Ca’ Soranzo, in piazza San Polo».
- 3) «Gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi».
- 4) «Una tela nella chiesa di S. Giovanni Crisostomo».
- 5) Una Tempesta presso la Scuola di San Marco, che descrive nel dettaglio.
- 6) Un «Cristo che porta la croce» nella chiesa di San Rocco.

La tela di S. Giovanni Crisostomo è giudicata dalla critica come un lavoro iniziato da Giorgione, ma terminato da Sebastiano del Piombo; la *Tempesta di mare* è oggi attribuita a Palma il vecchio e Paris Bordon; per il *Cristo che porta la croce* di San Rocco, le attribuzioni oscillano tra Giorgione e Tiziano. Ciò che rimane certamente legato all’artista sono gli affreschi del Fondaco e quelli di Ca’ Soranzo; anche qui la certezza del suo lavoro si riduce all’ambito della pittura ad affresco.

«Se Giorgio Vasari si configura come propugnatore della maniera tosco-romana, Ludovico Dolce può ritenersi il difensore della maniera veneta. Il *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino*, che egli pubblica nel 1557, costituisce la risposta polemica di Dolce alla prima edizione delle *Vite* di Vasari. Protagonista dell’opera è Michelangelo che discorre con lo scrittore, per evidenziare i limiti dell’arte e della “moralità”; dalla disamina critica difatti sortisce la superiorità, a ogni livello, di Tiziano, inventore della “nuova maniera” nel contesto della pittura cinquecentesca. Vi è un cenno di merito anche a Giorgione, che aveva indicato al Vecellio la corretta via da percorrere»<sup>296</sup>.

«Anche il Dolce conosce poche opere di Giorgione, il quale, egli dice, non ha fatto opere pubbliche a olio: “[...]perché Giorgione nel lavorare a olio non aveva ancora avuto lavoro pubblico”; egli accenna soltanto agli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, poi, vagamente, a mezze figure e a ritratti: “[...] e perlopiù non

---

<sup>295</sup> PAUL HOLBERTON, *La critica e la fortuna di Giorgione : il conflitto delle fonti*, in *La pittura nel Veneto, il Cinquecento III*, a cura di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1999, pp 1015-1040, qui p. 1030.

<sup>296</sup> CARPEGGIANI, *La fortuna di Giorgione...cit.*, p. 279.

faceva altre opere che meze figure e ritratti”. Descrivendo la pittura di Giorgione “[...]egli fece cose vivacissime e sfumate tanto”, mostra di comprendere la riforma tecnica di Giorgione. Neanche il Dolce poteva conoscere la massima parte della produzione giorgionesca, cioè l’attività sua per i privati collezionisti. Chi nella seconda metà del Cinquecento o nel secolo successivo voleva farsi un’idea di Giorgione, doveva ricorrere al Vasari o al Dolce, cioè a due biografi che quasi non conoscevano opere di Giorgione, oppure dovevano ricorrere alla tradizione orale delle attribuzioni di quadri di raccolte private.[...] In queste condizioni si trovarono gli artisti e gli amatori d’arte del Seicento, quando si misero a studiare la pittura veneziana. Essi trovarono una tradizione ben assodata che faceva di Giorgione un grande, anzi l’iniziatore. Essi trovarono una moltitudine di opere che il desiderio dei proprietari attribuiva al maestro [...] e aggrovigliarono la matassa sempre di più. Quando nel 1646 Carlo Ridolfi pubblicò una nuova vita di Giorgione, il numero delle opere era cresciuto a dismisura»<sup>297</sup>.

«Nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari compie frattanto un nuovo viaggio a Venezia nel 1566. Nella nuova edizione la biografia giorgionesca si presenta arricchita di notizie di opere, ed emendata da taluni errori attributivi [...]. Tra le matrici del linguaggio figurativo giorgionesco, ora Vasari vi individua l’esperienza leonardesca: “[...]aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo molto fumezzate e cacciate, come si è detto, terribilmente di scuro: e questa maniera gli piacque tanto, che, mentre visse, sempre andò dietro a quella, e nel colorito a olio la imitò grandemente”. [...] Nella biografia di Tiziano, troviamo l’annotazione critica di maggior interesse che riguarda Giorgione; è una pagina che si connota quasi come “manifesto” del privilegio che Vasari accorda alla scuola pittorica tosco-romana, fondata sul disegno, rispetto alla scuola veneta, fondata sul colore: Giorgione è identificato come primo responsabile dell’ “errore” che ha guidato la pittura veneta, “[...]senza far disegno, tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi, senz’altro studio di disegnare in carta, fosse il vero e miglior modo di fare e il vero disegno”»<sup>298</sup>.

In quest’ultima edizione, pubblicata da Giunti nel 1568 «[...]Vasari cambiò l’attribuzione a numerosi dipinti, in risposta, dobbiamo presumere, alla quantità di informazioni che riuscì a ottenere (con il suo soggiorno a Venezia del 1566) dai suoi corrispondenti, in particolare dalle notizie ricevute da Tiziano e da Paris Bordon»<sup>299</sup>.

Secondo Enrico Guidoni<sup>300</sup> quest’ultimo referente «[...]avrebbe saputo dare a Vasari informazioni tali da correggere così pesantemente il contenuto della “Vita” di Giorgione. È evidente che il pittore trevigiano era ritenuto l’esperto ufficiale a cui rivolgersi e fu lui stesso a dimostrare la possibile sopravvivenza di una pittura che già andava fossilizzandosi come mito, rimanendo coerentemente fedele a

---

<sup>297</sup> LIONELLO VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913, p. 16-18.

<sup>298</sup> CARPEGGIANI, *La fortuna di Giorgione...cit.*, p. 279.

<sup>299</sup> HOLBERTON, *La critica...cit.*, p. 1030.

<sup>300</sup> ENRICO GUIDONI, *Giorgione opere e significati*, Editalia, 1999.



alcuni suoi canoni ritenuti distintivi»<sup>301</sup>. In questa sua pubblicazione, Guidoni giunge ad affermare che Paris Bordon sia figlio naturale di Giorgione, considerando l'ultima biografia vasariana riferita a Paris e l'inspiegabile ripresa di temi giorgioneschi da parte dello stesso, fino alle contraddizioni attributive tra la prima e la seconda stesura delle *Vite* riscontrate nella biografia di Giorgione. Un ulteriore aspetto a sostegno di questa tesi riguarda il tema pittorico sviluppato da Zorzi, riguardante la "nascita di Paris". Che questa discendenza diretta sia stata tenuta nascosta, secondo Guidoni, ciò sarebbe successo dalla nascita al di fuori dei vincoli matrimoniali. Dieci anni dopo la pubblicazione di Guidoni, Ugo Soragni<sup>302</sup> riprenderà l'ipotesi della paternità di Giorgione:

La conclusione più interessante cui siamo pervenuti risiede nel sostegno quasi documentale che l'opera assicura all'ipotesi che Giorgione fosse padre di Paris Bordon: un'eventualità che, grazie anche agli indizi di cui la piccola tela è disseminata letteralmente ("Resurrezione", museo civico di Treviso), possiamo dare ora per altamente probabile se non certa del tutto [...]. Come ha dedotto e sostenuto per primo Enrico Guidoni a conclusione dell'esame di una serie di concordanze biografiche e artistiche concatenate e stringenti, appoggiate anche alla decifrazione dei significati racchiusi in un'opera giorgionesca solitamente piuttosto trascurata (la "Nascita di Paris", Budapest), interpretata dallo studioso come rivendicazione esplicita di Giorgione della paternità di Paris.<sup>303</sup>

Dalla seconda edizione delle *Vite* vasariane alla metà del Seicento sono assenti voci di rilievo nell'itinerario critico giorgionesco; Raffaello Borghini<sup>304</sup> nel suo *Il Riposo* del 1584 si limita a compendiare Vasari, in chiave sciatta e trita.

Nel 1648, la pubblicazione delle *Maraviglie dell'arte...* di Carlo Ridolfi è stata fondamentale nel consolidamento del "mito" di Giorgione, dove largo spazio è riservato alla sua biografia.

Lo scrittore gli inventa più consone origini dalla nobile famiglia Barbarella di Castelfranco; anche la scena della morte muta: "[...]si racconta, che godendosi Giorgio in piaceri amorosi con tale donna da lui ardentemente amata, le fosse sviata di casa da Pietro Luzzo da Feltre detto Zarato suo Scolare, in mercé della buona educatione, & insegnamenti del cortese Maestro, perloche dandosi in preda alla disperatione terminò di dolore la vita, non ritrovandosi altro rimedio alla infettatione amorosa, che la morte". Questo è il nuovo personaggio che il Ridolfi propone; proprio con lui, il pittore di Castelfranco, sottratto alla dimensione oggettiva della storia, è consegnato alla fortuna del mito. D'ora in avanti il valore delle grandi collezioni troverà unità di misura, anche, nel numero delle opere giorgionesche, autografe o presunti tali; giusto per soddisfare le richieste pressanti di un mercato insistente, Pietro Della Vecchia, eclettico imitatore con vocazione di falsario, si darà a dipingere quadri alla maniera di Giorgione.<sup>305</sup>

Il "mito giorgionesco" andrebbe a innestarsi all'interno di un «[...] apprezzamento critico dell'eredità (artistica) veneziana»<sup>306</sup> oramai creatosi verso la fine del XVI secolo, sollecitato da una ulteriore fase avanzata nel collezionismo veneziano: l'alienazione, da parte dei patrizi veneziani, di alcune parti delle proprie collezioni d'arte ereditate dai nonni o dai bisnonni: «[...] I "nuovi ricchi" come Bartolomeo della Nave, furono capaci di creare possedimenti considerevoli con le opere di Tiziano e dei maestri del suo tempo e così, anche gli inglesi, attratti da ragioni politiche, religiose e commerciali, furono capaci di

---

<sup>301</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p.1.

<sup>302</sup> UGO SORAGNI, *Giorgione e il culto del sole*, Saonara, il prato, 2009.

<sup>303</sup> SORAGNI, *Giorgione...cit.*, p. 68.

<sup>304</sup> RAFFAELLO BORGHINI, *Il riposo...*, Firenze, G. Marescotti, 1584.

<sup>305</sup> CARPEGGIANI, *La fortuna di Giorgione...cit.*, p. 279.

<sup>306</sup> HOLBERTON, *La critica...cit.*, p. 1021.

acquistare grandi quantità di capolavori del Cinquecento». <sup>307</sup> Carlo Ridolfi, così come Marco Boschini assieme a Pietro Della Vecchia, che considereremo successivamente, riuscirono a “cavalcare” l’onda di un mercato artistico sempre più bramoso di reperire “meraviglie” per le collezioni private.

[...] (per quanto riguarda) Il collezionismo di dipinti, è evidente che esiste una differenza abissale tra le raccolte raffinate, di gusto aggiornato e cosmopolita, di un’Isabella d’Este o di un cardinale Grimani e quella del collezionista “medio”, a Venezia e altrove [...]. Francesca Pitacco, ci ha presentato una ricerca di notevole sottigliezza sul collezionismo di dipinti alla fine del Cinquecento a Vicenza. La studiosa evidenzia uno scarto assoluto fra le attività in merito di un ristretto gruppo di virtuosi ben noti e studiati, come Giangiorgio Trissino, Valerio Belli o i Gualdo, e le micro raccolte della piccola nobiltà e della borghesia, dove il dipinto da cavalletto svolgeva un ruolo di qualche importanza, mentre le predilezioni più fastose della grande aristocrazia si orientavano piuttosto verso gli arazzi e le decorazioni ad affresco. <sup>308</sup>

A mano a mano che gli affreschi del Fondaco sbiadivano col tempo e dei quali Ridolfi lamentava l’imminente rovina, si delineava sempre più un nuovo profilo artistico di Giorgione, basato essenzialmente su ciò che il mercato gli attribuiva in fatto di genere e stile: « [...] dalle pale d’altare ad altri dipinti di carattere religioso, da scene a soggetto mitologico e allegorico a bizzarri dipinti di soggetto comico» <sup>309</sup>. Nella “Vita” di Giorgione, «[...] Ridolfi dedica la maggior parte del tempo e dell’argomento a un dipinto che ora risulta perduto, le “Età dell’uomo”, già appartenente a una collezione genovese; Ridolfi indugia poi su un dipinto [...] che Boschini considera come il compendio dei risultati raggiunti da Giorgione: quest’opera ancora una volta, è una mezza figura, conosciuta come il “Bravo”, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna. [...] Possiamo distinguere come le caratteristiche ritenute tipiche di Giorgione fossero essenzialmente le seguenti: un certo genere di figura maschile con un certo tipo di costume [...]; vivacità, azione e violente emozioni» <sup>310</sup>.

Oltre a dipingere la breve esistenza di Giorgione con avvenimenti dal sapore spiccatamente romantico, Ridolfi gli attribuisce ben sessantacinque opere compresi gli affreschi tra cui, elaborando certe indicazioni di Vasari e di altre fonti stampate del secolo precedente, ritratti e “pseudo-ritratti” e figure monumentali piene di azione e di effetto espressivo. Oramai era passato quasi un secolo e mezzo dalla morte di Zorzi e ciò che si poteva vedere di certo dell’artista, erano ancora le sue opere in “esterna”; il resto della sua produzione di piccolo formato, apparteneva sempre a privati collezionisti e circolava tramite vendite, scambi e acquisti all’interno di ambienti esclusivi.

È solamente con la pubblicazione della “Notizia d’opere” nel 1800 e dall’inventario del cardinale Domenico Grimani redatto nel 1528, che la critica riuscirà a far luce sulla tipologia di ritratti che Giorgione dipingeva.

Dall’Anonimo morelliano <sup>311</sup> estraiamo:

---

<sup>307</sup> Ibidem.

<sup>308</sup> AIKEMA, *Collezionismi a Venezia...cit.*, p. 31.

<sup>309</sup> AIKEMA, *Giorgione and the Seicento...cit.*, p. 65.

<sup>310</sup> HOLBERTON, *La critica...cit.*, p. 1021.

<sup>311</sup> MORELLI, *Notizia d’opere di disegno...cit.*, p. 80.

- Pag. 58: la testa del San Giacomo con el bordon fu de man de Zorzi da Castelfranco, over de qualche suo discepolo, ritratta dal Cristo de S. Rocco.
- Pag. 66: lo ritratto de esso M. Ieronimo armato, insino al cinto, e volta la testa, fu de mano de Zorzo da Castelfranco
- Pag. 66: El San Hieronimo insin al cinto, che legge, fu opera de Zorzo da Castelfranco
- Pag. 73: il soldato armato insino al cinto, ma senza celada, fu de man de Zorzi da Castelfranco
- Pag. 78: la pittura della testa del pastorello, che tiene in man un frutto, fu de man de Zorzi da Castelfranco.
- Pag. 79: La pittura della testa del garzone, che tiene in man la saetta, fu de man de Zorzi da Castelfranco.

Dall'inventario Grimani ci perviene l'autoritratto di Giorgione "in veste di David", di cui si conserva una copia all'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig.

Forse "Il soldato armato insino al cinto, ma senza celada" potrebbe essere il "Doppio ritratto" o il "Ritratto di Cavaliere con scudiero" conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze, ma l'attribuzione è molto dibattuta. Comunque, se ne accettassimo l'attribuzione, dovremmo aggiungere il "Doppio ritratto" del Museo Nazionale di Palazzo di Venezia, a Roma, dove l'aspetto melanconico del personaggio in primo piano viene enfatizzato dal particolare del frutto che tiene in mano: un "melangolo", una sorta di arancia dal sapore dolce e amaro, come l'amore. Sulla stessa linea stilistica poi, sarebbe concepibile inserire anche il "Ritratto d'uomo" di Budapest. Ma dalla descrizione dei ritratti visti dal Michiel, i due che sono attribuiti con più sicurezza a Giorgione sono il "Ragazzo con la freccia" del Kunsthistorisches Museum di Vienna, vestito "all'antica", a cui sarebbe da affiancare il "Ritratto di giovane" della Pinacoteca Ambrosiana, probabilmente copia seicentesca di un originale perduto dell'artista, individuabile nella "testa del pastorello, che tiene in man un frutto". Seguendo questa linea di stile, potremmo aggiungere il "Ritratto di giovane" di Berlino, la cui attribuzione è divisa tra Giorgione e il giovane Tiziano e il "Pastore con flauto" delle Collezioni Reali di Hampton Court.

Alla fine del quattrocento, la presenza di ritratti e pitture di artisti fiamminghi e tedeschi nelle collezioni veneziane (vedi la raccolta di Domenico Grimani inventariata nel 1521), non poteva non condizionare la produzione locale. Se la ritrattistica di Giovanni Bellini è condizionata da esempi antonelleschi e fiamminghi, così come quella di Alvise Vivarini, in cui i personaggi raffigurati venivano spogliati da ogni orpello simbolico, ve ne erano altri in cui il committente non rinunciava alla glorificazione del ruolo, dello "status" e dei valori a esso connessi. Sono i ritratti realizzati da Jacometto Veneziano, che fu attivo a Venezia nel 1480-95, in cui rileviamo una sintesi tra la pittura di Antonello da Messina e la pittura fiamminga. I suoi ritratti non rinunciano alla resa psicosomatica, in cui i minimi particolari vengono esaltati, ma trasferisce la figura ritratta entro una dimensione quasi astratta che si completa con delle figure metaforiche, talvolta dipinte sul retro del supporto. Altri maestri che arrivarono a Venezia, come Pietro Perugino e Andrea Solario, apportarono ulteriori novità di impianto nella ritrattistica, quali la presentazione frontale del soggetto ritratto fino a comprendere le mani e l'inserimento di particolari simbolici del ritrattato, non più al di fuori del dipinto ma all'interno di esso. Nei pochi ritratti che ci sono giunti di Giorgione, soprattutto in quelli descritti dal Michiel, il particolare simbolico viene arricchito dal "costume all'antica" di derivazione classica. Marcantonio Michiel, nel menzionare alcuni ritratti realizzati da Giovanni Bellini, ci informa che uno di questi era di Leonico Tomeo, filosofo e professore a Padova. Egli si era fatto ritrarre in gioventù in "abiti antichi". Considerata la professione di Tomeo, il suo ritratto doveva somigliare a quei ritratti di umanisti [...] in cui le vesti in stile antico del soggetto in posa, vogliono suggerire l'idea di erudizione. Nel "Ritratto di Umanista" dell'Accademia Carrara di Bergamo, attribuito al Bellini, il soggetto indossa una tunica verde drappeggiata, scollata sul petto quel tanto da implicare l'idea di nudità classica e, per associazione, l'idea dell'apprendimento dei classici.<sup>312</sup>

<sup>312</sup> RONA GOFFEN, *Giovanni Bellini*, Milano, Motta, 1990, p. 191.

Comparando questi due gruppi di ritratti spicca chiaramente all'occhio, nel primo gruppo, una tecnica pittorica di chiara matrice nordica, dalle superfici cromatiche smaltate, dai particolari finemente accurati, dalla resa quasi fotografica dei visi e degli arti, impreziositi da tocchi di luce che ne fanno risaltare la minuziosità descrittiva. I ritratti del secondo gruppo appaiono invece realizzati tralasciando ogni particolare analitico, dove la resa dell'immagine è data dall'unione di colore e luce, nella quale la definizione della forma, annienta la linea disegnativa. Queste due tecniche pittoriche ci appaiono alquanto divergenti e difficilmente assimilabili da un'unica personalità artistica. Se dovessimo considerare quella che fu la principale attività di Giorgione, vale a dire la realizzazione di affreschi, dove uno dei principali requisiti dell'artista doveva essere la "prestezza", ci risulta alquanto difficile immaginarlo nella realizzazione minuziosa dei "lacci" sulla manica dello scudiero nel "Ritratto di cavaliere" degli Uffizi, oppure gli "alamari" trattati in modo così calligrafico, nel "Ritratto d'uomo" di Budapest o ancora, il risvolto dorato e sfrangiato della manica nel "Doppio ritratto" di Palazzo Venezia a Roma.

Augusto Gentili, nel suo *Giorgio da Castelfranco detto Giorgione* denuncia chiaramente nell'artista la mancanza di «[...] anatomia e disegno, dunque costanza e sicurezza nella costruzione della figura, nella resa del movimento e nel gesto [...]»,<sup>313</sup> ossia la capacità di dipingere in modo corretto una mano, un piede, la posizione di una figura. Allora è lecito chiedersi, come possono entrare a far parte del catalogo giorgionesco i ritratti del secondo gruppo citato. In ogni caso Gentili riconosce a Giorgione delle «[...] innegabili qualità di fusione coloristica e definizione atmosferica che determinano il diffuso apprezzamento moderno[...]»<sup>314</sup> che rileviamo fra i più certi ritratti realizzati da Zorzi: il "Ritratto di donna" del Kunsthistorisches Museum di Vienna, comunemente conosciuto come *Laura*; esso è unanimamente riconosciuto dalla critica al maestro, data l'iscrizione sul retro del dipinto. Ecco che qui riusciamo a cogliere la sua sintesi pittorica che proviamo a definire attraverso le parole di alcuni importanti critici d'arte, dalla metà dell'Ottocento in avanti:

[...] ricchezza di tocco che assorbe le mezze-tinte e questa larghezza di tocco che elimina i dettagli secondari [...], i contorni ondulati, arrotondati e un po' robusti di Giorgione, i suoi colori ricchi e vigorosi, il suo tocco rapido e sicuro.<sup>315</sup>

[...] Non più finitezza disegnativa, ma un agile e franco scorrere del pennello, una generale e ardita larghezza di fattura [...] <sup>316</sup>

[...] La forma non contiene più la cosa, è immagine [...]. Le sue, sono apparizioni fermate nel tempo, immagini ricordate per un attimo dopo che si sono dileguate, ma in quell'attimo accresciute di una bellezza che il desiderio e l'amore le hanno conferito. Questa è la pittura cosiddetta "tonale" che sarebbe più giusto chiamare "di immagine", perché è forma distaccata dalla cosa, è il vuoto lasciato dal fenomeno, nello spazio e nel tempo in cui era caduto. Così com'è indefinito il soggetto, così sono indefiniti i contorni, perfino i colori, che non sono i colori specifici delle cose, ma sono quelli assieme ad altri, perché l'immagine è presenza del tutto nel singolo. Il "tonalismo" di Giorgione non è soltanto un modo di modulare il colore secondo la luce, ma è una nuova pittura tutta di immagini che costituiscono una realtà nuova, autonoma e indipendente da ogni dato esterno.<sup>317</sup>

---

<sup>313</sup> GENTILI, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 352.

<sup>314</sup> Ibidem.

<sup>315</sup> LUCIEN DEVASIES DE PONTE, *Etudes sur la peinture venitienne et Giorgione*, in "Revue universelle Des Arts" II (1865), pp. 258-279, qui p. 375.

<sup>316</sup> CAPPUCIO, *Giorgione...cit.*, p. 26.

<sup>317</sup> GIULIO CARLO ARGAN, *Giorgione*, in "COMUNITA'" IX (1955) 32, qui p.53.

[...] Costruendo le forme su un fondo scuro, applicandovi chiari sopra all'oscuro, il maestro creò delle immagini che emergono dalla penombra-ambiente[...]. Nessun profilo netto le libera dalle tenebre circostanti [...]. Le forme non appaiono più come oggetti isolati, ma sembrano immergersi in un'atmosfera quasi palpabile che le collega alla profondità del mondo.<sup>318</sup>

[...] Nella definizione tonale della pittura veneziana entrava sì la luce, ma essa non è sufficiente a spiegare la differenza tra la pittura anteriore a Giorgione e quella di Giorgione. [...] La luce non è mai incidente in Giorgione, si accende piuttosto in determinati punti in cui si risolve la profondità dello spazio prospettico. È una spazialità fluida [...] ottenuta come un "continuum" in cui è l'ombra che assicura la coesione e garantisce il titolo di luce, ma soprattutto dà un supporto al colore che si trasforma da superficie in tinta, a colore in profondità.<sup>319</sup>

[...] Egli (Giorgione) perviene a una personale e consapevole definizione del "tonalismo": stende i dipinti senza troppo insistere su un preciso disegno, mirando piuttosto a rendere i delicati passaggi chiaroscurali attraverso diversi toni di colore, sempre con mezzi più propriamente pittorici che grafici. Questa soluzione [...] viene adottata anche per le figure, che risultano così inserite in un caldo luminoso dai contorni morbidamente sfumati. Una vera innovazione è inoltre l'uso delle "ombre colorate": [...] La tinta della parte in ombra di un pannello non si ottiene semplicemente mescolando del nero o sovrapponendo una velatura scura per smorzare il tono, ma individuando un nuovo, più intenso colore.<sup>320</sup>

Ritornando ancora a Ridolfi e al suo catalogo, «almeno due terzi (delle sue opere) sono state disperse, oppure sono come se fossero state disperse, dato che non si sono ritrovate [...]. Per quanto riguarda i dipinti conservati e riconosciuti, la critica moderna è d'accordo nell'attribuirli a vari pittori [...] salvo che a Giorgione. Dei cinquanta dipinti elencati, dieci ne sarebbero sopravvissuti [...]. Di questi dieci, non ce n'è uno di Giorgione [...]. Da Vasari a Ridolfi si misura la crescita della sua gloria con la moltiplicazione delle sue opere [...]. La grande pittura pubblica da cui egli iniziò, poteva tranquillamente non esistere più. Né la testimonianza del Vasari, negli affreschi del Fondaco erano più necessari. Giorgione ora regnava nelle gallerie private [...]»<sup>321</sup>.

Dodici anni dopo la pubblicazione delle *Meraviglie* di Carlo Ridolfi, Marco Boschini pubblicò un poema sulla pittura, scritto in dialetto veneziano e intitolato *La Carta del Navegar Pitoresco*<sup>322</sup>; egli lo dedicò all'arciduca d'Austria Leopoldo Guglielmo, il quale fu acquirente e possessore di dipinti realizzati da Pietro Della Vecchia, artista veneziano coevo a Boschini, famoso per l'abilità con cui riproduceva i dipinti di Giorgione e Tiziano. Grazie alle realizzazioni dipinte in tela della galleria dell'arciduca, realizzate da David Teniers, pittore di corte e direttore delle sue collezioni, constatiamo comunque che Leopoldo Guglielmo possedeva almeno due dipinti attribuiti sicuramente a Zorzi: i *Tre filosofi* e la *Laura* di Vienna.

---

<sup>318</sup> DAVID ROSAND, *Giorgione e il concetto della creazione artistica*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp 135-139, qui p. 136.

<sup>319</sup> CESARE BRANDI, *Il principio formale di Giorgione*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp 77-81.

<sup>320</sup> ZUFFI, *Giorgione...cit.*, p. 5.

<sup>321</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 26.

<sup>322</sup> MARCO BOSCHINI, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia, Baba, 1660.

Con *Le ricche minere della pittura veneziana*<sup>323</sup> la cui più importante edizione fu quella del 1674, Marco Boschini definisce completamente quella “nuova” immagine di Giorgione che Ridolfi aveva per primo tracciato: egli lo compara a Johannes Gutenberg, l’inventore dei caratteri di stampa, per evidenziarne la compostezza, la prontezza o “prestezza”, la risolutezza intesa come “sicurezza” nella composizione e la “correttezza”, forse intesa come disposizione corretta di figure nello spazio. Egli aggiunge che Giorgione superò la pittura di Giovanni Bellini in grazia e perfezione. Le pennellate sono condotte «[...] in maniera così pastosa e facile, che non si può più dire sia finzione pittoresca, ma verità naturale»<sup>324</sup>.

Negli sfumati egli usa colori chiari e «meze tinte»; nei colori egli creò «un’armonia [...] che bisogna chiamar la Natura dipinta, o naturalizzata la pittura»<sup>325</sup>. Per quanto riguarda i soggetti: essi «[...] sono tutti gravi, maestosi, e riguardevoli [...] con berrettoni in capo, ornati di bizzarre pennacchiere, vestiti all’antica, con camice che si vedono sotto a “giupponi”[...]»<sup>326</sup> le cui maniche, se sono “trinciate” lasciano intravedere camicie a sbuffo, «[...] nello stile di Giovanni Bellini ma con più belle forme»<sup>327</sup>.

I tessuti ritratti sono di seta, velluto, sono damaschi e rasi. Le sue figure con “armature”, rilucono come specchi. Alla fine Boschini ci porta un esempio concreto dell’arte di Giorgione, un dipinto che fu poi acquistato dell’arciduca Leopoldo Guglielmo d’Austria: il “Celio assalito da Claudio”, oggi conosciuto come “Il Bravo” del Kunsthistorisches Museum di Vienna e attribuito a Tiziano ai suoi esordi. Il Boschini evidenzia lo spavento e lo stupore di Celio, assieme alla furia crudele di Claudio. Si sofferma anche ad apprezzare la realizzazione dell’armatura di Claudio «[...] di acciaio così ben temperato col pennello di Giorgione»<sup>328</sup>. Malgrado l’acciaio della corazza dell’“Alabardiere con un’altra figura” del Kunsthistorisches Museum di Vienna, sia stato aggredito dal tempo con lacerazioni e abrasioni, anche qui riusciamo ancora a cogliere i “tagli” di luce della corazza che emerge assieme alla figura, da un fondo completamente scuro, ma a differenza del “Bravo”, la seconda figura presente nell’“Alabardiere” sembra ancora imprigionata nell’oscurità dello sfondo, quasi a voler significare una qualche sorta di principio etico, come potrebbe essere la vittoria della “virtù” sul “vizio”. Il serto vegetale starebbe a indicare «[...] la nobiltà virtuosa del personaggio principale»<sup>329</sup>.

Al di là dei particolari comuni a questi due ultimi ritratti, come le corone vegetali, le corazze, le armi bianche e il loro significato allegorico, in essi vi leggiamo una azione “fisica” o di “pensiero”. Al centro di queste opere vi è l’uomo e la sua azione, la sua presenza esistenziale nel suo agire. «L’arte di Giorgione è

---

<sup>323</sup> MARCO BOSCHINI, *Giorgione da Castel Franco*, in *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell’Isole ancora circonvicine ...*, Venezia, F. Nicolini, 1674.

<sup>324</sup> BOSCHINI, *Giorgione da Castel Franco...cit.*, p. 32.

<sup>325</sup> Ibidem.

<sup>326</sup> Ibidem.

<sup>327</sup> Ibidem

<sup>328</sup> Ibidem.

<sup>329</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 332.

essenzialmente contemplativa, non si lega al contingente, guarda all'assoluto»<sup>330</sup>. Invece l'arte di Tiziano «mette al centro dei suoi interessi l'uomo e la sua azione, nella sua presenza esistenziale, nel suo agire»<sup>331</sup>. Egli supera «il contemplativo naturalismo di Giorgione [...]. Nel possesso impetuoso della realtà [...] le figure umane dominano in primo piano lo spazio [...] in un loro particolare atteggiamento fisico e psicologico [...], pur aderendo alla rivoluzionaria novità con cui Giorgione affida al colore il compito di generare l'immagine in ogni sua implicazione prospettico-spaziale, fuori di ogni soggezione alla linea, sul dinamico contrappunto di larghi piani colorati»<sup>332</sup>.

«In Giorgione manca il colloquio, quale sarà in Tiziano: vi è sempre soliloquio, cioè isolamento e interiorità [...]. Le figure di Giorgione sembrano astrarsi dalla realtà quotidiana [...]. Giorgione va oltre ai tratti fisici, cioè alla tipicità del personaggio, scagliandone l'interiorità, il sentimento più intimo, concentrandone la vita spirituale nello sguardo»<sup>333</sup>.

In definitiva la confusione attributiva riguardanti le opere di Giorgione e Tiziano, risalente già a Giorgio Vasari, persegue anche durante tutto il XVII secolo dove rileviamo delle importanti caratteristiche che accreditavano l'autografia al pittore di Castelfranco: «Un certo genere di figura maschile con un certo tipo di costume [...], vivacità, azione e violente emozioni»<sup>334</sup>.

«Risulta evidente che l'idea che Boschini aveva di Giorgione, si basasse in larga parte sull'opera di Tiziano giovane, a cui deve essere attribuito l'originale del "Bravo"»<sup>335</sup>, come attesta Marcantonio Michiel visitando la collezione di Zuan Antonio Venier descrivendolo così: «Le due mezze figure che si assaltano furono di Tiziano»<sup>336</sup>. L'idea di un Giorgione alla "tizianesca" era ampiamente diffusa. Nella "Vita" di Caravaggio, Bellori collega anche Caravaggio a Giorgione, dicendo che «Caravaggio basò il suo stile su quello di Giorgione [...]. Federico Zuccari, lavorando nel 1564 a palazzo Grimani [...] avrebbe più tardi sottolineato vedendo (secondo il Baglione) il ciclo di San Matteo del Caravaggio, che assomigliava al "pensiero" di Giorgione».<sup>337</sup> Lo stesso Boschini dichiara che «questa è la maniera di Giorgione, condiscipolo di Tiziano, e in fatti molto suo emulo, e rivale; a segno che (in particolare nei ritratti) di quando, in quando vacillano i più intendenti per distinguere da chi de gli due siano formati. Veramente non si può togliere la Gloria à Tiziano: ma ben si può dire, che Tiziano, caminando dietro a quelle pedate, si bevesse dello stesso carattere. E di qua nasce tal volta gran dubbietà»<sup>338</sup>.

---

<sup>330</sup> ZAMPETTI, "La quiete..."cit., p. 290.

<sup>331</sup> Ibidem.

<sup>332</sup> FRANCESCO VALCANOVER, *Tiziano Vecellio: il protagonista del secolo d'oro della pittura a Venezia*, in *L'arte del Rinascimento e la sua universalità: atti del Simposio di studi italo-giapponese: 1-3 novembre 1980*, a cura di Simposio Di Studi Italo-Giapponese (Tokyo 1980), Tokyo, Shimbun, 1982, pp. 57-76, qui p. 59.

<sup>333</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Giorgione*, Milano, Martello, 1955, pp.15, qui p. 13.

<sup>334</sup> HOLBERTON, *La critica e la fortuna di Giorgione...*cit., p. 1021.

<sup>335</sup> Ibidem.

<sup>336</sup> MORELLI, *Notizia d'opere...*cit., p. 73.

<sup>337</sup> HOLBERTON, *La critica e la fortuna di Giorgione...*cit., p. 1021.

<sup>338</sup> BOSCHINI, *Giorgione da Castel Franco...*cit., p. 32.

Se poi aggiungiamo Pietro Della Vecchia, amico di Marco Boschini, famoso per l'abilità con cui riproduceva lo stile dei maestri veneti del XVI secolo, specie di Giorgione e Tiziano, esaltato dallo stesso Boschini per le doti di imitazione a tal punto « che habbino l'occhio a questo Vecchia: perché incontreremo tratti di questo pennello trasformati nelle Giorgionesche forme in modo, che resterano ambigui se siano parti di Giorgione, ò imitazioni di quello: poiché anco alcuni de più intendenti hanno colti de frutti di questo, stimandoli dell'Arbore dell'altro. E queste imitazioni non sono coppie, ma astratti del suo intelletto, ben si per imitare i tratti Giorgioneschi [...]»<sup>339</sup>, riusciamo a comprendere come il "povero" Zorzi fosse stato manipolato per evidenti finalità collezionistiche e di mercato: «per conferma di ciò si vedono nella Galleria del Serenissimo arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, altra volta nominato, parti di questo pennello, che ingannano. Così nella Galleria del Serenissimo Gran Duca di Toscana, & in molte altre Città, Gallerie, & in Venezia, si vede in meza figura un' huomo con berrettone, vestito alla antica, con habito di raso bianco, che pone la mano sopra un pugnale, che in fatti chi lo vede dice quello esser gemello di Giorgione: poiché nella espressione dell'attitudine fiera, nell'Idea grave, nel vestimento bizaro, altro, che così non si può dire»<sup>340</sup>.

«D'ora in avanti di il valore delle grandi collezioni troverà unità di misura, anche nel numero delle opere giorgionesche, autografe o presunti tali, giusto per soddisfare le richieste pressanti di un mercato insistente; Pietro Della Vecchia, eclettico imitatore con vocazione di falsario, si darà a dipingere quadri alla maniera di Giorgione»<sup>341</sup>. Nelle collezioni veneziane e nelle botteghe dei mercanti d'arte si vedranno "lanzichenecci" in cappello piumato dipinti alla "brava", spacciati per dei "Giorgione".

«La cultura veneziana del XVII secolo, inclusa la pittura, è stata generalmente caratterizzata da importanti contraddizioni. Da un lato gli intellettuali, scrittori e artisti, furono favoriti dall'idea di appartenere a una grande tradizione, dall'altro essi erano perfettamente consapevoli che il periodo che stavano vivendo, il "secolo di ferro", era solo un'ombra nera del grande "secolo d'oro" oramai trascorso [...]. In un'età dove l'eccellenza in arte era misurata in base a qualità di "mimesis", derivata questa dalla retorica classica, la risposta reattiva poteva solo essere trovata, provando a emulare i grandi esempi del passato. Come hanno riconosciuto i critici contemporanei, nessun artista ha dominato queste tecniche (di emulazione) meglio che Pietro Della Vecchia»<sup>342</sup>.

Bisogna comunque riconoscere che il "grande falsario" veniva apprezzato non solo per le sue capacità artistiche di "emulazione", ma altresì come "intenditore d'arte" e "restauratore": quest'ultima attività risulta avallata dai ruoli ufficiali di cartonista per i mosaici di San Marco e dall'incarico come sovrintendente al patrimonio artistico di Palazzo Ducale, funzioni entrambe collegate a una routine di mantenimento dei beni dello Stato che ne dimostrano l'attivo coinvolgimento nei meccanismi istituzionali di "tutela", nell'accezione più estesa del termine. Nel 1674 restaurò la "Pala di Castelfranco" insieme a Melchioro

---

<sup>339</sup> Ivi, p. 35.

<sup>340</sup> Ibidem.

<sup>341</sup> CARPEGGIANI, *La fortuna di Giorgione...cit.*, p. 279.

<sup>342</sup> AIKEMA, *Giorgione and the Seicento...cit.*, p. 176.



Melchiori, padre di quel Nadal Melchiori che scrisse, oltre alla famosa “Cronaca”, anche le *Notizie di pittori e altri scritti*<sup>343</sup> del 1720, dove estraiamo in parte, l’intervento del Della Vecchia, il quale riuscì ...senza ponervi pennello, ma solamente col nettarla et attaccarvi certi fogli sollevati... a ricondurla ...nel primiero stato.

La straordinaria fama di restauratore del Della Vecchia si fondava quasi esclusivamente sul suo talento di interpretare il gusto degli amatori seicenteschi, creando artificialmente le patine che, mimando l’effetto del Tempo, conferivano ai dipinti un apprezzato effetto di invecchiamento. Potremmo denominarlo un «restauro commerciale», entro il quale rientravano tutta una serie di operazioni quali puliture, ridipinture, adattamenti di formato e altro ancora, finalizzati principalmente a rendere quanto più possibilmente appetibili i quadri per la vendita. Nel secolo d’oro del mercato dell’arte, e in una città come Venezia, che di quel mercato era uno dei grandi centri, interventi siffatti erano inevitabilmente all’ordine del giorno, e i confini che ne definivano la liceità erano estremamente sfumati, perché disegnati non su un’ipotesi etica, ma di volta in volta riplasmati per soddisfare le esigenze di collezionisti famelici, disposti a chiudere un occhio anche su una provenienza fraudolenta delle opere, laddove si trattasse di soddisfare le proprie ambizioni di possesso.

D’altronde le stesse falsificazioni, in genere condotte da veri e propri professionisti del settore, godevano, come noto, di una non disdicevole reputazione, non esattamente legata alla loro natura benigna di esercitazioni di studio, ma semmai favorita, in termini assai più spregiudicati, dalla scarsa disposizione degli acquirenti a distinguere (o discriminare) una copia da un originale.<sup>344</sup>

Invece, a riprova delle sue competenze artistiche, egli venne incaricato nel 1664 a redigere una lista di opere d’arte appartenenti alla collezione veneziana di Cristoforo Orsetti, mercante di malvasia, in cui registra tra le altre opere «...un quadro con paese e figure del detto Zorzon. [...] È interessante notare che lo stesso Cristoforo Orsetti fu il possessore di due dei pochissimi dipinti tuttora accettati dalla maggioranza degli studiosi, come opere autografe di Giorgione: la *Tempesta* e *La Vecchia*. Ironicamente e in modo molto significativo questi due dipinti, i quali erano conosciuti entrambi da Pietro Della Vecchia e da Marco Boschini, furono ignorati da Ridolfi nelle sue *Le Maraviglie dell’Arte*. È davvero significativo che queste due pitture non corrispondessero alla personalità artistica di Giorgione, così accuratamente costruita dal triumvirato di pittori, conoscitori e mercanti, cioè attraverso Ridolfi, il Della Vecchia e Boschini»<sup>345</sup>.

Nel 1680 «gli eredi di Cristoforo Orsetti, Giovanni Battista e Salvatore, si dividono la quadreria paterna. A Salvatore giunse il “quadro con una donna sedente che dà il latte a un bambino et una figura di uomo in piedi en paese”, riconosciuto nella *Tempesta*. Saranno Marco Boschini e Giambattista Rossi a redigere gli elenchi»<sup>346</sup>.

Nessuno dei due individuerà il dipinto come di Giorgione, considerato dalla critica d’arte contemporanea, fra i più certi dell’artista.

Nella sua monografia dedicata all’artista, Terisio Pignatti ritiene che, con le *Maraviglie dell’Arte* e gli inventari pittorici dell’arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles, «si possa chiudere la serie credibile delle fonti. Le successive citazioni di opere giorgionesche sono poi sempre più toccate dal “Mito”, fino a

---

<sup>343</sup> MELCHIORI, *Notizie di pittori e altri scritti*, Firenze, Conti, 1968.

<sup>344</sup> MONICA MOLteni, *Boschini e il restauro fra tutela e mercato* in *Marco Boschini l’epopea della pittura veneziana nell’Europa barocca*, in “Convegno internazionale di studi di Verona”, Comitato Regionale per le celebrazioni del Quarto Centenario della nascita di Marco Boschini, 2014, qui p. 306.

<sup>345</sup> AIKEMA, *Giorgione...cit.*, p. 182.

<sup>346</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 427.

diventare infondate»<sup>347</sup>. Crediamo invece che il “Mito” di Zorzi, con la pubblicazione delle *Maraviglie*, avesse già raggiunto il suo apice, già precedentemente alimentato da un circuito collezionistico che andava ricercando l’acquisizione di qualche sua opera, oramai difficile da reperire.

Carlo Ridolfi e soprattutto Marco Boschini e Pietro Dalla Vecchia, fundamentalmente seppero assecondare i “gusti” di un mercato che andava ricercando un qualche Giorgione con determinate caratteristiche pittoriche e di stile già chiarite precedentemente. Il Ridolfi «a differenza degli scrittori che lo avevano preceduto, si dimostrava interessato sia ai quadri di proprietà privata, sia a quelli che si trovavano nelle chiese e in altri luoghi pubblici e, a differenza del Vasari, solitamente fornisce descrizioni abbastanza dettagliate in modo, si può dedurre, da attirare l’attenzione dei collezionisti stranieri [...]. Molti dei quadri, così descritti, furono comprati poco dopo la pubblicazione del suo libro [...]. E’ quasi certo che anche Ridolfi, come tanti altri pittori della Venezia del Seicento, trafficasse in quadri [...]»<sup>348</sup>.

Per questa ragione l’attendibilità della “fonte Ridolfi” può essere in parte accettata, mentre escluderemmo del tutto la “fonte Boschini”, completamente permeata da “esigenze” di mercato e quindi inattendibile. Nel suo saggio concernente la “demitizzazione” dell’artista, Augusto Gentili scarta del tutto Ridolfi e gli inventari seicenteschi dal novero di fonti dal valore documentario, giungendo a escludere anche Giorgio Vasari. L’illustre storico nello stesso saggio, riesce a sintetizzare in questo modo lo sviluppo della creazione del “mito”:

Il mito di Giorgione si sviluppa in parallelo a un fenomeno di collezionismo privato, prima come corsa all’accaparramento delle rare opere del pittore appena scomparso [...], poi come assegnazione di un’etichetta che garantisce all’opera un alto valore di mercato [...]. La cerchia ristrettissima dei committenti di Giorgione va intesa come somma e convergenza di interessi privati, resi in primo luogo omogenei dalle borse ben fornite e dai paradigmi del nuovo collezionismo, amatoriale ma non per questo esente da avveduto calcolo di mercato.<sup>349</sup>

A conclusione dell’elenco di fonti seicentesche che citano opere di Giorgione è doveroso indicare, anche in questa sezione le *Notizie di pittori e altri scritti* di Nadal Melchiori, scritte a cavallo tra Sei e Settecento, dove egli lascia un elenco di affreschi realizzati dal pittore di Castelfranco nel suo territorio. Secondo il Pignatti tale elenco «ha valore semplicemente indicativo [...]. Peraltro, che egli fosse del tutto digiuno di cose giorgionesche non pare, considerando che l’unico sopravvissuto fra i molti affreschi da lui attribuiti a Giorgione, quello della casa già Marta Pellizzari a Castelfranco, è tuttora confermato da una parte della critica moderna»<sup>350</sup>.

---

<sup>347</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 31.

<sup>348</sup> HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione...cit.*, p. 591.

<sup>349</sup> GENTILI, *Per la demitizzazione...cit.*, p. 13.

<sup>350</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 32.

## 2.2 Giorgione Neoclassico

Dall'enorme numero di opere che erano già state attribuite a Giorgione dopo due secoli e mezzo, Anton Maria Zanetti ha tentato di indicarci un piccolo gruppo di opere "certe" sulle quali si sarebbe potuto basare il "corpus" autentico dell'artista. Possiamo riconoscere in lui, malgrado gli errori di attribuzione che successivamente la critica d'arte ha rilevato su alcune opere che egli riteneva di Zorzi, il grande sforzo intellettuale e artistico che prodigò per la tutela e la memoria di una parte del patrimonio artistico veneziano, che altrimenti sarebbe stato totalmente disperso. Egli viene considerato e lodato come "riduzionista": all'età di soli vent'anni pubblicò un'edizione critica delle *Ricche Minere della Pittura Veneziana*, scritta mezzo secolo prima da Marco Boschini.

Nell'ultima sua opera editoriale uscita nel 1771: *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, «dà un elenco delle opere (di Giorgione) esistenti in Venezia, delle quali nessuna, salvo i frammenti del Fondaco dei Tedeschi, è autentica del maestro»<sup>351</sup>.

In un saggio riguardante la figura di Anton Maria Zanetti, Chiara Piva, oltre a descrivere chiaramente il suo profilo biografico, ci chiarisce l'importante ruolo che egli svolse all'interno di un "milieu" culturale già sensibile a problemi di conservazione e tutela di un patrimonio artistico, già in fase avanzata di degrado: gli affreschi.

Anton Maria Zanetti, viene detto il Giovane, per distinguerlo dall'omonimo e ben più noto cugino di suo padre, con il quale condivise parte della vita e alcune imprese professionali [...]. Nato a Venezia da Alessandro Zanetti e dalla milanese Antonia Limonti, Anton Maria (1706-1778) alternò da subito la formazione artistica come pittore e incisore presso la bottega di Niccolò Bambini, con un'educazione scientifica ed erudita [...] presso i Gesuiti. [...] Fu aggregato alle principali Accademie d'Europa, e conosciuto da tutti i principali letterati del suo tempo. [...] A caratterizzare la carriera di Zanetti fu determinante il suo incarico come custode della Libreria Marciana, ottenuto nel 1737 su segnalazione di Lorenzo Tiepolo che ne era il provveditore. [...] L'attività come bibliotecario della Marciana rappresenta, a mio avviso, una chiave di lettura per capire Zanetti da riconnettere strettamente con quanto andrà facendo negli anni successivi nel campo della critica d'arte e del restauro, quando pur rivestendo diversi incarichi per la Repubblica, non abbandonerà mai il suo ruolo in biblioteca. [...] Già nella "Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circconvicine" del 1733 [...], Zanetti si impegnò in una revisione complessiva delle attribuzioni proposte dal Boschini, condotta grazie a una capillare ricognizione delle opere. Nel ripensare una fonte Seicentesca, Zanetti ne misura la distanza rispetto al nuovo metodo scientifico: non si accontenta infatti di riferire notizie fornite da altri, ma con costanza verifica le proprie fonti grazie all'osservazione diretta sulle opere. [...] È dall'attività come bibliotecario, dunque, che credo discendano anche le posizioni critiche di Zanetti [...]. Il problema della documentazione e della catalogazione del patrimonio [...] traeva origine dalla sua attività alla Marciana. [...] Zanetti recepisce e articola sul contesto veneziano quanto di più avanzato si andava elaborando in Europa. Se nella "Descrizione" si rammaricava della scomparsa di dipinti murali, Zanetti nel 1760 pubblica le "Varie pitture a fresco dé principali maestri veneziani", una straordinaria impresa di documentazione di dipinti in via di sparizione sulle facciate di alcuni palazzi di Venezia. [...] Credo che l'esperienza di Zanetti sia da riconnettere all'esigenza, che avanzava in quegli anni, di comporre una storia della pittura costruita non più esclusivamente con i testi, ma anche attraverso le immagini. [...] Nel salvare la memoria delle pitture murali, egli intende infatti contemporaneamente rivendicare il ruolo della scuola veneziana nel panorama italiano. [...] Zanetti, dimostrando grande libertà rispetto alla tradizione contemporanea, per garantirsi un miglior risultato nella riproduzione della peculiare materialità dell'affresco, mise a punto una tecnica mista a bulino e acquaforte. [...] L'esigenza di conservare memoria degli affreschi a rischio, appare quindi come l'altra faccia della medaglia rispetto alla pratica del trasporto dei dipinti murali divenuta in questi anni la specializzazione degli estrattisti. Si tratta infatti di due soluzioni opposte, ma che in quell'epoca animavano il dibattito sul restauro coinvolgendo il mondo dei conoscitori. È a questo "milieu" culturale che continuava a fare riferimento anche Zanetti. Prima di occuparsi di restauro fu impegnato in un'ultima impresa editoriale, la stesura

---

<sup>351</sup> VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo...cit.*, p. 22.

“Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri” edito nel 1771. Un testo che, come è noto, rivestì un’importanza cruciale anche per Luigi Lanzi, che gli riconobbe il ruolo di modello storiografico per la sua “Storia pittorica d’Italia”. [...] Il lavoro di analisi critica del patrimonio veneziano diventerà determinante quando dal 1773 Zanetti ricoprirà la carica di Ispettore alle Pubbliche Pitture. Si trattava, come si è detto all’inizio, di un ruolo di lunga tradizione, ma che il nostro seppe declinare ancora una volta secondo i suoi intenti. È Zanetti a rivendicare la propria attività storiografica come una premessa fondamentale per la conoscenza del patrimonio veneziano quando precisa: «Avendo io scritto e pubblicato [...] un libro che contiene tutta l’istoria della Pittura Veneziana, [...] dovei vedere, rivedere ed esaminare più e più volte tutti i pubblici quadri, che esistono nei palazzi, nelle chiese e in altri luoghi della città e delle isole circonvicine. Ciò facendo trovai col mio dolore, che alcuni tra i migliori erano naturalmente danneggiati dal tempo, alcuni negletti, e altri infine ne trovai mancare per essere stati asportati arbitrariamente venduti, anche per poco prezzo a stranieri compratori».<sup>352</sup>

«Nel 1755, qualche anno prima della pubblicazione delle *Varie pitture a fresco dé principali maestri veneziani* (edita nel 1760), Zanetti iniziò a registrare alcuni degli affreschi veneziani del Cinquecento, che come dice lui stesso, andavano rovinandosi. Fra questi c’erano i famosi affreschi di Giorgione e di Tiziano al Fondaco dei Tedeschi[...]»<sup>353</sup>. Egli disegnò tre soggetti riferiti a Giorgione (due nudi femminili e uno maschile) e quattro riferiti a Tiziano (la Giuditta, un Compagno di Calza e due nudi femminili). Questi disegni furono poi tradotti in stampe per la loro pubblicazione. Purtroppo in essi riusciamo solamente a cogliere i soggetti rappresentati e non il modo, inteso come stile e colore, con cui vennero realizzati. «Alcune delle sue incisioni sono così ben riportate che è difficile credere come per secoli nessuno abbia saputo decifrarle e come nessuno abbia saputo farlo dopo [...]. Nell’Ottocento, il problema di come copiare gli affreschi si poneva con sempre maggiore insistenza. Nel Settecento però, l’argomento non era ancora stato affrontato e si discuteva soltanto il rapporto con l’antichità. A questo punto è lecito pensare che per Zanetti sarebbe stato impossibile non “migliorare” in modo piuttosto radicale gli affreschi che pretendeva di copiare fedelmente»<sup>354</sup>. Il segno “pulito e scolastico” dei disegni di Zanetti, non è sufficiente per Terisio Pignatti «[...]a distinguere l’opera dei due maestri»<sup>355</sup>. Già nel 1930 Louis Hourticq ha affermato che fosse «troppo infedele l’interpretazione perché queste incisioni di Zanetti non possano non essere considerate un tradimento a Giorgione»<sup>356</sup>.

Fra le traduzioni in disegno di affreschi che egli denuncia in grave stato di degrado, vi è anche la *Diligenza*, figura femminile stante sopra uno dei due portoni d’ingresso del palazzo che Andrea Loredan si fece costruire da Mauro Codussi, fra il 1495 e il 1509 (passato poi ai Grimani Calergi e ai Vendramin), verso il Canal Grande. Zanetti la attribuì a Giorgione, ma la critica moderna è unanimemente concorde ad assegnarla a Tiziano.

Janie Anderson ci ricorda che fu proprio Zanetti a dare la prima definizione moderna di “Giorgionismo”, termine abusato dalla critica d’arte a partire dall’Ottocento in poi che ritroviamo «in una descrizione del quadro di Carpaccio, *I Diecimila Crocefissi*: “...E’ cosa tuttavia assai singolare, e appena degna di fede che

---

<sup>352</sup> CHIARA PIVA, *Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d’arte a Venezia: dalla critica d’arte all’attività sul campo*, in “Quaderni di Venezia Arti” I (2012), pp. 83-114.

<sup>353</sup> FRANCIS HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione...cit.*, p. 601.

<sup>354</sup> Ibidem.

<sup>355</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 34.

<sup>356</sup> HOURTIQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 77.

questa tavola fosse dipinta da un dotto Pittore ne' tempi Giorgioneschi, anzi dopo la morte di Giorgione e il primo fiorir di Tiziano, cioè nel 1515"»<sup>357</sup>.

Zanetti fu anche il precursore del "mito" romantico di Giorgione: nella sua *Della pittura veneziana...* del 1771 scrisse che Giorgione « ...aggiunse alle sode cognizioni, gli arbitrii della fantasia e del capriccio, per allettare e piacere. L'autonomia della fantasia è un concetto tipico della seconda metà del Settecento che farà poi parte del vocabolario romantico, come pure della critica moderna».<sup>358</sup>

Sulla via restrizionista di Anton Maria Zanetti segue anche Luigi Antonio Lanzi il quale, nella sua *Storia pittorica dell'Italia* la cui prima edizione è del 1789, descrivendo l'arte di Giorgione, media tra Giorgio Vasari e Marco Boschini:

[...] ma in questo tutti cospirarono, per dir così, che il loro colorito fosse il più vero, il più vivace, il più applaudito fra tutte le nostre scuole [...] che forma il più deciso carattere de' veneti dipintori [...]. So che molti esteri [...] van dicendo che i Veneziani furono ignari del disegno, soverchi nella composizione; [...] finalmente che ivi regnò una celerità che abborracia, [...] per passar presto ad altro lavoro, e così ad altro guadagno.

[...] la bella epoca inizia da Giorgione e da Tiziano [...] fin che era discepolo di Bellini, sdegnò quella minutezza che rimaneva ancora da vincersi; e a lei sostituì una certa libertà e quasi sprezzatura in cui consiste il sommo dell'Arte.<sup>359</sup>

Il Lanzi «continuò ad assegnare a Giorgione i dipinti di Palma, Pordenone e Bonifacio»<sup>360</sup>.

Nel 1811 si tenne a Venezia la commemorazione del Trecentesimo anniversario della morte del pittore, in occasione della quale Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia Reale, pronunciò un *Elogio di Giorgione*, basato principalmente sui racconti del Ridolfi:

[...] e quindi mi sono proposto quest'oggi di estrarre dalle poche memorie d'un sommo Artista della Veneta Scuola, nel rango della pittura, alcuni avvertimenti pei giovani studiosi di quest'arte [...]

[...] e benchè detto non sia dagli espositori delle sue memorie, quali fossero i soggetti da esso rappresentati nella facciata del fondaco, a togliere intanto l'odioso dubbio d'ignoranza del costume e del disegno, solita invettiva usa a scagliarsi contro gli autori della Veneta Scuola [...]

[...] egli fu puramente il vero fondator d'una Scuola [...] fino a quel momento s'era visto nell'arte della Pittura quel meccanismo, che tracciando il contorno degli oggetti lasciava una certa linea di demarcazione troppo nitida e precisa, quella appunto di cui ha bisogno l'artista non ben sicuro per cercare l'imitazione della natura; ma che poi relmente non esiste intermedia agli oggetti [...] seppa Giorgione [...] serbare i contorni delle figure, senza farne apparire la crudezza dei segni.<sup>361</sup>

Rodolfo Pallucchini definisce l'*Elogio*... «un'interpretazione accademica in chiave vasariana»<sup>362</sup>, mentre Eduard Hutterling lo considera «vago e inconsistente»<sup>363</sup>, basato esclusivamente sul Vasari.

---

<sup>357</sup> ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione...*cit., p. 628.

<sup>358</sup> RUDOLF WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1964, pp.473-484, qui p. 476.

<sup>359</sup> LANZI, *Storia pittorica dell'Italia...*cit., p. 68-74, v. 3.

<sup>360</sup> HOURTICO, *Le problème de Giorgione...*cit., p. 39.

<sup>361</sup> CICOGNARA, *Elogio di Giorgione...*cit., p. 22-23.

<sup>362</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Il Convegno Giorgionesco*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 500° centenario della nascita*; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp. 343-351, qui p. 350.

A onor del vero, il Cicognara cita Vasari solo per confutarlo sulla “derivazione” Leonardo-Giorgione: la dichiarazione che «[...] abbandonata da lui la maniera dei Bellini, si attenne a imitar Leonardo» sarebbe falsa, in quanto «Leonardo non produsse opere in gran copia [...] non risulta che nessuna di esse sia stata trasportata a Venezia. [...] non vi è nessuna memoria di viaggi di Giorgione, in Toscana o in Lombardia [...]. Lo stile di Giorgione non ha tratti in comune con Leonardo»<sup>364</sup>.

E’ evidente che la figura di Giorgione nel periodo neoclassico, è ancora formata dal sincretismo di notizie vasariane, da Ridolfi e da Boschini. La fortuna critica del pittore di Castelfranco subisce il disinteresse di questo tempo e *l’Elogio* ne è un esempio. Malgrado il “restrizionismo” di Zanetti, il “mito” di Giorgione è testimoniato dalle seguenti evidenze pittoriche e letterarie, raccolte da Eduard Huttinger:

Nel 1841 Paul Delaroche, all’epoca il pittore francese più popolare e più di successo, dipinse nell’abside semicircolare della parigina Ecole des Beaux-Arts [...], un pannello raffigurante i maggiori artisti, dall’antichità al medioevo fino al Settecento. In questa cerchia eletta si tiene conto anche di Giorgione [...], in compagnia di Giovanni Bellini a Caravaggio.

Nel 1849, Giorgione riappare nel “Manifesto dei Preraffaeliti”, nel quale si enumerano i “Grandi immortali”.

Nel 1850, il preraffaelita Dante Gabriel Rossetti, ventiduenne, pubblica il famoso sonetto «For a Venetian Pastoral by Giorgione» sul *Concerto campestre* del Louvre [...]

Raffigurazioni della vita di Giorgione sono estremamente rare nell’Ottocento; conosco un unico esempio, che ci è pervenuto solamente in una litografia (da un dipinto esposto al “Salon” nel 1844): *Giorgione faisant le portrait de Gaston de Foix* di Henri Baron.<sup>365</sup>

### 2.3 Giorgione Romantico

Un chiaro esempio «dell’idea romantica della personalità di Giorgione, diffusa alla fine del Settecento e all’inizio dell’Ottocento è rappresentato da un quadro che si trova a Attingham House, Berwick. Il dipinto intitolato *Il Concerto ad Asolo* venne citato per la prima volta da Sir Herbert Cook, come una copia del XVIII secolo di un originale perduto di Giorgione [...]»<sup>366</sup>.

Zorzi non è più legato ai ritratti gravi, maestosi e riguardevoli, con berrettoni in capo, ornati di bizzarre pennacchiere, descritti da Marco Boschini; egli diviene l’artista ispirato dalla musica, dal liuto, dall’amore e dalla tragica morte per amore. In pratica, riprendendo alcune tracce scritte nella sua biografia da Vasari «...dilettosi continuamente de le cose d’amore e piacque il suono del liuto mirabilmente e tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili», il suo mito viene adeguato agli ideali estetici del momento. A far da cornice al nuovo “mito” contribuirà la favolosa corte di Caterina Cornaro, alla quale Giorgione avrebbe fatto un ritratto, sempre citando il biografo aretino: «...Ritrasse ancora di naturale Caterina regina di Cipro, qual vidi io già nelle mani del Clarissimo Messer Giovan Cornaro», che veniva immaginata nel suo Barco di

---

<sup>363</sup> EDUARD HUTTINGER, *Il culto di Giorgione della fin-de-siècle: premesse e conseguenze*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita ; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp 329-338, qui p. 330.

<sup>364</sup> CICOGNARA, *Elogio di Giorgione...cit.*, p. 26-27.

<sup>365</sup> HUTTINGER, *Il culto di Giorgione...cit.*, p. 330.

<sup>366</sup> ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione...cit.*, p. 639.

Altivole, vicino ad Asolo, entro una “gabbia dorata”, attorniata da poeti e pittori, circondata da un’atmosfera idilliaca e sognatrice. La regina divenne il soggetto di un’opera di Donizetti ed ebbe molta popolarità tra i poeti Ottocenteschi, per esempio in Robert Browning, poeta e drammaturgo inglese, vissuto ad Asolo e morto a Venezia nel 1889.

[...] Un ulteriore veicolo per la diffusione del mito romantico di Giorgione è costituito dal melodramma storico. Durante il XIX secolo si crea l’immagine dell’artista affascinante melanconico, che si appresta a eseguire melodiche serenate al chiaro di luna, sotto eleganti poggiali gotico-fioriti. Vengono scritti anche dei drammi lirici sulla vita del pittore tra i quali è da segnalare quello scritto nel 1843 da Achille Castagnoli il cui titolo fu: “Giorgione da Castelfranco, dramma lirico in quattro atti”. Sono evidenti le componenti romantiche e passionali di cui viene imbevuta la biografia di Giorgione, visto come un vigoroso tenore che con il suo canto riesce ad ammaliare il cuore delle dame veneziane. Amore e morte si mescolano in una Venezia Byroniana, dove imperversa la peste, la passione e feroci antagonismi tra gli artisti.<sup>367</sup>

Fra gli storici dell’arte che si occuparono di Giorgione durante i primi anni dell’Ottocento, ritroviamo Francesco Zanotto, il quale pubblicò una “guida” sulle pitture presenti all’Accademia di Venezia, che tuttavia non ci conforta da nuove notizie, in quanto attinge da Carlo Ridolfi e da Leopoldo Cicognara.

Il “Mito Ottocentesco” non solo estrae alcuni spunti biografici da Vasari, che poi saranno amplificati nel corso del secolo, ma attinge in parte anche dalla biografia scritta da Ridolfi: «[...] Dipinse in tanto lo aspetto della casa presa [...]. Fece alcuni ovati entrovi suonatori, Poeti, & altre fantasie [...]. Seguiva in tanto Giorgio à dipingere nella solita habitatione [...] dipingendo rotelle, armari, e molte casse in particolare, nelle quali faceva per lo più favole d’Ovidio, come l’aurea età diuisandoui liete verdure,riui cadenti da piacevoli rupi, infrascate di fronde, & all’ombra d’amene piante si stavano dilitiando huomini, e donne godendo l’aurea tranquilla [...]»<sup>368</sup>.

Ecco di seguito, a titolo di esempio, la descrizione della *Tempesta* che l’abate Giuseppe Nicoletti<sup>369</sup>, nella seconda metà dell’Ottocento inserisce nella guida della Pinacoteca Manfrin:

Giorgio Barbarelli, detto Giorgione, fu di Castelfranco Veneto, ove naque nel 1477, e morì giovane nel 1511. Fu discepolo di Giovanni Bellini. Pietro Luzzo da Feltre, che egli teneva nel suo studio, gli rapì l’amorosa e il Giorgione dicesi ne morisse di crepacuore.

41 -Questo quadro, che s’ intitola, La Famiglia di Giorgione, rappresenta il pittore ritto in piedi negli orti della sua casa, mentre una donna ignuda seduta sull’ erbetta sta allattando un bambino. Questa forse era l’amante del Giorgione, la Cecilia. Nella Raccolta di quadri del Sig. dott. Domenico Tescari di Castelfranco Veneto al N. 341 sta un bellissimo ritratto di donna, mezza figura con libro in mano, in costume del secolo XIV, la cui fisionomia rassomiglia perfettamente a quella della donna del quadro della Galleria Manfrin. E la tavola del Tescari è pure di mano del Giorgione. Il dipinto manfriniano poi si rende interessantissimo pel vago paesaggio, che presenta all’ occhio del riguardante quel lato del castello ov’ era, ed è tuttavia la casa del Giorgione. E’ un prezioso quadretto per disegno e colore. Tela l. m. 0.74, a. m. 0.83.<sup>370</sup>

«Il personaggio centrale dell’evoluzione della leggenda sentimentale di Giorgione è sicuramente Cecilia. Si tratta di una figura immaginaria, creata grazie a dei versi scritti, quasi per scherzo, sul retro della “Pala di

<sup>367</sup> ONGARATO, *Giorgione...cit.*, p. 140.

<sup>368</sup> RIDOLFI, *Le meraviglie dell’Arte...cit.*, p. 79.

<sup>369</sup> GIUSEPPE NICOLETTI, *Pinacoteca Manfrin*, Venezia, Visentini, 1872.

<sup>370</sup> NICOLETTI, *Pinacoteca...cit.*, scheda n. 41.

Castelfranco” e “scoperti” durante il restauro eseguito dal Balzafiori all’inizio del Novecento. Vi si crea una leggenda passionale attorno ai due amanti sfortunati. A Cecilia vengono date le sembianze di una giovane bella e semplice, sinceramente innamorata del pittore; in questo modo il rapporto tra i due viene riportato sui personaggi raffigurati nella *Tempesta*. Nel romanzo scritto da Martinetti Cardoni<sup>371</sup> nel 1881, dal titolo *Gli amori di Cecilia e di Giorgione sommo pittore*, la fanciulla riveste il ruolo di avvenente modella, chiamata dai pittori veneziani “La Romana”, a similitudine della bella “Fornarina” di Raffaello. E’ anche grazie alla complicità di queste trasposizioni letterarie della fine del secolo XIX che si deve l’enorme fortuna critica conosciuta da Giorgione, non solo nel contesto della cultura internazionale, ma anche della divulgazione popolare»<sup>372</sup>.

La musica, la poesia, la fantasia, la descrizione di paesaggi ameni nel quale Giorgione ambientava le favole mitologiche, la stessa morte per disperazione amorosa, alimentarono «una sorta di popolarità romantica»<sup>373</sup> e riempiono la «[...] vuota personalità (di Giorgione) descritta dal Vasari»<sup>374</sup>, la quale ha sempre esercitato sulla critica artistica un’attrazione irresistibile.

A questo proposito, Virgilio Lilli<sup>375</sup>, in un saggio contenuto all’interno di una monografia su Giorgione curata da Pietro Zampetti, spiega in modo esaustivo le ragioni per cui Zorzi da Castelfranco, tra le figure di artisti del Rinascimento, non è mai stato un “personaggio”, ma un “fenomeno”:

La realtà più precisa di Giorgione è la sua irrealtà. La sola certezza che abbiamo di lui è che nulla di lui è certo. Egli appartiene sotto questo aspetto a quelle figure d’artisti che confinano con le figure degli eroi. [...] Ne scaturisce un fenomeno più che un personaggio [...], il “fenomeno giorgionesco” (che riguarda) l’uomo Giorgione. Tale uomo lo costruiamo con un procedimento inverso, dove alcune opere ci fanno desumere un ben definito autore al quale le attribuiamo. [...] L’opera è la madre e l’artista il figlio, e non viceversa come sempre accade.<sup>376</sup>

[...] Nella polpa viva e ben tangibile del Rinascimento egli è allo stesso tempo presente e assente, non solo, ma la sua presenza è tanto più viva quanto più evidente è la sua assenza, come la sua assenza è tanto più evidente quanto più è viva la sua presenza [...] Voglio dire che la individuabilità del suo genio acquista forse anche maggior risalto per la irraggiungibilità della certezza della sua opera. Quante sono le opere certe di Giorgione? Secondo la selezione storica e critica, non più di tre. Quante le opere incerte? Poco più di una trentina [...]. E intendiamoci: nessuno dei tre dipinti “certi”, e cioè la “Madonna di Castelfranco”, i “tre Filosofi” e la “Tempesta”, reca un contrassegno obiettivo e definitivo che lo qualifichi autografo del pittore in senso autonomo [...]. Essi sono “suoi” perché le attribuzioni degli esperti coincidono.<sup>377</sup>

Infatti, come giustamente evidenzia Eduard Hutterling «non esiste nel XIX secolo una vera propria iconografia giorgionesca, come si dà invece per Leonardo, Raffaello, Dürer o anche Tiziano. A ciò non è

---

<sup>371</sup> GASPARO MARTINETTI CARDONI, *Gli amori di Cecilia e di Giorgione*, Faenza, P. Conti, 1881.

<sup>372</sup> ONGARATO, *Giorgione...cit.*, p. 142.

<sup>373</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 22.

<sup>374</sup> Ibidem.

<sup>375</sup> VIRGILIO LILLI, *Mito e laicismo di Giorgione*, in *L’opera completa di Giorgione*, a cura di Pietro Zampetti, Milano, Rizzoli, 1968.

<sup>376</sup> LILLI, *Mito e laicismo...cit.*, p. 5.

<sup>377</sup> Ivi, p. 6.



estraneo il fatto che la vita e l'opera di Giorgione già almeno a partire dal Seicento erano divenute una leggenda o un mito, nè era chiaro quali fossero le pitture a lui con certezza attribuibili»<sup>378</sup>.

Ma alla fine la testimonianza di Marcantonio Michiel (a cui rimandiamo al paragrafo 1.10) «dovette urtarsi con il "mito" giorgionesco [...]»<sup>379</sup>. L'*Anonimo morelliano* pubblicato da Remondini nel 1800, non fu tuttavia preso in considerazione per lungo tempo. Furono le riedizioni del 1884 e del 1888 a stimolare ulteriormente il problema critico giorgionesco, già rimesso in discussione dalla pubblicazione della *History of painting in North Italy*<sup>380</sup> del 1871. «[...] Per la prima volta viene preso in esame tutto il materiale proposto dalle fonti, per individuare l'opera autografa frammezzo alle imitazioni e alle derivazioni dei seguaci »<sup>381</sup>.

## 2.4 Giorgione Moderno

La fase moderna della critica giorgionesca inizia quindi da Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle, i quali applicando il metodo della "connoisseurship", tentano di individuare il catalogo autografo: «Giorgione diviene autore di diciotto opere, in cui appaiono per la prima volta i *Tre filosofi* e il Cristo di San Rocco»,<sup>382</sup> «ma essi si lasciarono sfuggire la *Venere* di Dresda, la *Giuditta* di Leningrado e il *Concerto campestre* del Louvre, quest'ultimo attribuito dal Cavalcaselle a Morto da Feltre»<sup>383</sup>.

Di orientamento formalista e ancora romantico, Walter Pater nella sua *The School of Giorgione* del 1877, collega l'opera del pittore direttamente alla musica. «Quindi, facendo riferimento alla pittura di Giorgione, Pater afferma che si può arrivare a una "certa identificazione del soggetto, o al tema di un'opera d'arte, attraverso la sua forma", un metodo che si applica solo nella musica ma che egli desidera legare a tutta l'arte»<sup>384</sup>. Pater fu il fondatore di un movimento estetico denominato "Art pour l'art", dove «l'arte è pura forma senza scopo ulteriore, specie nei quadri di Giorgione (dove) egli suggerisce l'idea romantica di un'arte paradisiaca e arcadica»<sup>385</sup>. Laddove non c'era nulla di certo dal punto di vista iconografico, la critica d'arte fu quindi «pronta ad assimilare l'artista antico, all'ideale dell'artista moderno; ad attribuirgli sentimenti, propositi e problemi di un'età non sua [...]»<sup>386</sup>.

---

<sup>378</sup> HUTTINGER, *Il culto di Giorgione...cit.*, p. 329.

<sup>379</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 39.

<sup>380</sup> J. A. CROWE., G. B. CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy*, Londra, J.Murray, 1871, v. 2.

<sup>381</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 34.

<sup>382</sup> TERISIO PIGNATTI, *Per la recente fortuna critica di Giorgione*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita ; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp. 37-40, qui p. 38.

<sup>383</sup> ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione...cit.*, p. 641.

<sup>384</sup> JOSÉ RICARDO MORALES, *Un mito dramático en "La tempestad" de Giorgione: (Texto y contexto del cuadro)*, in "Revista Chilena de Literatura" 44 (1994), pp. 73-123, qui p. 74.

<sup>385</sup> WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo...cit.*, p. 476.

<sup>386</sup> RICCOMINI, *Giorgione...cit.*, p. 3.

Nella critica artistica lo scontro tra “Ragione” (Crowe e Cavalcaselle) e “Spirito” (Pater) ha così inizio: per Walter Pater «quel che dunque importa è che il critico debba possedere [...] il potere di essere profondamente commosso dalla presenza delle cose belle»<sup>387</sup> e dunque, «oltre il reale Giorgione e le sue autentiche opere esistenti, c'è anche il “giorgionesco”; un influsso, uno spirito o tipo artistico, operante in uomini così diversi come coloro ai quali sono realmente assegnabili molte delle sue opere presunte. Una vera scuola crebbe infatti da tutte quelle affascinanti opere attribuitegli con ragione o a torto»<sup>388</sup>.

Crowe e Cavalcaselle vengono etichettati da Pater come “nuovi Vasari” e sono accusati di aver lasciato Giorgione e altri maestri veneziani a un *...nudo nome*, discriminando *...gli elementi reali e i tradizionali*, ma «tutto non è fatto [...] perché in quel che è legato a un gran nome, molto che non è reale è spesso assai stimolante. Arte quindi, è quando si cerca sempre di essere indipendenti dalla mera intelligenza, per essere una questione di percezione pura, per sbarazzarsi delle sue responsabilità riguardante il suo soggetto o materiale [...]»<sup>389</sup>.

Il concetto di “pura forma” rimarrà a condizionare una parte della critica estetica legata alla “poesia” giorgionesca e ai fautori del “non-soggetto” dei dipinti di Zorzi. A titolo di esempio, tra i saggi sull'artista pubblicati negli anni Sessanta del Novecento, citiamo Piero Fossi<sup>390</sup> che scrive :

Giorgione si distacca dalla storia e dalla società, com'era nel suo temperamento e nel carattere della sua ispirazione, per vivere subito e intera la sua poesia; e così per un verso egli propone, anzi rivela, ai contemporanei la meta che era latente negli spiriti di tutti, onde il dilagare rapidissimo della sua influenza e del Giorgionismo nella pittura veneta di quel tempo; d'altro verso egli lega necessariamente alla sua intuizione dell'armonia dell'universo, i due caratteri del sogno e della solitudine che sono fondamentali all'individuazione dell'arte sua e che chiaramente differenziano la classicità di Giorgione da quella dell'antica Grecia. La differenziano e la colorano di una vena di malinconia che è l'espressione della inconsapevole consapevolezza, ossia del sentimento, che la nuova classica serenità non può più essere vissuta che nella solitudine e nel sogno.<sup>391</sup>

Il saggio di Pater, oltre ad aver segnato l'interpretazione decadentista di Giorgione, ha sviluppato successivamente una forma di «esaltazione estetizzante esoterica-poetica»<sup>392</sup> dell'artista, che si è trasferita sul piano della ricerca per opera di Arnaldo Ferriguto, Gustav Friedrich Hartlaub e Federico Hermanin.

«È chiara la dipendenza di questi autori dall'eredità della fine del secolo e ne è eloquente indizio il titolo di alcuni dei rispettivi libri [...]. Della interpretazione generale emergono tratti estetico-letterarizzanti che non possono negare la propria derivazione dalla Fin-de-Siècle [...]»<sup>393</sup>.

All'asserito romanticismo di Giorgione, avrebbe comunque risposto a Fossi, in largo anticipo, l'eminente studioso Arnaldo Ferriguto<sup>394</sup>, il quale nei suoi scritti relativi ai “misteri” dell'artista di Castelfranco afferma:

---

<sup>387</sup> WALTER PATER, *Il Rinascimento*, a cura di Mario Praz, Milano, Abscondita, 2007, p. 15.

<sup>388</sup> PATER, *Il Rinascimento...cit.*, p. 145.

<sup>389</sup> Ibidem.

<sup>390</sup> PIERO FOSSI, *Di Giorgione e della critica d'arte*, Firenze, Olschki, 1957.

<sup>391</sup> FOSSI, *Di Giorgione...cit.*, p. 35.

<sup>392</sup> HUTTINGER, *Il culto di Giorgione...cit.*, p. 336.

<sup>393</sup> Ibidem.

<sup>394</sup> ARNALDO FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri" di Giorgione*, Castelfranco Veneto, A. Trevisan, 1933.

Giorgione romantico? [...] Questo asserito “romanticismo” del grandissimo trevigiano sarebbe, secondo critici di alto valore, contraddistinto da due caratteri fondamentali: “malinconia” e “svagatezza sognatrice”[...]. Questa deturpante alterazione della personalità di Giorgione non è tanto dovuta a mancanza di penetrazione dei critici, quanto a un fatto che è al di fuori di essa: l’oscurità dei soggetti. [...] Si giunse così a un’interpretazione erronea della generale sensibilità e della ispirazione fondamentale del creatore.

[...] Non è dunque “soggettivismo romantico” di Giorgione, ma rappresentazione obiettiva di una particolare condizione [...], come la stupita rilassatezza della donna, il rudere centrale della “Tempesta” e quanto in genere può far pensare a un malessere [...]. Giorgione non è Francesco Guardi, pittore di melanconiche rovine, ed è ben lontano dal precorrerlo.<sup>395</sup>

Per quanto riguarda invece un altro filone della critica estetica, che si è sviluppato sui fondamenti concettuali di Pater giungendo a negare l’esistenza di un “soggetto”, ovvero la poca importanza che esso può avere sulla “valutazione artistica” le cui tematiche e ragioni vedremo di approfondire successivamente, risponde Salvatore Settis<sup>396</sup>:

Cercare la bellezza oltre il significato, vuol dire in prima istanza privilegiare il versante della forma; e in seconda istanza dichiarare l’indifferenza del contenuto ai fini del giudizio estetico. L’apprezzamento delle qualità formali dell’opera d’arte viene messo al primo posto indiscutibilmente. La critica d’arte[...] privilegiando il versante della forma, ha messo più o meno completamente in ombra la funzione della statua e del quadro come portatori di un “messaggio”[...]. Le nozioni tecniche e la ricerca filologica e archeologica, che restano acquisizioni durature, sono state viste come “sussidiarie” della superiore attività del critico, al suo servizio piuttosto che al suo fianco; la ricerca dei significati è stata giudicata ancor meno: “un ostacolo alla comprensione dell’opera d’arte” (L. Venturi). [...] Il grande mito romantico dell’artista-creatore incoraggia a trasferire le liste di attribuzioni in un quadro biografico e suscita al tempo stesso, la tendenza a definire la “personalità” dell’artista attraverso il giudizio estetico su ciascuna delle sue opere.<sup>397</sup>

Pochi anni dopo la pubblicazione della *History of painting in North Italy*, avviene un’altra rivoluzione negli studi giorgioneschi: nel 1876, Giovanni Morelli dà alle stampe le sue ricerche, iniziate quando ancora era studente in Germania, riguardanti i dipinti italiani presenti nelle gallerie di Dresda, Monaco e Berlino.

Morelli nacque a Verona nel 1816, si laureò in medicina a Monaco nel 1836 e frequentò l’Università di Erlangen a Berlino [...]. Egli propose un nuovo metodo “scientifico” di fare attribuzioni sottoforma di una recensione critica dei cataloghi delle gallerie di Dresda e Monaco. Il suo metodo scientifico voleva basarsi sulla conoscenza delle “abitudini manuali individuali” dell’artista. Nelle prime edizioni dei libri di Morelli vi sono grafici di dettagli anatomici, come orecchie, unghie e la forma delle dita delle mani e dei piedi [...]. Morelli fu attentissimo allo stato di conservazione dei quadri e aveva rapporti amichevoli con due restauratori di Milano, Luigi Cavenaghi e Giuseppe Molteni. Egli andava spesso da loro a vedere dei quadri mentre venivano restaurati e quelle visite avevano radicato la sua convinzione che “l’apparenza inganna” [...]. Tra le sue attribuzioni sensazionali c’è la scoperta della “Venere dormiente” di Giorgione a Dresda, allora nascosta nel catalogo della Galleria sotto l’attribuzione al Sassoferrato.<sup>398</sup>

Egli propone un catalogo ridimensionato, composto da diciannove quadri considerati autentici di Giorgione, costruito attorno a un nucleo centrale di tre. Il suo allievo, Jean Paul Richter, attribuirà successivamente a Giorgione la *Giuditta* di Leningrado.

Malgrado il contributo di Morelli, di Crowe e Cavalcaselle nel riportare il pittore di Castelfranco a una realtà artistica più attendibile, il “mito” permane in ambito letterario e alimenta il gusto decadentista di fine

<sup>395</sup> FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri"...*cit., p. 211-214.

<sup>396</sup> SALVATORE SETTIS, *La "Tempesta" interpretata : Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>397</sup> SETTIS, *La "Tempesta" interpretata...*cit., p. 6.

<sup>398</sup> ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione...*cit., p. 641.

Ottocento: Gabriele D'Annunzio, nella sua opera *Il Fuoco* «individua in Giorgione l'ideale artista "immaginifico" che pervade l'intera trama del romanzo. Il pittore arriva a raggiungere le sembianze di un ancestrale "portatore di fuoco, a somiglianza di Prometeo"»<sup>399</sup>.

Nel 1894, Angelo Conti<sup>400</sup>, scriverà un saggio su Giorgione, scorgendo nella sua opera *...la tristezza della voluttà* e chiamando Giorgione *...il poeta del tormento e della bizzarria entro cui si nasconde lo spasimo*.

Il libro di Conti è per D'Annunzio una delle importanti fonti giorgionesche e ne farà una recensione, immortalando l'autore nella figura di Daniele Glauro nel *Fuoco*. Nel romanzo, Stelio Effrena protagonista principale e portavoce dello stesso D'Annunzio, dice di Giorgione: «Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo»<sup>401</sup>. Nel romanzo questo passaggio segnerà «il punto più alto raggiunto dal mito letterario di Giorgione e la massima distanza dalla identificazione con un personaggio reale»<sup>402</sup>.

La scrittura estetizzante di Angelo Conti, ispirata da Walter Pater e di stretta osservanza dannunziana, «è finalizzata a restituire l'impressione evocata dalle opere giorgionesche, interpretata sulla falsariga di uno scenario wagneriano [...]»<sup>403</sup>.

Ecco di seguito un estratto della sua opera monografica su Giorgione che commenta la *Tempesta*, allora di proprietà Giovanelli; la scrittura è elaborata e altisonante e la lettura del dipinto è impostata sulla sensualità, sull'amore e la paternità:

[...] poi viene il periodo del martirio; quello cioè in cui la sensualità del temperamento assedia l'artista con le più tormentose immagini della forma femminile ignuda. E' il periodo espresso dal quadretto della Galleria Giovanelli a Venezia. Il quadro di casa Giovanelli è chiamato: la famiglia di Giorgione. Ahimè non questo è il significato del dipinto [...] egli ha voluto celebrare la nascita di un figlio [...] e sui tre personaggi Giorgione ha voluto addensare la procella [...]. Con la nascita si conclude il poema dell'amore [...]. Con la paternità passerà anche la terribile eredità del dolore. Questo è il significato della "Tempesta" [...], la figura maschile viene confrontata con gli armigeri di S.Nicolò a Treviso.

Angelo Conti rappresenta quel gruppo di critici i quali, descrivendo l'opera di Giorgione intendono «evocare fascini e sentimenti di un lirismo musicale; creano dalle opere d'arte, visioni di sogno [...]. Si tratta - per parlare con André Chastel - della trasposizione della pittura nella sfera della parola e del linguaggio, della sua evocazione attraverso una reinvenzione poetica affidata alla fantasia. [...] Nel segno di tali stilizzazioni il nome di Giorgione divenne senz'altro sinonimo di arte [...], dove la rappresentazione di Giorgione avviene attraverso dialoghi di argomento estetico e di filosofia dell'arte [...]. L'apoteosi cultica su Giorgione, culmina [...] con la sinestesia dei sensi scambiati, che sente i colori e vede i suoni: "orecchio per l'arte", la capacità di Giorgione di "liberare la sua arte a volo", "è di una dolcezza assorta, come il profumo degli aranci", il cielo di Giorgione "risuona in armonia con le rocce [...]»<sup>404</sup>.

---

<sup>399</sup> ONGARATO, *Giorgione...cit.*, p. 143.

<sup>400</sup> ANGELO CONTI, *Giorgione, studio di Angelo Conti*, Firenze, Alinari, 1894.

<sup>401</sup> HUTTINGER, *Il culto di Giorgione...cit.*, p. 332.

<sup>402</sup> ZUFFI, *Giorgione...cit.*, p. 6.

<sup>403</sup> ONGARATO, *Giorgione...cit.*, p. 157.

<sup>404</sup> HUTTINGER, *Il culto di Giorgione...cit.*, p. 333.

La monografia di Conti venne corredata da un «suntuoso apparato iconografico, comprendente anche una serie di foto delle mura di Castelfranco»<sup>405</sup>.

Nella stessa cittadina «nel 1878, con l'occasione del quarto centenario della nascita del pittore, tra le tante iniziative messe in campo, [...] vi fu la collocazione di un monumento marmoreo, riprodotto la fisionomia di Giorgione. Lo scultore Augusto Benvenuti si richiamò al giovane raffigurato nella *Tempesta*, che all'epoca veniva identificato con l'autoritratto del maestro»<sup>406</sup>.

Volendo schematizzare gli sviluppi che ebbe la storia e la critica artistica riguardante Giorgione, dalla fine del XIX secolo in poi, potremmo immaginarla formata da due alberi vicini, piantati sullo stesso terreno e nello stesso tempo, che andranno a crescere formando nuovi rami, che talvolta si toccheranno: il primo si chiamerà «pragmatico-filologico» (Crowe, Cavalcaselle, Morelli), il secondo «estetico-filosofico-poetico» (Pater). Tutti e due daranno frutti più o meno "succosi" che piaceranno in modo diverso, a seconda del tempo in cui saranno "mangiati", ma indiscutibilmente avranno nutrito il "bulimico profilo artistico" del pittore di Castelfranco.

#### 2.4.1 L'albero «Pragmatico-filologico»

Alle radici di Crowe, Cavalcaselle e Morelli che, come abbiamo visto, limitarono numericamente il catalogo giorgionesco, si affiancò Adolfo Venturi (1856-1941) considerato il fondatore della disciplina storico-artistica in Italia. Egli raccolse in sé il principio della "evoluzione stilistica" di Cavalcaselle, con la cosiddetta "analisi particolaristica" di Morelli. Anche Bernard Berenson (1865-1959), il quale partì dal "metodo di attribuzione" del Morelli, basandosi sui particolari presenti nell'opera d'arte come i dettagli anatomici, (al riguardo invito a leggere la comparazione tra la figura femminile della "Tempesta" e la "Vecchia", presente in un saggio pubblicato in "Arte Veneta"<sup>407</sup> del 1954) è considerato un "riduzionista", ma non solo: nel catalogo delle *Pitture italiane del Rinascimento*<sup>408</sup> del 1936, non vi è citato alcun lavoro di Giorgione. In un successivo saggio pubblicato nel 1954, egli dichiara chiaramente di rinunciare a scrivere un libro su Giorgione:

Vorrei sciogliere molti problemi non solo irrisolti, ma non più progrediti verso una soluzione soddisfacente. Allo stesso tempo ho un chiaro sospetto di inutilità nel discutere circa le attribuzioni e le datazioni. Ho nuotato talmente tanto attraverso paludi di discussioni da arrivare a conclusioni con i miei stessi occhi, opposte a coloro che così minuziosamente si sono affaticati con la scrittura. La mia convinzione attuale è che ciò che conta nell'arte dell'attribuzione, non è questo o quel particolare confronto, ma un senso di personalità artistica del pittore. Tale sensibilità arriva solo dopo una lunga e amorevole conoscenza (intimità) e non

---

<sup>405</sup> ONGARATO, *Giorgione...cit.*, p. 157.

<sup>406</sup> Ivi, p. 170.

<sup>407</sup> BERNARD BERENSON, *Notes on Giorgione*, in "Arte veneta : rivista trimestrale di storia" 8 (1954), Venezia, Arte Veneta, 1954, pp. 145-152, qui p. 145.

<sup>408</sup> BERNARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento : catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, Hoepli, 1936, XV.

attraverso scorciatoie. Alla fine di tutto nel confrontare particolari dal controverso significato. Così ho abbandonato l'idea di comporre un lavoro ponderoso su Giorgione.<sup>409</sup>

Tuttavia anche Bernard Berenson e Adolfo Venturi, nel comporre i loro cataloghi, adatteranno un metodo arbitrario, togliendo o aggiungendo questa o quella attribuzione per trarne una personale immagine di Giorgione che potesse aderire alla loro personalità di critici.

Ma ecco che torna l'ondata espansionistica con Herbert Cook,<sup>410</sup> «giovane dilettante e raccoglitore inglese, (il quale) volle superare la crisi della critica "postmorelliana" e si fissò come punto di partenza, le attribuzioni concordate dal Cavalcaselle e dal Morelli, trovandovi un enorme numero di disparati elementi, i quali gli permisero [...] di attribuire a Giorgione tutto ciò che il "senso giorgionesco" non può attribuirsi a qualche conosciuto scolaro di lui [...]. Egli creò il "principio dell'ineguaglianza" nella produzione giorgionesca, allargando a un centinaio, opere di differentissimo valore, attribuite a Giorgione»<sup>411</sup>.

Egli allarga a ben quarantasei, i dipinti considerati "autentici" dell'artista. A titolo di esempio, oltre ad attribuire a Giorgione il *Concerto ad Asolo* di Attingham house a Berwick già citato precedentemente, egli accredita all'artista anche il "Ritratto di donna", comunemente conosciuto come *La Schiavona* della National Gallery di Londra, dove vi vede il ritratto di Caterina Cornaro. Attualmente il dipinto è considerato opera di Tiziano in età giovanile ed evidenzia il problema delle attribuzioni tra i due pittori, ancora oggi in parte irrisolto. Bisogna però riconoscere al nobile inglese, amatore d'arte, il merito di aver scoperto nella "Natività" Allendale e nella "Sacra Famiglia" Benson, ambedue della National Gallery di Washington, la mano di Zorzi.

Ludwig Justi fece suo il lavoro di Cook e ne seguì le orme, componendo « il più stravagante affollamento di opere, dove si ritrovava il meglio e il peggio [...]»<sup>412</sup>, dando veste scientifica a un'ipotesi che chiameremo del "pangiorgionismo", indicando quindi la tendenza a ricondurre un determinato "fenomeno pittorico" o "tematiche artistiche diverse" a un denominatore comune: il sentiero artistico tracciato da Giorgione.

Lionello Puppi afferma che già con la morte prematura di Giorgione «l'opera sottratta dalle circostanze di quell'evento alla trama della circolazione cui doveva essere confidata e a cui poteva parlare, già cela e maschera ogni proprio autentico significato nell'apparenza insondabile di "bellezza e singolarità", la cui mera e rara qualità virtuosistica sola resta apprezzata e stabilisce proprio le condizioni della mercificazione, aprendo [...] il fenomeno del "Giorgionismo"»<sup>413</sup>.

A questo punto, prima di proseguire con il nostro registro dei cataloghi giorgioneschi, si riterrebbe utile indagare su quali elementi si giustifica l'attribuzione a Zorzi di un'opera artistica: lo stile e il genere? Holberton afferma che questi siano elementi non affidabili, perché «quando si analizza la fama acquisita da

---

<sup>409</sup> BERENSON, *Notes on Giorgione...*cit., p. 145.

<sup>410</sup> HERBERT COOK, *Giorgione*, London, Bell G. & Sons, 1900.

<sup>411</sup> VENTURI, *Il problema di Giorgione...*cit., p. 26.

<sup>412</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...*cit., p. 40.

<sup>413</sup> PUPPI, *Giorgione e l'architettura...*cit., p. 367.

Giorgione durante il Cinquecento, il Seicento, il Settecento, l' Ottocento e anche il Novecento e si esamina su quali opere e su quali opinioni si fossero basati gli studiosi, emergono due spiegazioni importanti per la "problematicità" di Giorgione: in primo luogo il suo nome era legato in tempi differenti a differenti gruppi di opere, a dipinti diversi non solo nello stile ma anche nel genere, a ritratti piuttosto che a paesaggi, per esempio; in secondo luogo la sua reputazione, in ogni secolo, è stata traslata e contaminata dall'associazione con artisti posteriori o correnti artistiche, venendo così distorta in modo considerevole»<sup>414</sup>.

Francis Haskell giustamente ritiene che «un aspetto della "sfortuna critica" di Giorgione (è) la mancanza dei suoi lavori sicuri, soprattutto gli affreschi (dei vari palazzi e soprattutto del Fondaco), e le difficoltà che ne derivano quando cerchiamo di interpretare il vero significato di quelli che possediamo. L'altro aspetto è esattamente opposto [...] e cioè la crescita vertiginosa degli innumerevoli quadri che gli sono stati attribuiti: quaranta nel Cinquecento, duecentocinquanta nel Seicento, qualche migliaio tra il Settecento e l'inizio dell'Ottocento, quadri che non hanno nulla a che vedere con Giorgione o con quanto oggi definiamo "Giorgionismo"»<sup>415</sup>.

La tecnica pittorica? Può essere considerata inconfutabilmente il fondamento dell'arte di Giorgione, già descritta dal Vasari e testimoniata da tre dei lavori più certi di Zorzi: la *Tempesta*, i *Tre filosofi* e la *Pala di Castelfranco*. «Sulla parte tecnica di questo problema esiste concordanza completa. [...] Vasari parla della morbidezza, del *...dipingere solo con i colori stessi senz'altro studio di disegnare* e dello sfumato; il Ridolfi parla della sua grazia e tenerezza nel colorire; il Boschini di *...quell'impasto di pennello così morbido*; il Fiocco definisce lo stile di Giorgione come *...padronanza sostanziale del colore come mezzo autonomo d'espressione, è la "pittura tonale"*. Dunque sono tutti d'accordo che Giorgione scoprì nuove dimensioni per il colore della luce e che in un certo senso, fu il primo pittore moderno»<sup>416</sup>.

Tale tecnica fu denominata "Tonalismo", il cui concetto è spiegato da storici e critici d'arte in vario modo, dove tuttavia si ritrova concordanza completa solamente su di un punto: il "principio" di eliminazione della linea disegnativa, già criticato dall'Aretino. E' interessante confrontare alcune descrizioni riguardanti la "pittura tonale" di esimi scittori d'arte, partendo da quella tecnicamente più esaustiva e un po' più recente di Cesare Brandi :

[...] Ora il tono è parola e concetto che deriva dalla teoria della musica e che implica un seguito di note legate da una convenienza reciproca [...]. E se si vogliono usare (i toni) in una sequenza musicale concepita in una determinata tonalità, occorre "modulare" per passare alla tonalità a cui quei rapporti appartengono. Trasferire questo concetto dalla teoria musicale alla critica d'arte, implica [...] di conservarne la congruenza reciproca delle diverse note in una determinata sequenza: per i colori non può che tradursi in un concetto simile alla monocromia. Nella definizione tonale della pittura veneziana entrava sì la luce, ma essa non è sufficiente a spiegare la differenza fra la pittura anteriore a Giorgione e quella di Giorgione. [...] La luce non è mai incidente in Giorgione, si accende piuttosto in determinati punti e in quei punti il colore scatta al massimo: si illumina. Insomma c'è qualcosa, e

---

<sup>414</sup> PAUL HOLBERTON, *La critica e la fortuna di Giorgione...cit.*, p. 1015.

<sup>415</sup> HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione...cit.*, p. 585.

<sup>416</sup> WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo...cit.*, p. 474.

di fondamentale, in Giorgione, che non si riduce alla luce e all'ombra fenomenica, naturalisticamente immesse dall'esterno del dipinto. La pittura di Giorgione [...] non si basa principalmente sulla luce, come emissione di raggi da una fonte unica [...], ma l'elemento che sta alla sua base è [...] non già la luce ma l'ombra. In Giorgione, infatti, l'ombra è proposta non come intercettazione alla luce, ma opposizione al colore, principio autonomo e diverso, anche se inscindibile dalla luce, che è una sorta di luce primigenia che si accende in luoghi deputati, priva di connessioni necessarie con un'ipotesi naturalistica e globale. In questa maniera l'ombra è intesa come differenza, ma come differenza opposta al colore [...]. L'ombra è la mistica del colore di Giorgione, che sia l'olio o la tempera ed è la mistica che impasta il colore; quindi formalmente è l'ombra che impasta il colore. [...] Per il fatto che l'ombra "interiore" di Giorgione non si oppone alla luce, ma al colore, nasce poi la possibilità di un uso indipendente della luce, re-immessa in sintonia in certi punti particolari [...]. Si forma così una specie di contrappunto di luce e ombra, intesi al modo delle voci del contrappunto, rispetto alla fusione armonica delle voci nell'armonia. [...] La spazialità che inizia con Giorgione non è opposta a quella prospettica, ma è costruita da una successione di piani paralleli in cui si risolve la profondità dello spazio prospettico. È una spazialità fluida [...] ottenuta come un "continuum" in cui è l'ombra che assicura la coesione e garantisce il titolo di luce, ma soprattutto dà un supporto al colore che si trasforma da superficie in tinta, a colore in profondità.<sup>417</sup>

Trent'anni prima di Brandi, Carlo Giulio Argan<sup>418</sup> descriveva così il "tonalismo" di Giorgione:

[...] quella "linea pittorica" che va sotto il nome di "tono" [...] è nata in polemica "anti-mantegnesca", cioè contro quella pittura che voleva una forma per ogni cosa e tra quelle cose-forme istituiva rapporti logici. In Giorgione la forma non contiene più la cosa, è immagine, ma l'immagine non riempie la coscienza e lascia dietro di sé il desiderio. Le sue, sono apparizioni fermate nel tempo, immagini ricordate per un attimo dopo che si sono dileguate, ma in quell'attimo accresciute di una bellezza che il desiderio e l'amore le hanno conferito. Questa è la pittura cosiddetta "tonale", che sarebbe più giusto chiamare "di immagine", perché è forma distaccata dalla cosa, è il vuoto lasciato dal fenomeno, nello spazio e nel tempo in cui era caduto. Così com'è indefinito il soggetto, così sono indefiniti i contorni, perfino i colori, che non sono i colori specifici delle cose, ma sono quelli, assieme ad altri, perché l'immagine è presenza del tutto nel singolo. Il "tonalismo" di Giorgione non è soltanto un modo di modulare il colore secondo la luce, ma è una nuova pittura tutta di immagini che costituiscono una realtà nuova, autonoma e indipendente da ogni dato esterno.<sup>419</sup>

Mezzo secolo dopo la ripresa degli studi critici su Giorgione, tale spiegazione tradisce ancora in sé alcuni elementi fondativi della "teoria musicale" di Pater, trasferita in pittura, dove la forma si riscatta dal contenuto per divenire un "elemento indipendente da ogni dato esterno".

Così Giuseppe Fiocco<sup>420</sup>, descrivendo la *Tempesta*, usa termini descrittivi legati alla "armonia" e alla "musica": «Giorgione coglierà ogni nota della pura melodia antica [...]. Anche la nuda con la sua creatura e il pastore o soldato che sia, diventano elementi di una sinfonia unica. La *Tempesta* diviene l'emblema della nuova pittura»<sup>421</sup>. Fiocco definirà lo stile di Giorgione *...padronanza sostanziale del colore come mezzo autonomo d'espressione*.

Piero Fossi<sup>422</sup> rimanda al Fiocco sul tema della "pittura tonale" e la conquista della "atmosfera".

Carlo Volpe<sup>423</sup>, descrivendo la *Tempesta* parla di «inedita concentrazione di ottica atmosferica, vera "beauté météorologique" (e rileva che Giorgione si avvale) [...] della libertà di esprimersi "senza soggetto",

---

<sup>417</sup> BRANDI, *Il principio formale di Giorgione...cit.*, p. 77-81

<sup>418</sup> GIULIO CARLO ARGAN, *Giorgione*, in "COMUNITA" Anno IX, n.32, settembre 1955, p.53.

<sup>419</sup> Ibidem.

<sup>420</sup> GIUSEPPE FIOCCO, *Giorgione*, in "I grandi artisti italiani", Bergamo, Ist.Italiano d'arti grafiche, 1941.

<sup>421</sup> FIOCCO, *Giorgione...cit.*, p. 32.

<sup>422</sup> PIERO FOSSI, *Di Giorgione e della critica d'arte*, Firenze, Olschki L. S., 1957.

<sup>423</sup> CARLO VOLPE, *Giorgione*, in "I maestri del colore" 15 (1964), Milano, Fratelli Fabbri editori.



di adire ai margini illimitati di una pittura consacrata alle pure significazioni di una manifestazione poetica del reale»<sup>424</sup>.

Rodolfo Pallucchini concepisce il colore tonale di Giorgione quale mezzo per inserire l'essere umano nello spazio che lo circonda «cioè alla vita dell'universo, con un senso del tutto nuovo e profondamente cosmico. Giorgione [...] intuisce cioè che l'uomo è, soltanto un aspetto del cosmo. [...] Anche in questo campo Giorgione è un innovatore [...] perché induce la figura umana a un colloquio del tutto nuovo con se stessa. Le crea attorno una nuova dimensione spaziale, una nuova misura, per isolarla nel suo mondo spirituale»<sup>425</sup>.

Arriviamo così ai giorni nostri, con Mauro Lucco che cita un articolo di John Onians del 1984, per dimostrare non solo la legittimità, ma «la necessità della metafora musicale nell'interpretazione di opere del primo Cinquecento, soprattutto per gli artisti che, come Giorgione, di musica avessero pratica [...]. In una società in cui l'esperienza musicale aveva un peso davvero notevolissimo, questa doveva veramente porsi come punto di riferimento e stimolo per qualsiasi elaborazione nelle altre arti»<sup>426</sup>.

E' evidente che dopo cent'anni dalla *The School of Giorgione* del Pater, una delle chiavi di lettura dei dipinti di Zorzi rimane ancora l'armonia, la musica e la poesia. «Sarà proprio la risonanza dell'aura poetica che emana dai quadri di Giorgione [...] alla quale anche Justi e Venturi rendono omaggio, e che si traduce poi nell'esigenza di identificare in Giorgione "il pittore" e di conseguenza, in nome di una da lui inscindibile "libertà", ad assegnare all'artista il titolo di "fondatore della pittura moderna"»<sup>427</sup>. Sarà proprio l'assegnazione di questo nuovo titulus ad alimentare il suo Mito durante il secolo appena trascorso.

Invece che cosa Giorgione voleva ottenere dal punto di vista artistico ed esprimere attraverso la sua rivoluzione tecnica? A questa domanda, sembra che Rudolf Wittkover abbia fornito la risposta più plausibile:

Per il Cinquecento e Seicento, era preminente l'antico concetto dell'arte come imitazione della natura. Così, secondo Vasari, lo scopo della novità giorgionesca era di "cacciar avanti le cose vive e naturali, e di contraffarle quanto il meglio con i colori".

Il Ridolfi scrive nel 1648: "...è certo che Giorgione fu senza dubbio il primo, che dimostrasse la buona strada nel dipingere, approssimandosi con le mischie dei suoi colori a esprimere con facilità le cose della natura". Il Boschini espose la stessa idea più vigorosamente due volte, la prima nella sua famosa *Carta del Navegar Pittoresco* del 1660, dove "...il Mondo si stupiva, vedendo la pittura viva di Giorgione". Successivamente nelle *Ricche minere della pittura veneziana* afferma che la maniera di Giorgione "...più non si può dirsi finzione pittoresca, ma verità naturale". [...] Come si sa, la "mimesis" come scopo dell'arte è un concetto che ai giorni nostri [...] non trova aderenti tra i critici. Così l'arte del Giorgione al tempo presente non è mai individuata sotto l'aspetto della "mimesis".<sup>428</sup>

Ritornando nuovamente ai cataloghi storici, all'espansione attributiva di Ludwig Justi rispose il restrizionismo di Tancred Borenius (1885-1948) che riportò le opere attribuite a sedici e di Georg Gronau

---

<sup>424</sup> VOLPE, *Giorgione...cit.*, scheda della *Tempesta*.

<sup>425</sup> PALLUCCHINI, *Giorgione...cit.*, p. 12.

<sup>426</sup> LUCCO, *Giorgione...cit.*, p. 13.

<sup>427</sup> HUTTINGER, *Il culto di Giorgione...cit.*, p.333.

<sup>428</sup> WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo...cit.*, p. 474.

(1868-1938), il quale «avvedutosi della corsa al precipizio [...] ritorna alla visione del Morelli. Sacrificò quindi ogni progresso critico, in nome di un ritorno puro e semplice»<sup>429</sup>.

Lionello Venturi ridusse le attribuzioni a tredici, basandosi principalmente sulla *Notizia d'opere...* di Marcantonio Michiel:

Esiste il ricordo di 13 pitture sicure di Giorgione, di cui 12 in collezioni private di Venezia, una nella chiesa di San Rocco; e, oltre a ciò, di un disegno di lui, di una pittura di cui, secondo il Michiel, è malsicura l'attribuzione a Giorgione, di due copie da pitture di lui. [...] (gli appunti) non trattano mai di "Zorzi" o "Zorzo da Castelfranco", ma delle opere soltanto. E non di tutte [...]. Incompleto però risulta l'elenco delle opere [...]. Il Michiel accenna appena al soggetto. Alla sua incompiutezza [...] per fortuna contrasta una speciale attendibilità.<sup>430</sup>

Nella sua analisi parte da opere che per "necessità" gli devono essere attribuite. Quindi il suo punto di partenza sono soltanto quei dipinti di cui la paternità giorgionesca è documentata da fonti scritte attendibili: documenti contemporanei o Marco Antonio Michiel; se tali opere sono state distrutte o perse, egli lavora per comparazione su memorie rimaste, grafiche o no. L'attribuzione in base a criteri di stile viene da lui adottata, se tutti gli elementi stilistici presenti nei dipinti certi (documentati), compaiono nel dipinto da attribuire.

Anche Venturi vedrà in Giorgione lo scopritore della vita spirituale dell'uomo al di fuori di sé stesso, in un cielo al tramonto, in un bosco, in un prato. Lo spirito umano che nel Medioevo era sopra l'uomo stesso, si insinuò all'interno di esso e lo rese più consapevole e attivo nei confronti della propria vita, elevando a modello la riscoperta della vita greca e romana. Con tale movimento l'uomo stesso cerca di liberarsi dal dolore e parlare di letizia, sacrificandosi alla realtà e alla vita fisica. Era questo ciò che volevano i suoi committenti, condizionati dal movimento umanista veneziano: una concezione prettamente realistica ed edonistica dell'arte. È questo "l'omaggio" a Giorgione di Venturi, che Edward Huttlinger lega alla "scuola" di Pater, ma che invece apre alla critica artistica orizzonti di ricerca in ambito socio-culturale e letterario.

Ecco dunque il catalogo che Lionello Venturi considera come opere certe di Giorgione:

1. Quadro per la sala della Udienza in palazzo Ducale, già finito il 23 maggio 1508. (Documentato. Perduto.)
2. Affreschi nella facciata del Fondaco dei Tedeschi verso il Canale Grande. (Documentato, descritto da Vasari, dal Ridolfi, dal Boschini, dallo Zanetti, di cui le incisioni)
- 3-4. Due tele dipinte rappresentanti "una notte", una per Taddeo Contarini e l'altra per Vittorio Becharo (documento Albano. Perdute).
5. I "tre filosofi" di Vienna. (Descritta dal Michiel in casa di Taddeo Contarini nel 1525).
6. "La tela grande a oglio de l'Inferno cum Enea et Anchise". (descritta dal Michiel a casa di Taddeo Contarini nel 1525). Perduta.
7. "La tela del paese cum el nascimento de Paris, cum li dui pastori ritti in piedi". (Michiel da Taddeo Contarini). Perduta. Rimane una stampa del XVII secolo a sua memoria.
8. "Il ritratto de esso M. Hieronimo armato, che mostra la schena, insino al cinto, et volta la testa". (Michiel da Gerolamo Marcello nel 1525). Perduto.
9. La "Venere" di Dresda. (Vista dal Michiel da Gerolamo Marcello nel 1525).
10. "El S. Hieronimo insin alla cinto, che legge". (Visto dal Michiel da Gerolamo Marcello nel 1525). Perduto.
11. "El soldato armato insino al cinto ma senza celada". (Visto dal Michiel da Zuan Antonio Venier nel 1528). Perduto.

<sup>429</sup> VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo...*cit., p. 26.

<sup>430</sup> Ivi, p. 4.

12. "El paesetto in tela cum la tempesta, cum la cingana et soldato". (Visto dal Michiel da Gabriele Vendramin nel 1530). Galleria Giovanelli.
13. "El Christo morto sopra el sepolcro cum lanzolo chel sostenta". (Vista dal Michiel da Gabriele Vendramin nel 1530). Perduto.
14. "La pittura della testa del pastorello che tien in man un frutto". (Vista dal Michiel da Zuan RAM nel 1531). Perduta.
15. "La testa del cargione che tiene in mano la frezza". (Vista dal Michiel da Antonio Pasqualino nel 1532). Rimane una copia oggi al Kunsthistorischen di Vienna.
16. Il "Christo de S. Rocho". Presente nella chiesa di San Rocco a Venezia.
17. "El San Hieronimo nudo che siede in un deserto al lume della luna". (Michiel ne vede una copia in casa di Andrea Odoni nel 1532). Perduto.
18. "Il nudo..... In un paese". (Il dipinto è posseduto dal Michiel, ma vede il relativo disegno in casa di Michiel Contarini nel 1543). Perduto.
19. "Una nuda..... Stesa e volta". (Michiel e vede a casa di Pietro Bembo a Padova, una copia in miniatura fatta da Giulio Campagnola). Rimane l'incisione della stessa, di Kristeller.
20. La Madonna in trono, di Castelfranco Veneto.
21. La "Giuditta". Ermitage a San Pietroburgo.
22. Il "Ritratto di giovane". Museo di Berlino.
23. Il "Davide con la testa di Golia". (Visto da Giorgio Vasari nel 1568 a casa del patriarca di Aquileia, Grimani (Marino? M. 1548, forse Marino Grimani doge). Conosciuto tramite l'incisione di Wenzel Hollar del 1650, adottata da Vasari nelle sue Vite. Sono dunque 23, le opere di Giorgione documentate, di cui 8 ancora visibili, mentre le altre sono testimoniate da fonti indirette (incisioni o disegni) o risultano perdute. Dalle fonti vasariane, Giorgione inizia la sua produzione nell'anno 1500 o poco prima. Dunque, per circa un decennio di lavoro, 23 opere [...] potrebbero anche bastare.<sup>431</sup>

Estraendo la produzione religiosa di Giorgione da questo catalogo, notiamo che affrontò il problema in sette opere:

1. La Madonna di Castelfranco.
2. Il Cristo attirato dal manigoldo della chiesa di San Rocco a Venezia.
3. "El Christo morto sopra el sepolcro, cum lanzolo chel sostenta".
4. "El San Hieronimo nudo che siede in un deserto al lume della luna".
5. "El San Hieronimo insin al cinto che legge".
6. La Giuditta dell'Ermitage di Pietroburgo.
7. Il Davide con la testa di Golia.

Successivamente negli anni quaranta, venne attribuita a Zorzi la *Madonna leggente* dell'Ashmolean Museum of Art and Archeology di Oxford, precedentemente considerata una realizzazione del Cariani.

Negli anni settanta, con la scoperta che il disegno attribuito a Giorgione, eseguito a sanguigna e conservato al museo Boymans di Rotterdam e che Padre Resta catalogò come "Vista di Castelfranco disegnato di mano di Giorgione", «è senza dubbio una veduta del Castel San Zeno di Montagnana»,<sup>432</sup> nel cui Duomo «si è ritenuto di riconoscere la sua mano, in due mezze figure su sfondo di paesaggio, affrescate sulla controfacciata [...]. Il David e la Giuditta, soggetti peraltro ricorrenti nel catalogo giorgionesco, verranno visti da Mariuz, «per la loro impaginazione compositiva, [...] corrispondenti all'idea che possiamo farci di Giorgione pittore d'affreschi in una fase ancora giovanile, sul crinale fra i due secoli [...]. Va tenuto presente

<sup>431</sup> Ivi, p. 29.

<sup>432</sup> CENTRO STUDI CASTELLI, *Castel S. Zeno...cit.*, p. 51.

che egli veniva a operare nel solco di una pratica largamente diffusa nei centri di terraferma, dove ancora ne sussistono le tracce»<sup>433</sup>.

Il sentiero artistico tracciato da Giorgione che Lionello Venturi chiamò nel 1911 “Giorgionismo”, termine che peraltro fu inventato da Anton Maria Zanetti, stava ad indicare « [...]un atteggiamento diffuso di matrice poetica che interessava tutti i pittori operanti a Venezia all’inizio del Cinquecento [...]»<sup>434</sup>.

Tale atteggiamento ha soprattutto riguardato l’adozione della nuova tecnica pittorica denominata “Tonalismo” dove «la narrazione, la composizione, la dinamica del movimento, la luce e perfino il disegno (furono messi) in soggezione del colore, facendo del colore il protagonista della pittura [...]»<sup>435</sup>.

«Dal “Giorgionismo” in poi, la storia di Giorgione non potrà più non identificarsi con la sua storia critica. Le opere di Giorgione sono quelle che i suoi critici gli attribuiscono»<sup>436</sup>.

Il pittore di Castelfranco al quale Vasari donò la descrizione di una esistenza concreta, quasi non esiste più, ma la sua “influenza” si trovava ovunque «[...] e condiziona tutta la scuola veneziana [...]. Si vede entrare nell’ambito del “Giorgionismo”, non solamente Tiziano e Sebastiano, eredi diretti, ma il futuro dell’Arte italiana fino al naturalismo di Caravaggio e oltre»<sup>437</sup>.

#### 2.4.2 L’albero «estetico»: filosofia, poesia e letteratura dei classici

La base di questo filone, come è già stato evidenziato, è il saggio di Walter Pater che ha inaugurato il concetto di “pura forma”, dal quale è nato quello più problematico di “libera fantasia” e che successivamente ha sviluppato reazioni diverse da parte della critica moderna: alcuni accettarono l’ideale Ottocentesco dell’artista senza nessun limite: per esempio Franz Wickhoff (1853-1909), le cui analisi di critica stilistica basata sulla “peinture” lo hanno portato a identificare in Giorgione il “primo artista moderno”, ma i cui studi storico-letterari saranno proiettati nella ricerca di ciò che l’artista voleva rappresentare nei suoi quadri (per esempio egli leggerà nella *Tempesta* un episodio descritto nella *Tebaide* di Stazio: l’incontro di Adrasto con Hypsipyle).

In aperta polemica con Wickhoff, Federico Hermanin<sup>438</sup> ribadirà la «necessità viva e immediata di (Giorgione) nel dare forma al pensiero poetico e musicale. La difficoltà per i critici di comprendere ciò che il pittore ha voluto dire deriva dal fatto che egli non ha voluto precisamente dire nulla, ma solo esprimere attraverso linee e colori un suo vago pensiero poetico [...]»<sup>439</sup>.

---

<sup>433</sup> MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi...cit.*, p. 304.

<sup>434</sup> ARGAN, *Giorgione...cit.*, p.53.

<sup>435</sup> LILLI, *Mito e laicismo di Giorgione...cit.*, p. 8.

<sup>436</sup> PIGNATTI, *Per la recente fortuna critica di Giorgione...cit.*, p. 38.

<sup>437</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.*, p. 41.

<sup>438</sup> FEDERICO HERMANIN, *Il mito di Giorgione*, Spoleto, Argentieri C. ed. d'arte, 1933.

<sup>439</sup> HERMANIN, *Il mito di Giorgione...cit.*, p. 58.

Il paesaggio è il vero protagonista dell'opera. Malgrado ciò, nel caso specifico della *Tempesta*, egli collega la «scena con quella del “Ritrovamento di Paride”, che Giorgione ha raffigurato in un altro suo dipinto scomparso, di cui non si conserva che il ricordo in un'incisione. Ma è inutile perdersi in ipotesi [...]. La bellezza è da ricercare nel gran dramma della natura che circonda le figure»<sup>440</sup>.

La volontà di veder sottratta la «figurazione giorgionesca al capriccio fantastico di un puro gioco decorativo»,<sup>441</sup> ha dato adito nell'immaginare Giorgione quale membro di un sodalizio umanista dal carattere ermetico-alchimistico, nel quale egli avrebbe tradotto in pittura i suoi soggetti: il maestro di Castelfranco diverrà un adepto di cerchie occulte e il suo messaggio criptico si rivolgerà esclusivamente a una scelta schiera di eletti.

E' così che Gustav Friedrich Hartlaub<sup>442</sup> (1884-1963) ha presentato il suo Giorgione: un pittore di consorzierie religiose del Rinascimento e dei loro rituali segreti. «Ancora nel 1955, la mostra su Giorgione a Venezia, si muoveva sui binari delle accattivanti tesi di Hartlaub, secondo le quali i quadri di soggetto profano non sono altro che testimonianza chiave di dottrine segrete e di una mistica alchemica della natura [...]»<sup>443</sup>.

Anche Hartlaub sostiene il possibile legame di Giorgione con la cerchia alchemico-esoterica direttamente influenzata dall' Augurelli. Del resto, sul finire del Quattrocento, tali pratiche alchemiche si erano così largamente diffuse anche a Venezia che il Consiglio dei Dieci fu costretto a vietarle con grande severità. Sempre secondo Hartlaub, la ragione di tutto questo fu legata dal fatto che Venezia era divenuta, grazie ai suoi intensi scambi con l'Oriente e l'Impero, il punto di incontro di numerosi adepti dediti all'astrologia, alla cabala, all'alchimia, all'arte dei metalli del vetro, i quali riuscirono a influenzare sensibilmente la stessa vita artistica e culturale del tempo. Sempre secondo Hartlaub, l'istituzione a Venezia, come nel resto delle più importanti città italiane, delle cosiddette Accademie, si giustifica nell'ottica di vere e proprie “cerchie iniziatiche” cui facevano parte sovrani, principi, patrizi, eruditi, poeti, architetti, pittori, scultori e musicisti in diretto collegamento con altri gruppi presenti in diversi Stati europei come la Germania, la Francia, l'Inghilterra e la Spagna.<sup>444</sup>

Altri storici dell'arte come Arnaldo Ferriguto, videro Giorgione come “traduttore in immagini” della cultura letteraria e filosofica del suo tempo. Egli scrisse: «Nessuno tenne conto mai dell'ambiente letterario “specifico” che circondò il pittore nei suoi anni operosi: di quell'ambiente “veneziano”, nella cui atmosfera di pensiero e di cultura Giorgione visse e respirò lungo il corso di tutta la sua vita»<sup>445</sup>. Ferriguto legò parte dell'opera giorgionesca, in modo speciale la *Tempesta*, ai Codici di filosofia che trattavano le scienze naturali e mediche; nello specifico a quel ramo della filosofia che è la “Fisica Aristotelica”.

---

<sup>440</sup> Ivi, p. 70

<sup>441</sup> LUIGI STEFANINI, *La Tempesta di Giorgione e la Hypnerotomachia di F. Colonna*, in “Memorie della Reale Accademia di Scienze lettere ed arti in Padova” LVIII (1941-42), pp. 1-17, qui p. 15.

<sup>442</sup> GUSTAV FRIEDRICH HARTLAUB, *Giorgiones Geheimnis : eis kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, Munchen, Allgemeine Verlagsanstalt, 1925.

<sup>443</sup> HUTTINGER, *Il culto di Giorgione...cit.*, p. 336.

<sup>444</sup> MORENGHI, *Nel segno della Sibilla Tiburtina...cit.*, p. 51.

<sup>445</sup> FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri" di Giorgione...cit.*, p. 23.

«Aristotele fu il filosofo prediletto dei veneti della rinascenza: fin dal 1480 la *Historia naturae* era stata diffusa tra la nobiltà veneziana attraverso Teodoro Gaza che nel 1492-93 aveva tradotto ed edito a Venezia “La storia, la natura, le parti, la generazione degli animali”»<sup>446</sup>.

Le scuole di Almorò Barbaro<sup>447</sup> e di Giorgio Valla concorsero a espandere i concetti dell’Aristotelismo.

Forse non è un caso che tali concetti venissero innestati «nel momento della scelta politica cruciale dell’espansione in terraferma, che significava la necessità di rimodellare le strutture dello Stato [...]»<sup>448</sup>.

Una parte della classe patrizia fra cui Ermolao Barbaro, che «raccolge un’autentica avanguardia ancora tutta da identificare puntualmente [...]»<sup>449</sup> avvertì questo momento di crisi e di possibili cambiamenti.

Arnaldo Ferriguto mise altresì in evidenza che «Giorgione è il primo dei veneti a sentire con profondità, a far campeggiare, a dar una vita propria al paesaggio [...]. Il paesaggio non ha più per lui (Giorgione) mero ufficio di sfondo; dipingendolo come forma, egli dà alla natura lo stesso valore d’arte della figura»<sup>450</sup>.

Anche per Ferriguto, il paesaggio si riscatta da “elemento accessorio” per erigersi a “soggetto principale” di un’opera. Tra l’altro egli fa notare un carattere eminente dell’arte di Giorgione: la sua inclinazione a rivestire di “parvenze della realtà naturale” immagini che nascondono concetti astratti.

Come giustamente ha fatto notare Maurizio Calvesi, citato successivamente da Salvatore Settis nella sua *Tempesta interpretata* del 1978, il Ferriguto, come Hartlaub e Tschmelitsch «hanno mancato di appoggiare le loro ipotesi sulla concreta piattaforma di un “soggetto”; non vi è un supporto agli eventuali significati concettuali del dipinto.[...] L’interpretazione non è definita dall’analisi dei singoli particolari del quadro, ma solo dall’impressione comunicata dall’insieme»<sup>451</sup>.

Effettivamente Gunther Tschmelitsch<sup>452</sup> avvalendosi di principi neoplatonici, le cui fonti vengono tratte da Pico della Mirandola e da Marsilio Ficino, elabora concetti esplicativi dell’opera giorgionesca, «ma anche qui i personaggi restano senza nome [...]. La sua è una lettura che può rispondere al massimo come “meditazione” di contemporanei davanti al quadro (la *Tempesta*), non come soggetto primario»<sup>453</sup>.

Come Ferriguto, anche Piero de Minerbi<sup>454</sup> lega il lavoro di Giorgione allo “spirito umanista” dell’epoca, aprendo una chiara polemica nei confronti di coloro che hanno sostenuto il principio della “libera fantasia” e della “autonomia artistica” del pittore. È interessante rilevare come de Minerbi abbia in qualche modo inventato un “escamotage” per salvare il principio della “autonomia artistica”: egli delega alla committenza il “gravoso” compito di erudirsi nelle “literae” e nelle scienze «e all’artista l’incombenza di tradurre con lo

---

<sup>446</sup> FERRIGUTO, *Il significato della “Tempesta”...*cit, 18

<sup>447</sup> Per un approfondimento, rimando alla nota 113-114.

<sup>448</sup> PUPPI, *Giorgione e l’architettura...*cit., p. 364.

<sup>449</sup> Ibidem

<sup>450</sup> FERRIGUTO, *Attraverso i “misteri” di Giorgione...*cit., p. 251.

<sup>451</sup> SETTIS, *La “Tempesta” interpretata...*cit., p. 52.

<sup>452</sup> GUNTHER TSCHMELITSCH, *“Harmonia est discordia concors”. Ein Deutungsversuch zur “Tempesta”des Giorgione. Un saggio d’nterpretazione della “Tempesta” di Giorgione*, Wien, Verlag “Kunst in Volk”, 1966.

<sup>453</sup> SETTIS, *La “Tempesta” interpretata...*cit., p. 52.

<sup>454</sup> PIERO DE MINERBI, *La Tempesta di Giorgione e l’amore sacro e l’amore profano di Tiziano nello spirito umanista in Venezia*, Milano, Alfieri,1939.

spirito e la fantasia del pennello il soggetto affidatogli. Liberato il pittore dal travaglio letterario, esso rimaneva libero di vagare nel fervore della propria immaginazione [...]»<sup>455</sup>.

«Il decennio che precede la guerra mondiale (tra il 1930 e il 1940) vide un notevole approfondimento sia della conoscenza filologica, che dei valori ideologici delle pitture di Giorgione. Wilde (1933) e Morassi (1939) scoprirono radiograficamente le prime stesure dei *Tre filosofi* e della *Tempesta*. [...] Nel 1937 Richter, “apostolo scientifico” di Giovanni Morelli, pubblicherà il primo “Catalogo ragionato” di Giorgione, una vera propria “summa” di tutto lo scibile attorno all’artista. Il suo limite è il margine piuttosto impreciso e troppo generoso della connoisseurship, cosicché il “corpus” si allarga fino a novantanove opere, inclusi per la prima volta i disegni»<sup>456</sup>.

Fu lui ad attribuire a Giorgione la *Giuditta* di Leningrado, la cui proposta fu accettata quasi unanimemente dalla critica artistica. Anch’egli come Hartlaub, supporrà che Zorzi fosse legato a sette misteriosofiche, «a sette magiche attraverso l’artista e compagno di viaggi Giulio Campagnola»<sup>457</sup>.

Johannes Wilde (1891-1970) storico e docente dell’arte di origine ungherese, fu il pioniere nell’uso dei raggi X finalizzati sia alla conoscenza delle condizioni fisiche dei dipinti, che all’analisi delle fasi nella creazione di un’opera d’arte.

Nel 1939 in Italia, le prime radiografie alla *Tempesta* e ai *Tre filosofi* di Vienna fatte eseguire da Mauro Pelliccioli (1887-1974) su sollecitazione di Antonio Morassi, apriranno ulteriori nuove possibilità interpretative non solo dei dipinti, ma anche sulla personalità artistica di Giorgione.

Anche Morassi puntò «sull’autonomia della creazione artistica, inserendo però l’artista nel suo ambiente intellettuale. [...] Egli legò Giorgione alla cultura della nuova musica melodica a Venezia. Ed è all’interno di questa cerchia di studiosi che per la prima volta viene formulata l’idea che le pitture di paesaggio denominate “arcadiche” si originassero col movimento pastorale in letteratura (corte di Caterina Cornaro, dove Pietro Bembo compose gli Asolani) »<sup>458</sup>.

Pur concedendo “autonomia fantastica” all’artista, egli escluderà decisamente che Giorgione potesse dipingere quadri “senza soggetto”:

[...] Ma è nel paesaggio soprattutto, che l’arte innovatrice del Maestro si rivela. Questo paesaggio vasto e luminoso serve a darci ancora una volta una profonda emozione poetica. [...] Con queste sue visioni paesistiche, Giorgione si afferma decisamente come l’iniziatore della pittura di paesaggio in senso moderno. Ciò appare in modo ancora più probante dell’altrettanto celebre creazione della *Tempesta* [...]. Che si tratti di un puro “Paesaggio con figure” senza alcun riferimento mitologico o storico, o comunque illustrativo, come sostengono alcuni, è a mio parere da escludersi. Le interpretazioni iconografiche adatte a quest’opera sono tante e così diverse, che a discuterle non si finirebbe più. [...] Qual che sia il preciso tema del quadro, il senso che esso ci dà è appunto

---

<sup>455</sup> DE MINERBI, *La Tempesta di Giorgione...cit.*, p. 11.

<sup>456</sup> PIGNATTI, *Per la recente fortuna critica di Giorgione...cit.*, p. 39.

<sup>457</sup> MORENGHI, *Nel segno della Sibilla Tiburtina...cit.*, p. 51.

<sup>458</sup> WITTKOWER, *L’Arcadia e il Giorgionismo...cit.*, p. 478.

questo, dell'innestarsi dell'uomo nella natura, nel suo vibrare con essa, secondo un concetto naturalistico che sta alla base del paesaggismo moderno.<sup>459</sup>

[...] Ma dipinse Giorgione quadri senza soggetto? Questa tesi sostenuta da parecchi critici va, a mio parere, decisamente scartata. I temi narrativi o mitologici o religiosi o fiabeschi, costituivano pur sempre il fondo della composizione pittorica: che Giorgione li trattasse poi liberamente concedendo alla propria autonomia fantastica un largo raggio, ciò è dimostrato appunto dalle sue interpretazioni così spesso ermetiche.<sup>460</sup>

La "sottostruttura culturale" di Giorgione, per Antonio Morassi si sarebbe formata con gli esponenti della letteratura e della filosofia coeva con cui l'artista aveva relazioni e amicizia. Ciò sarebbe provato dal fatto che «le sue opere si trovavano presso i più illuminati collezionisti del tempo»<sup>461</sup>, sicuramente presso patrizi trentenni e commercianti di carni! Vedremo successivamente quanto "illuminati" essi potranno essere, se non di cultura, dallo splendore delle loro collezioni arrecanti "prestigio" e denuncianti il loro "grado sociale".

Già nel 1930, quando Morassi scrisse un articolo sulla mostra d'arte italiana a Londra, dove venne esposta anche la *Tempesta* allora di proprietà Giovanelli, il quesito fondamentale che pose fu «Che cosa rappresentano le due figure?»<sup>462</sup>. Se la sua risposta rimarrà nella sfera delle ipotesi, egli metterà in risalto l'effetto di "fusione atmosferica" tra figure e paesaggio, tanto caro ai fautori del "non-soggetto", accogliendo nel dipinto un "momento atmosferico carico di lirismo".

Tra la cerchia di studiosi di "pitture arcadiche", anche Rudolf Wittkover ha legato parte della produzione giorgionesca alla rinascita del "genere bucolico", dato dalla pubblicazione dell'*Arcadia* di Sannazaro, edita da Aldo Manuzio nei primi anni del Cinquecento:

[...] Il genere bucolico fioriva nel terzo secolo prima di Cristo nella poesia di Teocrito; Teocrito fu tenuto in una stima del Rinascimento e fra le prime edizioni, ce n'è una pubblicata da Aldo Manuzio nel 1495. Le "Egloghe" di Virgilio, basate sulla poesia di Teocrito, furono sempre conosciute e venerate [...]. Virgilio fu il primo a localizzare il reame della felicità pastorale nell'*Arcadia*, l'aspra provincia montagnosa della Grecia, e Ovidio nei "Fasti" aveva e identificato l'*Arcadia* con l'età dell'oro. Questo complesso di idee poetiche rese possibile, durante il Rinascimento, il risveglio della letteratura bucolica. È ben noto che la "*Arcadia*" di Sannazaro, scritta all'incirca nel 1480, ma pubblicata nei primi anni del Cinquecento, apre un vero torrente di poesia bucolica [...] Questi erano i motivi caratteristici dell'arte bucolica in Sannazaro: amore per la semplicità, per la vita rustica cura, e la fuga dall'artificiale intellettualismo della città; la sottintesa nostalgia [...] e atmosfera di melanconia [...].<sup>463</sup>

Le maggiori pubblicazioni su Giorgione del secondo dopoguerra sono: un catalogo di disegni proposto dai Tietze<sup>464</sup>, nel quale Terisio Pignatti lamenta «una qualche eccessiva larghezza»<sup>465</sup> e il *Viatico* di Roberto Longhi<sup>466</sup>, dove per la prima volta si ipotizza una formazione "extra-veneziana" di Giorgione.

---

<sup>459</sup> ANTONIO MORASSI, *Il Giorgione*, in *Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 187-208, qui p. 203.

<sup>460</sup> MORASSI, *Il Giorgione...cit.*, p. 205.

<sup>461</sup> Ivi, p. 207.

<sup>462</sup> ANTONIO MORASSI, *La mostra d'arte italiana a Londra*, in "Emporium", LXXI, n. 423, 1930, pp. 131-157, qui p. 146.

<sup>463</sup> WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo...cit.*, p. 478

<sup>464</sup> HANS TIETZE, ERICA TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York, J.J. Augustin, 1944.

<sup>465</sup> PIGNATTI, *Per la recente fortuna critica di Giorgione...cit.*, p. 39.



Hans Tietze<sup>467</sup> riafferma la “specialità” artistica di Zorzi «prevalentemente esecutore di grandi dipinti murali»<sup>468</sup> ed esclude la possibilità che i «minuscoli pannelli come *La Clessidra*, allegoria già nella collezione Pulzsky di Budapest e ora nella Phillips Memorial Gallery di Washington»<sup>469</sup> e quindi implicitamente, anche le tavolette già catalogate sotto il nome del “Maestro dell’Astrologo Phillips” (*L’astrologo*, *L’idillio rustico* e la *Leda col cigno*) del museo civico di Padova, con la serie illustrante la storia di *Damone e Tirsi* della National Gallery di Londra e il *Musicista e il Tempo* di una raccolta privata di Lugano, possano essere attribuiti al «genio di Giorgione»<sup>470</sup>, in quanto considerati «piccoli dipinti decorativi, sottoprodotti realizzati oltre la metà del Seicento [...], che qualsiasi apprendista avrebbe potuto eseguire con eguale perizia»<sup>471</sup>.

È chiaramente individuabile anche in Tietze, la visione di un artista ancora immerso nella “foschia del mito”.

Paola Della Pergola<sup>472</sup> riprenderà successivamente il problema attributivo delle tavolette di Padova e giunge anch’ella a escluderle dal Catalogo in quanto derivanti da «una malintesa deformazione di valori che traduce in superficie, in episodio, quello che per Giorgio da Castelfranco è invece profondità di valori universali [...]»<sup>473</sup>. Esse tradirebbero la loro derivazione che sarebbe meramente decorativa, «ma è una derivazione che ha perduto il significato del motivo originale, per diluirsi in particolari graziosi e alquanto manierati, da cui Giorgione è estraneo»<sup>474</sup>.

Arriviamo così alla fine del XX secolo, quando Terisio Pignatti nella sua monografia dedicata a Giorgione, recupera questi “esigui” dipinti, considerandoli «opera prima di un artista importante»<sup>475</sup>.

[...] Ci sembra dunque che sia giunto il momento di recuperare al catalogo autografo di Giorgione quelle pitture, modeste soltanto in apparenza, che sono: le tavolette già catalogate sotto il nome del “Maestro dell’Astrologo Phillips” (*L’astrologo*, *l’idillio rustico* e la *Leda col cigno*), più altre tre raffiguranti “Venere e Cupido”, “L’omaggio a un poeta” e la “Predica del Battista”. Tutti questi piccoli capolavori vengono dunque a costituire un gruppo abbastanza omogeneo, da collocare agli inizi di Giorgione.<sup>476</sup>

Ritornando ancora a Roberto Longhi, egli anticiperà nel suo *Viatico* quelli che saranno i futuri indirizzi di studio e di ricerca su Giorgione e che si svilupperanno successivamente alla Mostra su Giorgione, organizzata a Venezia nel 1955: «Brilla da ogni parte l’argomento di Giorgione che, purtroppo, si usa

---

<sup>466</sup> ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1946.

<sup>467</sup> HANS TIETZE, *La mostra di Giorgione e la sua cerchia a Baltimora*, in “Arte veneta : rivista trimestrale” 1, 2 (apr.-giu. 1947), pp.140-142.

<sup>468</sup> TIETZE, *La mostra di Giorgione...cit.*, p. 140.

<sup>469</sup> Ibidem.

<sup>470</sup> Ibidem.

<sup>471</sup> Ibidem.

<sup>472</sup> PAOLA DELLA PERGOLA, *Giorgione*, Milano, Martello, 1957.

<sup>473</sup> DELLA PERGOLA, *Giorgione...cit.*, p. 32.

<sup>474</sup> Ibidem.

<sup>475</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 42.

<sup>476</sup> Ibidem.

trattare dall'alto e avvolgendosi di cortine fumogene. Se si riuscirà un giorno a parlarne più semplicemente, senza discorrere di musica, di liuti, di poesia e senza intossicarsi di "tono", sarà tanto di guadagnato»<sup>477</sup>.

Longhi proporrà una fase formativa di Giorgione a Bologna, in stretto rapporto con Lorenzo Costa e riconoscerà che certe figure nella *Prova di Mosé* e nel *Giudizio di Salomone* degli Uffizi, sembrano avere rapporti con l'arte di Ercole de' Roberti. Giorgione, giunto a Bologna si sarebbe associato alla bottega di quest'ultimo in qualità di collaboratore. Con la morte del de' Roberti, egli si sarebbe trasferito presso Lorenzo Costa, erede delle commissioni del defunto.

Nella monografia su Giorgione del 1954, Lionello Venturi<sup>478</sup> ribadirà che «Giorgione non è né un mito, non è un mistero, e se anche poco sappiamo di lui, quel poco è ben sicuro ed è sufficiente per tracciare un ritratto nelle sue linee essenziali [...]»<sup>479</sup>. Egli considera la *Notizia d'opere* del Michiel, fonte principale e sicura per tracciare un profilo di Giorgione, che chiaramente verrà delineato sull'interpretazione dei pochi dipinti riconosciuti all'artista e ancora visibili, in quanto l'elenco di Michiel non ha alcun accenno storico, né tantomeno critico. I dipinti che gli si possono sicuramente attribuire sono tre: I *Tre Filosofi*, originariamente in casa Contarini, che Sebastiano del Piombo finì di dipingere, la *Venere*, in casa di Gerolamo Marcello, completata da Tiziano Vecellio e la *Tempesta*, vista in casa di Gabriele Vendramin che sembra essere, tra le opere certe, l'unica a non essere stata "manipolata" da altri artisti. Altri storici dell'arte, come per esempio Bernard Aikema, sostengono invece cautela sulla "autorità" di Marcantonio Michiel: «Comunque, bisogna ricordare che non ci sono opere, che possono essere attribuite a lui al cento per cento e nemmeno la *Tempesta* o i *Tre Filosofi*, le cui attribuzioni sono basate sull'autorità, non sempre affidabile, di Marcantonio Michiel»<sup>480</sup>.

In ogni caso, pur ammettendo l'autorità del Michiel, tentare di cogliere la personalità di Giorgione attraverso le sue opere più certe, si arriverebbe «solo a interpretazioni parziali e soprattutto completamente disancorate da documentate circostanze storiche»<sup>481</sup>.

La Mostra in Palazzo Ducale a Venezia del 1955, dedicata a Giorgione e curata da Pietro Zampetti<sup>482</sup>, potrebbe essere considerata lo spartiacque tra la critica precedente e quella successiva all'evento: vengono pubblicate sei monografie dove «sono evidenti l'assillo della ricostruzione filologica del corpus giorgionesco e la sua periodizzazione. Della importanza della mostra è prova la fioritura di recensioni, alcune delle quali sono autentici saggi come quelli del Fiocco, Pallucchini e Robertson del 1955, e di altre monografie come quella del Pignatti del 1969 [...] (la quale) ha inteso fornire una "summa" di tutto il materiale giorgionesco, tenendo in massimo conto gli elementi positivi della documentazione storica e critica»<sup>483</sup>.

---

<sup>477</sup> LONGHI, *Viatico...cit.*, p. 19.

<sup>478</sup> LIONELLO VENTURI, *Giorgione*, Roma, L. Polveroni, A. Quinti, 1954.

<sup>479</sup> VENTURI, *Giorgione...cit.*, p. 11.

<sup>480</sup> AIKEMA, *Giorgione and the Seicento...cit.*, p. 175

<sup>481</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p. 2.

<sup>482</sup> PIETRO ZAMPETTI, *Giorgione e i giorgioneschi*, Milano, Ed. La spiga, 1955.

<sup>483</sup> PIGNATTI, *Per la recente fortuna critica...cit.*, p. 39.

Sempre a proposito della mostra del 1955, Antonio Morassi vi colse « l'opportunità di orientarsi “de visu” sui testi originali (sollevando) alla critica d'arte il problema di limitare la sua opera autografa [...]. Per la storiografia giorgionesca esistono non una singola figura di Giorgione, ma diverse figure, a seconda delle interpretazioni date all'artista»<sup>484</sup>.

Oltre ad ampliare l'intensità delle polemiche e l'interesse degli interventi, l'evento provocherà un fatto significativo che è indice delle fragili fondamenta su cui era ancora appoggiata la “critica giorgionesca”: «Nel 1954 i giornali organizzarono un “referendum” per stabilire “democraticamente” a chi appartenevano i due *Cantori* della Galleria Borghese!»<sup>485</sup>.

La consapevolezza di dover affrontare il “mito giorgionesco” per riportarlo a una realtà più concreta, veniva comunque avvertita tra la generalità degli storici e i critici d'arte, ma tuttavia mancavano gli strumenti per ridimensionarlo, ovvero la possibilità di documentare oggettivamente la vita e l'opera dell'artista, al di là degli scritti vasariani e ridolfiani. In un saggio scritto nel 1967, il giornalista e scrittore Virgilio Lilli mise a fuoco questo fondamentale nodo nella critica giorgionesca, a cui rimandiamo alle note 376 e 377.

Quarant'anni dopo, l'incertezza delle opere “certe” è la stessa: nel 2008 Bernard Aikema scrive che «non ci sono opere che possono essere attribuite a lui al cento per cento»<sup>486</sup>, neanche la *Tempesta* o i *Tre Filosofi*.

In questa grande atmosfera di fragilità attributiva, resa evidente dalla mostra del 1955, l'unica possibilità che poteva restare era di ridurre al minimo il Catalogo giorgionesco, trattenendo solamente le cosiddette opere “storiche”, nonostante per alcuni non certissime, cioè la *Tempesta*, la *Venere*, i *Tre Filosofi*, citate dal Michiel e altre opere, documentate da firme o notizie storiche, come la *Laura* e gli affreschi del Fondaco. Per esempio, il catalogo di Terisio Pignatti ha compreso una trentina di dipinti e un disegno, ma lui stesso riconosce che è « minimo il numero delle opere che si possono collegare a un Giorgione “storico”, cioè oggettivamente documentabile [...]. Né va taciuto che anche per queste poche opere v'è chi dubita della validità dei documenti, così come delle indicazioni del Michiel e del Vasari»<sup>487</sup>.

Questa nuova fase della critica, tenderà a togliere a Giorgione il titolo di “rinnovatore della pittura veneziana” del Cinquecento per passarlo a Tiziano, proprio come tentò di fare trent'anni prima Louis Hourticq, nel suo “Problema di Giorgione”.

Dichiarando esplicitamente questo nuovo orientamento, Luigi Coletti ne ha imputato la causa all'interesse quasi esclusivo che la critica contemporanea ha posto sulla *Notizia d'opere*: «un recente indirizzo critico tende a sostituire Tiziano a Giorgione nell'ufficio assegnatogli dal Vasari, e quindi a infirmarne come leggendarie le affermazioni e come arbitrarie alla impostazione critica, per ripresentare la figura di Giorgione secondo le risultanze delle notizie offerte dal quasi contemporaneo Michiel (fonte venuta a conoscenza solo nell'Ottocento). Ma i dati storici del Michiel (che ben volentieri ammettiamo come la base

---

<sup>484</sup> MORASSI, *Il Giorgione*...cit., p. 187

<sup>485</sup> PIGNATTI, *Giorgione*...cit., p. 36.

<sup>486</sup> AIKEMA, *Giorgione and the Seicento*...cit., p. 175

<sup>487</sup> PIGNATTI, *Giorgione*...cit., p. 40.

più solida alla conoscenza di Giorgione) non contraddicono affatto il lineamento critico proposto da Vasari. L'immagine che cercheremo di esprimere della sua arte, trae il suo fondamento da quei tre quadri che tutti ammettono nel canone giorgionesco: la *Madonna di Castelfranco*, i *Tre filosofi*, la *Tempesta*; anzi potrebbe anche ridursi a quest'ultima soltanto, quadro certissimo fra i certi»<sup>488</sup>.

Tali note rivelano un giudizio artistico diviso tra Giorgio Vasari e Marcantonio Michiel, oppure che li congloba entrambi, finalizzato comunque a proporre un profilo di Giorgione il più aderente possibile alla personalità del critico che lo descrive. Per esempio il profilo biografico di Giorgione, descritto da Elena Lombardo Petrobelli<sup>489</sup>, attinge da Vasari, ma ella vi intravede « il carattere ardente del giovane pittore, le sue amoroze vicende, la sua anima aperta alla natura, alla musica, all'arte, all'amicizia, nella società squisitamente raffinata del suo tempo»<sup>490</sup> aggiungendo che «la profonda innovazione operata dal maestro di Castelfranco non è più vista, come dalla critica dei secoli precedenti, in funzione dell'imitazione della natura o come apportatrice di una tecnica nuova, ma piuttosto come la più felice espressione di una nuova spiritualità, la spiritualità del Rinascimento veneziano che trova in lui il suo più lirico interprete, con il quale nasce la pittura moderna»<sup>491</sup>. In Giorgione il concetto di *mimesis* attraverso il "tonalismo" non è più innovazione, ma lo sarà invece la sua interpretazione del nuovo spirito rinascimentale!

Un'altra parte della critica ha continuato invece a seguire le orme altisonanti e crepuscolari tracciate da Angelo Conti.

Troviamo così Piero Fossi nella descrizione di Giorgione che «si distacca dalla storia e dalla società [...] per vivere subito e intera la sua poesia [...]. Egli rivela ai suoi contemporanei la meta che era latente negli spiriti di tutti, [...] la sua intuizione dell'armonia dell'universo, [...]che egli lega ai suoi due caratteri fondamentali: il sogno e la solitudine».<sup>492</sup> Non poteva mancare una certa «vena di malinconia che è l'espressione della inconsapevole consapevolezza, ossia del sentimento, che la nuova classica serenità non può più essere vissuta che nella solitudine e nel sogno».<sup>493</sup>

A dirla come Salvatore Settis «È il lessico a riflettere immediatamente la diversa angolazione visuale [...]»<sup>494</sup>: poesia, armonia, malinconia, solitudine, sogno, sono termini che rimontano ancora a una visione ottocentesca, di matrice romantica.

Bisogna comunque constatare che il termine "poesia", legato all'artista o alle sue realizzazioni, è stato abusato in quasi tutti gli scritti a tematica giorgionesca, sino alla fine del Novecento.

---

<sup>488</sup> COLETTI, *Tutta la pittura del Giorgione...cit.*, p. 7.

<sup>489</sup> ELENA LOMBARDO PETROBELLI, *Giorgione*, in *"I diamanti dell'arte"* 3, (1966), Firenze, Sadea, Sansoni.

<sup>490</sup> LOMBARDO PETROBELLI, *Giorgione...cit.*, p. 5.

<sup>491</sup> Ivi p. 30.

<sup>492</sup> FOSSI, *Di Giorgione...cit.*, p. 35.

<sup>493</sup> Ibidem.

<sup>494</sup> SALVATORE SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500 : una linea*, in *Storia dell'arte italiana, 3.: L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 176-270, qui p. 16.

Paul Holberton ne ha analizzato il significato nel contesto dell'opera giorgionesca, specificando che il termine "poesia" o "poetica" indica la natura del soggetto, non lo stile o la qualità con cui viene realizzato:

Incominciamo con l'opinione che Giorgione fu in modo specifico un pittore "poetico", o un "poeta" in pittura; in altre parole che la sua arte fu "sognante". L'opinione è oggi in gran parte accettata. Nella monografia su Giorgione di Terisio Pignatti del 1969, per esempio, troviamo di frequente riferimento alla "poesia giorgionesca"; per Pignatti, "l'autentica storia di Giorgione (è) il linguaggio della sua poesia". Ponendo in primo luogo l'accento sulla sua innovazione sul suo uso del colore, Pignatti considera come uno dei più importanti risultati dell'artista di integrazione delle figure con il paesaggio [...]. È della stessa opinione Peter Humfrey, discutendo la pala di Castelfranco nel suo libro "Painting in Renaissance Venice" (1995). Janie Anderson, nella sua monografia sull'artista del 1996, va oltre battezzando Giorgione "pittore della brevità poetica". La studiosa riprende l'idea di brevità da un'osservazione contenuta nel trattato di Paolo Pino del 1548, in cui egli pone in contrasto la "brevità" della tecnica moderna il vecchio stile "istrema diligenza", come usava Giovanni Bellini. Siccome Pino in quest'opera pone a confronto pittori e poeti, la frase sembra essere calzante. Tuttavia, quest'elemento "poetico" dell'arte di Giorgione, in realtà, è un'opinione moderna. Paolo Pino fu senza dubbio il primo a stabilire confronti tra poesia e pittura nel Rinascimento; tuttavia (egli e altri scrittori) stavano paragonando l'elemento dell'arte trattato dalla "invenzione". Cronisti veneziani come il Dolce o gli stessi artisti, avevano a volte descritto i loro dipinti come "poesia" (vedi Tiziano); ma in tutti questi casi "poesia" viene usato come altro termine per "fabula" o "favola" ovvero episodio mitologico, che difficilmente riveste anche significato di libera invenzione. Chiamare le opere di Giorgione "poesia" equivale stabilire che rappresentino soggetti mitologici. "Poetico" indica la natura del soggetto, non lo stile o la qualità con cui viene realizzato [...] (Sul perché Giorgione è stato definito "poetico" nell'Ottocento) l'idea è nata tra i critici francesi, in risposta a certa pittura veneziana, in particolare del Sedicesimo secolo, dei quali Walter PATER, in Inghilterra, derivò la sua opinione. Nel suo saggio "The School of Giorgione" (1877) egli racchiude l'idea di "poetica" di Giorgione in un responso che, grazie alle ingenuità dei suoi successori, risulta ancor oggi storicamente valida. Da Pater, derivò Pignatti, il quale avrebbe scritto che "Giorgione è stato da sempre famoso per i suoi "idilli". Il termine "idillio" deriverebbe dal titolo dei poemi bucolici di Teocrito, che furono riscoperti nel Quindicesimo secolo, ma il termine non fu affatto usato durante il Rinascimento [...]. Il concetto di "idillio" non era conosciuto nell'antichità o nel Rinascimento. Sembra che il termine sia divenuto popolare per la prima volta, nel Settecento. Il "Concerto campestre" del Louvre, diviene in questo periodo, dipinto molto conosciuto e importante, e destituisce le opere per le quali Giorgione era stato conosciuto in precedenza, diventando il capolavoro su cui poggia la sua fama. La sua "riscoperta" accompagna, ovviamente, lo svilupparsi di una nuova sensibilità al tema del paesaggio: [...] Vi è un declino della tradizione della poesia pastorale, ereditata dal Rinascimento e si cominciano a vedere i dipinti di paesaggio come "idilli" e a chiamarli "pittoreschi". Sulla base di questa nuova percezione dell'arte, alla stessa stregua dei paesaggi di Claude e di Poussin e dei paesaggisti olandesi, venivano considerati i paesaggi veneziani del periodo rinascimentale, in particolare i disegni attribuiti a Domenico Campagnola. Gli stati d'animo di nostalgia e di desiderio, suscitati da alcuni dipinti di Watteau, vengono traslati e associati alla pittura veneziana (saggio di Goncourt del 1856 su Watteau). Il parere di Walter Pater, riguardo al "Concerto campestre" del Louvre, su cui egli aveva basato il suo saggio su Giorgione, corrisponde allo stesso stato d'animo sentimentale e malinconico che si ha contemplando un momento incantato; egli arriva ad affermare che "Giorgione fu inventato prima della fantasiosa immaginazione del nostro tempo". Sempre nel suo saggio, Pater afferma che "tutta l'arte aspira costantemente alla condizione della musica". Basta solo ricordare le parole di Vasari, quando affermava che Giorgione era un fine musico, ed è facile anche per noi rievocare nella nostra immaginazione proprio il nostro dipinto, nel quale Giorgione, trascorrendo il tempo con i suoi mecenati in un raffinato palazzo circondato da corsi d'acqua, dipingeva elusivi e impenetrabili paesaggi [...]. La "Tempesta" fu considerata a quel tempo come un ritratto del pittore stesso con la famiglia, e l'immaginario dei suoi dipinti ha indubbiamente sfumato la percezione della biografia e della personalità dell'artista [...]. L'idea di un Giorgione "poetico" contiene l'idea ulteriore che l'iconografia di questi dipinti sia indecifrabile, che queste non siano rappresentazioni oggettive ma stati d'animo. Durante l'Ottocento, attraverso la pittura dei Simbolisti, la vecchia iconografia e il procedimento allegorico e narrativo, venivano distrutti. Forse Walter Pater era alla ricerca di un'esperienza analoga a questa, nelle opere di Giorgione.<sup>495</sup>

Holberton concluderà il suo saggio affermando che l'iconografia indecifrabile è stata risolta considerando "poetica" l'opera di Giorgione, ma aggiunge che la *Tempesta* non è una rappresentazione "poetica" ed essa «rimane una delle pietre di paragone della elusività simbolista di Giorgione, sebbene sia un dipinto che

---

<sup>495</sup> HOLBERTON, *La critica e la fortuna di Giorgione...cit.*, p. 1015.

chiaramente non ha nulla che vedere con la fama che l'artista acquistò tra i contemporanei o che tenne fino al diciannovesimo secolo [...]. Si tratta di una "riscoperta" del tardo Ottocento»<sup>496</sup>.

Per fortuna gli anni settanta e i successivi videro gli studi indirizzarsi nettamente in due direzioni: la prima in ambito filologico che impegnò la critica artistica, la seconda in ambito di storia della cultura e iconografica. Tuttavia i dipinti di Giorgione, mancando di una iconografia tradizionale, vennero interpretati con la ricerca di un "contenuto allegorico". L'allegoria, essendo espressione metaforica di un concetto, venne specialmente ricercata in ambito umanistico-letterario.

Le nuove valutazioni di tutta una serie di autori, quali Eugenio Battisti, Maurizio Calvesi, Nancy T. De Grummond, Michelangelo Muraro, Terisio Pignatti, Gunter Tschmelitsch, Edgar Wind, Rudolf Wittkower, Pietro Zampetti, si sono notevolmente differenziate tra di loro, mostrando risultati controversi e discutibili, ma inaugurarono nuove prospettive di studio.

In aperta polemica con Lionello Venturi e ai sostenitori del "non-soggetto" nei quadri di Giorgione, Eugenio Battisti scrive:

Non è affatto mia intenzione di ritornare a uno stadio critico anteriore, o di negare la "libertà fantastica" di Giorgione [...]. Resta però da vedere se la libertà Giorgione sia stata una ribellione, una rinuncia al patrimonio di temi poetici figurativi, alla trama di illusioni [...], oppure ne sia stata una nuova diversissima interpretazione. Personalmente non credo alle rivoluzioni radicali e all'anarchia, almeno nel campo delle arti. Due sono le ragioni che hanno determinato la ribellione e il generale scetticismo per le ricerche iconologiche: l'inaderenza delle interpretazioni date finora, e la presunta posizione di poter giustificare quadri "senza soggetto" già all'inizio del Cinquecento. Riguardo a quest'ultima ipotesi Lionello Venturi cita l'importante saggio di Gilbert Creighton che, a sua volta cita Giovo, dove la netta opposizione fra "justa opera" e "parerga", riguarda le parti nel dipinto dove il pittore è più o meno autorizzato a permettersi "gioconde" libertà. Non riguarda invece, come è propenso a credere il Gilbert, generi diversi di pittura. Da tali affermazioni possiamo arguire con certezza che per Giorgione il paesaggio fu più essenziale delle figure, infatti solo queste vennero da lui modificate. Resta dunque lecita una lettura iconologica della *Tempesta*, cominciando dagli elementi principali del dipinto: dal fulmine, dagli alberi, dal paesaggio in generale.<sup>497</sup>

Battisti aggiungerà che l'ambito delle fonti letterarie e filosofiche sino ad allora esplorate, sarebbero una minima parte di quanto fu pubblicato a Venezia durante gli anni di Giorgione. Per quanto riguarda il metodo di interpretazione dei dipinti giorgioneschi, da lui considerati come racconti figurati egli propone «qualcosa di analogo alla "frame analysis" proposta da Erving Goffman: considerare cioè il dipinto un sistema chiuso di interrelazioni, in cui la scenografia è preparata per le successive azioni [...]. Esaminare, insieme agli atteggiamenti e ai gesti dei personaggi, le gerarchie di importanza rappresentate da valori dimensionali, dalla distribuzione nello spazio, dalla coincidenza con l'asse verticale e orizzontale del dipinto, eccetera».<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> Ibidem.

<sup>497</sup> EUGENIO BATTISTI, *Un'antica interpretazione della Tempesta di Giorgione*, in "Emporium", CXXVI, 1957, pp. 195-201.

<sup>498</sup> BATTISTI, *Quel che non c'è in Giorgione...cit.*, p. 237.

Rimanendo sempre nell'ambito del problema interpretativo, Maurizio Calvesi<sup>499</sup> ha proposto di elevare lo "stile pittorico" a elemento iconografico «nell'ambito di una valutazione storico-culturale adeguatamente approfondita»<sup>500</sup>, al fine di decodificarlo «in quanto simbolo e totalità significativa: ciò che per Giorgione attende di essere fatto».<sup>501</sup> Parlare oramai di stile «in senso puramente connotativo e descrittivo [...] è a questo punto, quanto mai superfluo, tautologico: che vale trasferire in parole valori formali ormai ben noti e apprezzati»<sup>502</sup>.

## 2.5 Giorgione e l'Ermetismo

Maurizio Calvesi è stato l'antesignano nel proporre l'inserimento di Giorgione nell'ambito della cultura ermetica rinascimentale:

Nello studio giorgionesco del 1962 richiamavo l'attenzione sull'importanza di chiari studi di Eugenio Garin sull'ermetismo: "punto cruciale della cultura del Rinascimento e, probabilmente ancor più, della poetica di Giorgione, che meriterebbe una più estesa analisi".[...] La tesi, implicita nell'ermetismo rinascimentale, di una religione antichissima, originaria, naturale e universale, reperibile oltre i simboli delle religioni storiche, coincide sostanzialmente con il tema dell'armonia universale, e quindi del rapporto armonico tra uomo e mondo, dell'idea di uomo come microcosmo e infine, con il senso profondo di quel naturalismo panico di cui la pittura di Giorgione è espressione. C'è un atteggiamento comune a tutta la cultura del Rinascimento nei confronti della religione e della distinzione di un'originaria sapienza religiosa (di cui l'annuncio egizio di Mercurio Trismegisto è simbolo e testimonianza) dalle forme storiche delle religioni particolari [...].<sup>503</sup>

Egli si è avvalso degli studi fondamentali di Eugenio Garin<sup>504</sup>, ma estrae solamente una delle conseguenze derivanti dalla filosofia ermetica: l'avvicinamento a una "religione antichissima e universale" coincidente con il tema della "armonia universale" di cui la pittura di Giorgione ne è espressione. La fonte culturale dell'artista sarebbe Leone Ebreo<sup>505</sup> con i suoi *Dialoghi d'amore*, ma non solo: il *De Harmonia mundi totius* di Francesco Giorgio Veneto (1460-1540), contemporaneo di Giorgione, è anch'essa opera che tratta di Ermetismo e di Cabala. Fu pubblicata nel 1525 e perciò non può ovviamente aver influenzato l'artista, ma la formazione intellettuale del suo autore «influenzò la cultura veneta tra l'ultimo scorcio del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento [...]. (Francesco Giorgio Veneto) fu legato da vincoli di amicizia e di parentela

---

<sup>499</sup> MAURIZIO CALVESI, *La morte di bacio : saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in "Storia dell'arte" 7/8 (1970), pp.180-233.

<sup>500</sup> CALVESI, *La morte di bacio...cit.*, p. 179.

<sup>501</sup> Ibidem.

<sup>502</sup> Ibidem.

<sup>503</sup> Ivi, p. 193.

<sup>504</sup> EUGENIO GARIN, *Note sull'Ermetismo del Rinascimento*, in *Testi Umanistici su l'Ermetismo*, Roma, Bocca, 1955.

<sup>505</sup> Egli apparteneva all'illustre famiglia degli Abarbanel, che arrivò a Venezia nel 1503 a seguito della cacciata degli ebrei dalla Spagna. Giuda Abarbanel, detto Leone Ebreo, fu medico rinomato e filosofo. Con i *Dialoghi d'Amore* egli diede la più vasta sistemazione Cinquecentesca, alla visione dell'universo come Amore, cercando di fondere la cultura ebraica con quella greca e platonica. L'originalità del trattato consiste nel ruolo rilevante che è attribuito all'«Eros», considerato il perno dell'universo.

con alcuni dei maggiori esponenti della cultura veneziana, dal Bembo al Beato Giustiniani, a Vincenzo (Fra Pietro) Quirini»<sup>506</sup>.

Il saggio di Eugenio Garin oltre a far coincidere l'Ermetismo a una religione antica e naturale, ne evidenzia ulteriori sviluppi e deformazioni proprio a cavallo tra Quattro e Cinquecento: la magia e l'astrologia, i cui temi circoleranno nella cultura dell'epoca, dopo che l'Ermetismo si congiunse con la "moda" della Cabala:

Il "Pimandro" (Il Pimander, in greco Poimandres) è un'opera in quattordici libri scritta in lingua greca e facente parte del "Corpus Hermeticum". Fu tradotto solo nel 1463 da Marsilio Ficino e tratta della Creazione.

L'opera è una sorta di cammino iniziatico attraverso il quale il fedele viene condotto alla comprensione del "nous" e alla rinascita in Dio, mediante l'insegnamento del suo messaggero Ermete Trismegisto.

Secondo uno dei principi cardine della dottrina ermetica infatti l'uomo deve compiere un viaggio per liberare dai vincoli terreni la parte divina (l'intelletto) insita in lui e giungere alla salvezza, rappresentata dal logos, la verità del Poimandres.

Ma il Pimandro non prestava soltanto argomenti per una nuova apologia del Cristianesimo, confermato dall'annuncio egizio. Già in Ficino, traduttore dell'opera, i temi "teologici" e i temi "magico-astrologici" si fondevano, per complicarsi [...] con tutti gli apporti della Cabala. L'Ermetismo batte sempre su alcuni motivi, che sono poi quelli che ne spiegano la fortuna nel Cinquecento: una religione antichissima, comune all'umanità, anche se velata da simboli diversi, verso la quale riporta lo studio così del Trismegisto come della Cabala, celebrando una pace universale conquistata attraverso la consapevolezza dell'accordo essenziale delle credenze. [...] Al centro di questa "verità" è la "divinità dell'uomo", il microcosmo solidale col tutto, che del tutto è sintesi, e che, perciò sul tutto opera trasformandolo [...]. Macrocosmo e microcosmo sono tanto strettamente legati tra loro che l'uno è sempre presente all'altro; era un reciproco compenetrarsi che poteva alimentare sviluppi diversamente fecondi, della visione dell'uomo nel suo rapporto col mondo. [...] Se l'ermetismo sul piano religioso ha ben operato nella direzione di una pace e di una concordia universali, sul piano filosofico-scientifico esso venne alimentando la concezione di una solidarietà fra uomo e mondo [...].<sup>507</sup>

«I due temi effettivamente conviventi nell'ermetismo, consegnati ai testi più strettamente teologici da una parte, e dall'altra alla sterminata letteratura magico-astrologica erano l'occultismo e l'alchimia da una parte e una forma di religione universale dall'altra »<sup>508</sup>.

Nel saggio di Giulio Cesare Lensi Orlandi Cardini<sup>509</sup> pubblicato nel 1986, verrà motivata una parte della pittura giorgionesca, collegandola alle tematiche "alchemiche" e "astrologiche":

Durante il Quattrocento, Alchimia ed Ermetismo vissero un periodo glorioso, sia per il valore dei seguaci, sia per i maestri che le resero illustri. Fra questi maestri ricordiamo [...] il nobile Bernardo Trevisano che impiegò cinquantasei anni nella ricerca, "esempio d'ostinazione di costanza e di irriducibile perseveranza" [...], Pico della Mirandola, Marsilio Ficino [...]. A Firenze il Ficino e il Pico avevano fatto scuola; testi ermetici e alchemici, raccolti con la Cabala nel palazzo o nelle ville del Magnifico Lorenzo de' Medici, erano studiati e compresi da una cerchia di persone che per decine di anni conservarono i collegamenti con i discendenti Granduchi di Toscana.<sup>510</sup>

Sulla fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, l'«Arte Regale» era più diffusa di quanto si crede, i suoi felici seguaci non furono un'infima minoranza [...]. Probabilmente la proibizione promulgata da Francesco I di Francia nel 1537 fu causa della sparizione di molte opere ermetiche e alchemiche, ma quella proibizione, che voleva agevolare gli sforzi papali contro l'«errore», incrementò lo sviluppo di simbologie sempre più personalizzate e complicate per occultarsi, difforni dalle simbologie classiche. Da allora pitture e sculture iniziatiche, come quelle giorgionesche che precedettero i tempi, sfidarono la censura del Papa e di Cesare.<sup>511</sup>

<sup>506</sup> CESARE VASOLI, *Francesco Giorgio Veneto*, in *Testi Umanistici su l'Ermetismo*, Roma, Bocca, 1955, pp.162, qui p. 81.

<sup>507</sup> GARIN, *Note sull'Ermetismo...cit.*, p. 14.

<sup>508</sup> Ivi p. 10.

<sup>509</sup> GIULIO CESARE LENSİ ORLANDI CARDINI, *Giorgione: tre capolavori alchemici*, Carmagnola, Arktos, 1986.

<sup>510</sup> LENSİ ORLANDI CARDINI, *Giorgione...cit.*, p. 10.

<sup>511</sup> Ivi, p. 19.



Augusto Gentili<sup>512</sup> qualche anno dopo, pubblicherà il significato del *Fregio* di casa Marta-Pellizzari e dei *Tre filosofi* di Vienna, da lui rinominati le *Tre Religioni*, collegandoli a tematiche astrologiche e ai suoi sviluppi profetici:

Per quel che riguarda la scienza astrologica e i suoi sviluppi profetici, ricorderò intanto i termini essenziali delle mie proposte giorgionesche: il *Fregio di casa Marta*, tradizionalmente interpretato come esaltazione delle arti, [...] è esattamente il contrario, ossia un'illustrazione della decadenza delle arti determinata dall'influenza negativa degli astri.

I *Tre Filosofi* sono precisamente tre astrologi di diversa età, nazione, religione cultura. Il più vecchio, qualificato dal compasso e dalla tabella, che è l'indicazione più forte e dettagliata di tutto il dipinto e quindi la chiave del problema interpretativo, ci indica ancora una volta la grande congiunzione e all'eclisse di luna del 1503-4. I tre diversi/diversificati sapienti rimandano al cosiddetto "Oroscopo delle religioni", ossia alla teoria di un percorso ciclico attraverso sette età, collegate ai pianeti e alle grandi religioni, caratterizzato da un progressivo decadimento dell'universo e dell'umanità fino alla catastrofe conclusiva e alla rigenerazione in un ciclo rinnovato.<sup>513</sup>

L'incertezza politica che visse la Repubblica di Venezia tra il 1480 e il 1510 circa, probabilmente andò ad alimentare la diffusione di profezie catastrofiche e l'avvento di imminenti e terribili calamità: «basti citare l'umanista riminese Giovanni Aurelio Augurelli, attivo a Treviso nei primi del Cinquecento, che con i suoi "Sermones" predice catastrofi attraverso la lettura degli astri; anche Giovanni Battista Abioso, astrologo di origine campana, operante a Treviso, profetizzò l'avvento di un profeta-riformatore intorno ai primi anni del Cinquecento. Ciò dimostra come l'ambiente trevigiano, in cui si formò il giovane Giorgione, fosse particolarmente recettivo nei confronti delle inflessioni apocalittiche e millenaristiche»<sup>514</sup>.

Oltre a descrivere un clima sociale di grande incertezza e di foschi presagi, Erminio Morengi ha collegato anche la realizzazione della *Tempesta*, a tematiche astrologiche dove Massimiliano I d'Asburgo e la sua dinastia avrebbero assunto « la guida dei destini dell'intera cristianità»<sup>515</sup>.

Precursore in questo filone di studi è stato George Martin Richter, il quale nel *Giorgio da Castelfranco...* del 1937, riferendosi alle incisioni di Giulio Campagnola ha scritto: «Molte delle incisioni di Giulio Campagnola rivelano distintamente, tendenze occulte [...]. Giovanni Aurelio Augurelli, l'alchimista che visse a Treviso e Venezia, al tempo di Giorgio, cita Giulio nel terzo libro della sua *Chrisopeja*, una poesia dedicata all'arte di produrre oro»<sup>516</sup>.

Nel saggio sulla *Tempesta* del 2013, Erminio Morengi citerà Albrecht Dürer per affermare che a Venezia, dopo il secondo soggiorno dell'artista tedesco, dove ebbe modo di frequentare l'ambiente culturale della città, «al suo ritorno a Norimberga (la produzione artistica) si arricchirà sempre più di elementi ermetico-sapenziali, inserendosi quindi in un'orbita culturale di matrice iniziatica [...]»<sup>517</sup>.

---

<sup>512</sup> AUGUSTO GENTILI, *Giorgione*, in "Art Dossier", 148, Giunti, 1999.

<sup>513</sup> GENTILI, *Per Giorgione e la storia della cultura...cit.*, p. 110.

<sup>514</sup> MORENGI, *Nel segno della Sibilla Tiburtina...cit.*, p. 80.

<sup>515</sup> Ivi, p. 23.

<sup>516</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 50.

<sup>517</sup> MORENGI, *Nel segno della Sibilla Tiburtina...cit.*, p. 51.

Nel suo saggio pubblicato nel 1990, Jean Seznec<sup>518</sup> ha chiarito il fenomeno della diffusione dell'astrologia durante il Quattrocento e il Cinquecento. Con la fine del mondo antico, gli antichi Dei vengono assorbiti dagli astri assicurando a loro la sopravvivenza. «Così, detronizzati in terra, essi restano i signori delle sfere celesti, e gli uomini non cessano di invocarli né di temerli. [...] Se apparentemente riscontreremo ostilità e incomprendimento tra cristianesimo e astrologia, [...] le cose andarono diversamente. Innanzitutto la stessa dottrina cristiana racchiude elementi astrologici [...], così non soltanto permangono gli appellativi mitologici della settimana, ma la stessa Chiesa Ufficiale Romana, verso la metà del Quarto secolo, fissa la data di nascita di Cristo al 25 dicembre, cioè quello che per i pagani era il genetliaco del Sole in quanto, da quel giorno, un nuovo sole comincia il suo ciclo di un anno»<sup>519</sup>.

[...] Mai dalla fine del mondo antico la scienza delle stelle conobbe diffusione e considerazione così ampie ed ebbe un ruolo così importante nella vita degli individui, degli Stati e persino dello stesso papato (esempio: Giulio II fa calcolare da astrologi il giorno propizio alla sua incoronazione; Paolo III, l'ora dei concistori, eccetera). Si è verificato sì, in età rinascimentale, un deciso rivolgimento di pensiero che più tardi, con Copernico e Galileo, porterà al superamento della mistica astrologica e all'emancipazione della scienza fisico-matematica dai suoi presupposti magico-demonologici, ma si avrebbe torto a vedervi il risultato logico di una cultura più profonda e più illuminata. Al contrario, il grande moto spirituale dell'umanesimo ha come primo esito proprio un rinnovamento della tradizione astrologica [...] Quindi, in piena età umanistica, e poi durante il Rinascimento [...] si darà alla dottrina del determinismo stellare nuovo impulso e nuovo prestigio. [...] Così il Rinascimento non scorge contraddizione alcuna fra astrologia e scienza. Ad alcuni umanisti, anzi, il principio della causalità astrale apparirà come la legge naturale per eccellenza, quella che garantisce l'inviolabile regolarità dell'accadere e consente di scoprire nell'universo un ordine cosmico necessario e necessitante.<sup>520</sup>

## 2.6 Giorgione e l'Ebraismo

Il pionieristico Maurizio Calvesi è stato il primo a proporre anche questa ipotesi: «se infine l'ermetismo di Giorgione non è di per sé elemento che autorizzi l'ipotesi della sua ebraicità, certo non è elemento contrastante [...]. Certo è che l'ermetismo "rinascimentale" conferma i legami con il mondo ebraico: fu attraverso la cabala che il giudaismo si inserì, e successivamente influi in modo decisivo su quell'importante tendenza del periodo rinascimentale e post rinascimentale che potremmo definire ermetica e nella quale confluivano scienze esoteriche varie, come l'astrologia l'alchimia e la magia. L'importanza che queste correnti ebbero nel Rinascimento era dovuta, essenzialmente, al tratto saliente che le accomunava, cioè la fiducia dell'uomo e nella sua capacità di diventare arbitro cosciente del proprio destino, una concezione eminentemente antropocentrica»<sup>521</sup>. Egli aggiungerà che la mancanza di un cognome a Giorgione, potrebbe essere indizio di una "estrazione ebraica" in quanto «gli ebrei che non appartenevano a una famiglia di particolare spicco, nel Cinquecento, non avevano ancora un cognome ed erano indicati con il solo nome; fu solo nel Seicento che anche le famiglie ebraiche più modeste assunsero un cognome [...]. Come nome, Giorgio

---

<sup>518</sup> JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

<sup>519</sup> SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei...cit.*, p. 36.

<sup>520</sup> Ivi, p. 49.

<sup>521</sup> CALVESI, *La morte di bacio...cit.*, p.197.

non è ebraico. Ma non tutti gli ebrei avevano nomi ebraici [...]. I “convertiti” poi, naturalmente, assumevano nomi non ebraici [...]»<sup>522</sup>.

Anche l'attività musicale di Zorzi, dichiarata da Vasari, potrebbe essere per Calvesi un indizio sulla sua ebraicità: «Un po' di cultura musicale era considerata parte integrante dell'educazione dei giovanetti ebrei, maschi e femmine [...]. Una professione ebraica di quest'epoca, altrettanto caratteristica quasi quanto quella di medico e di prestatore, era quella di maestro di musica e di danza [...]»<sup>523</sup>.

Un ultimo e fondamentale indizio sarà «l'autoritratto come David in due versioni, uno in casa Grimani, l'altro in casa Vendramin [...]. Un significato non poteva mancare [...] e significato virtuoso potrebbe (essere) una dichiarazione di fierezza ebraica»<sup>524</sup>.

Se il primo autoritratto di Giorgione è riferito dall'inventario della collezione di Marino Grimani, nipote del cardinale Domenico nel 1528: *...Ritratto di Zorzon di sua mano fatto per David e Golia*, citato dal Vasari e tuttora presente all'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig, non si capisce a quale altro autoritratto si possa riferire Calvesi, in quanto nelle note vergate dal Michiel con la visita in casa di Gabriele Vendramin, non è citato nessun autoritratto di Giorgione. Esiste un altro *David con la testa di Golia* esposto al Kunsthistorisches Museum di Vienna, talora considerato autografo di Giorgione, il quale presenta l'eroe frontalmente che esibisce da un lato la testa mozzata e dall'altro lo spadone, ma anche questo non è mai stato collegato a Vendramin.

L'ipotesi di Calvesi, riguardante la “fierezza ebraica” di Giorgione verrà, pochi anni dopo, confutata da Enrico Maria dal Pozzolo<sup>525</sup> dichiarandola *...accattivante ma indimostrabile* considerando le «proposte esegetiche [...] forzate e aprioristiche»<sup>526</sup>. Dal Pozzolo ritiene preferibile la posizione espressa da William Melczer «per il quale Giorgione poté essere piuttosto un cristiano cultore di ebraismo, “cioè un cristiano che sotto l'influsso del neoplatonismo sincretico si interessò anche a motivi e tradizioni ebraiche, principalmente quelle cabalistiche connesse con l'ermetismo”»<sup>527</sup>.

Egli proseguirà scrivendo:

Il fatto è che una simile definizione si attaglia più che bene anche a Domenico Grimani, appassionatissimo al pensiero ebraico e fin dalla giovinezza frequentante intellettuali ebrei. [...] Lo stesso acquisto della biblioteca di Pico della Mirandola è bene indicativo in tal senso, giacché era costituita in buona parte da libri appunto in ebraico. [...] Tale interesse [...] confluiva (oltretutto) in un alveo che raccoglieva apporti di origini tra loro diversi (astronomia, ermetismo, cabala, eccetera), messi insieme tentando di ricomporre il “puzzle” di una verità universale le cui tessere erano riconosciute sparse in varie epoche, luoghi, culture e religioni [...]. È la ragione

---

<sup>522</sup> Ivi, p. 196.

<sup>523</sup> Ibidem.

<sup>524</sup> Ibidem.

<sup>525</sup> ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Quale religiosità in Giorgione?*, in *“Le tende cristiane nella Castellana : atti delle giornate di studio 11-18-25 novembre 1996, Castelfranco Veneto”*, a cura di Giacinto Cecchetto, Castelfranco Veneto, Banca popolare di Castelfranco Veneto, 1997, pp. 123-154.

<sup>526</sup> DAL POZZOLO, *Quale religiosità...cit.*, p. 132.

<sup>527</sup> Ibidem.

dell'enorme successo a fine Quattrocento di un testo oscuro come il "Pimander" di Mercurio Trismegisto, tradotto da Pico eppure posseduto dal Grimani.<sup>528</sup>

Secondo William Melczer<sup>529</sup> (riguardo a una "estrazione" ebraica di Giorgione, cioè se egli fosse di nazionalità ebraica, ma di religione cristiana o fosse convertito) «alla logica storica non corrispondono i fatti: gli ebrei convertiti godevano in quasi tutti i sensi di privilegi e delle prerogative aperte ai cristiani. Basti solo pensare a quei convertiti che, in numero notevole, lavoravano nelle stamperie di Venezia. Cioè, se convertito e in buona fede, non si spiega l'assenza dalle grandi commissioni ecclesiastiche. Ancor di più se Giorgione fosse un convertito, allora è difficile immaginarlo come ricercatore della tradizione ebraica in veste ermetica presso il focolare degli Abarbanel a Venezia. Accanto a quest'ipotesi di "ebraicità" o di "estrazione ebraica" di Giorgione vi è una ulteriore possibilità, più logica delle altre, ma finora tenuta in poco conto: si tratta di considerare Giorgione come un cristiano cultore di ebraismo, cioè un cristiano che sotto l'influsso di un Neoplatonismo sincretico si interessi anche a motivi e tradizioni ebraiche, principalmente quelle cabalistiche connesse con l'Ermetismo. La correlazione ideologica fra Leone Ebreo e Giorgione non risiede dunque in una trasmissione di idee tramandate dal primo al secondo, ma in un fondo e una base comuni da cui ambedue attinsero»<sup>530</sup>.

Contrariamente a Melczer e a dal Pozzolo, Augusto Gentili ha riconosciuto a Maurizio Calvesi il merito di aver ipotizzato «un denominatore comune a livello di contenuti»<sup>531</sup> che inquadra la pittura di Giorgione «nell'orbita culturale dell'ebraismo cristiano»<sup>532</sup>.

Se la committenza ecclesiastica avrebbe usato tali contenuti «come mezzo di propaganda marcatamente esemplare [...], nel caso di Giorgione, la riduzione ad argomento privato di tale dibattito, (consenti) l'associazione ad altre componenti culturali, contaminazioni e confronti che sfuggono a ogni controllo d'autorità»<sup>533</sup>. Nei soggetti dell'Antico e del Nuovo Testamento dipinti da Giorgione, non vi sarebbe «alcuna visibile proiezione o compromissione in chiave cristiana. E viceversa un Davide che, per essere contemporaneamente un autoritratto, segnala inequivocabilmente nel vissuto del pittore la compromissione ebraica, la dichiarazione di identità culturale, l'aperto auto-riconoscimento»<sup>534</sup>.

Enrico Maria dal Pozzolo oltre a riconoscere l'insistenza di Giorgione su tematiche veterotestamentarie, interpretate con una sensibilità "filo-ebraica", ha suggerito una correlazione tra la realizzazione di tali soggetti e gli interessi culturali del cardinale Domenico Grimani:

---

<sup>528</sup> Ibidem.

<sup>529</sup> WILLIAM MELCZER, *Giorgione e l'ermetismo sincretico di Leone Ebreo*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita ; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp. 99-104.

<sup>530</sup> MELCZER, *Giorgione e l'ermetismo...cit.*, p. 103.

<sup>531</sup> GENTILI, *Per la demitizzazione di Giorgione...cit.*, p. 13.

<sup>532</sup> Ibidem.

<sup>533</sup> Ibidem.

<sup>534</sup> GENTILI, *Per Giorgione e la storia della cultura...cit.*, p. 116.

Fin dalla giovinezza, si era appassionato al pensiero ebraico e aveva frequentato vari intellettuali ebrei. Domenico Grimani (1461-1523), primogenito del ricchissimo procuratore e capitano generale «da mar» Antonio, ebbe alte cariche ecclesiastiche: fu nominato da Innocenzo VIII segretario apostolico e protonotario; successivamente Alessandro VI lo elesse cardinale a seguito dell'elargizione paterna di una enorme somma. Fu patriarca di Aquileia dal 1497 e svolse intensa attività diplomatica per la Serenissima, presso Giulio II, durante i tempi bui della lega di Cambrai. Fu in rapporto con i cavalieri Gerosolomitani (il fratello Pietro ne faceva parte) e a Cipro aveva il beneficio di una Abbazia. È lecito dunque credere che avesse rapporti con Tuzio Costanzo. Fu un umanista dottissimo, in relazione personale con figure di enorme levatura, come Poliziano, Pico della Mirandola e Erasmo da Rotterdam. Gli apparteneva un'enorme biblioteca, composta da migliaia di volumi che acquistò dagli eredi di Pico; essa comprendeva volumi italiani, latini, greci, ebraici e arabi di ogni genere. Non meno prestigiosa era la sua collezione d'arte. Ne conosciamo la sezione veneziana grazie agli inventari «post mortem» e alla visita di Michiel nel 1521. Questi segnalava opere fiamminghe e tedesche, un cartone di Raffaello, nonché il famoso «Breviario Grimani». Nel suo testamento del 1523 lasciò allo Stato Veneto «Statue busti immagini e le altre antichità tanto di marmo che di metallo» di grandi dimensioni, mentre gli oggetti d'arte di dimensione più piccola andarono a suo nipote Marino, che ne rilevò la carica di patriarca di Aquileia. Anche parte dei quadri finirono a quest'ultimo, ma altri presero vie diverse [...]. Nel 1528 Marino teneva a Venezia in deposito una «cassa di quadretti» poi portati a Roma, tra i quali stava anche «l'autoritratto» di Giorgione, che è quindi lecito credere facente parte della collezione dello zio. Se si attestasse la frequentazione di Giorgione in tali ambienti, si spiegherebbero molti aspetti della sua singolare sintesi stilistico-culturale che implicava la conoscenza di nordici, la familiarizzazione a testi miniati e una speciale attenzione verso l'antico. Si spiegherebbe anche il «leonardismo» di Giorgione in quanto nell'inventario del 1528 riguardante i beni posseduti da Domenico Grimani, risultano due quadri «di man de Lunardo Vinci».

Esistono insomma tutte le premesse per chiedersi se dietro la sintonia riconoscibile tra gli interessi del cardinale e alcune delle tematiche espresse dall'artista non si celi un documentariamente indimostrabile legame di committenza: in tale chiave il filoebraismo di Giorgione si inquadrirebbe nei termini del tutto ammissibili di una prospettiva pienamente cristiana. In molte opere di Zorzi si coglie la predilezione per figure e «exempla», per così dire, di ricordo, con simboli allegorie che legavano Antico e Nuovo Testamento, Oriente e Occidente, filosofia e religione, focalizzanti la riflessione su episodi del passato cui il presente è misteriosamente e imprescindibilmente connesso, attraverso manifestazioni da svelare.<sup>535</sup>

## 2.7 La cripticità di Giorgione: ipotesi di eresia

Il difficile allegorismo dei dipinti di Zorzi, oltre a continuare a eluderci « se non per eccessiva complessità di significato, per eccessiva laconicità di dettato, o per invalicabile reticenza semiotica»<sup>536</sup>, come scrisse Augusto Gentili, il quale arrivò a porre dei dubbi sulle qualità pittoriche dell'artista, forse fu anche una «necessità culturale, una forma di cautela all'atto della traduzione figurativa di tematiche riservate, circoscritte, rischiose sul piano politico o sul piano religioso, o su tutti e due»<sup>537</sup>.

Richter era convinto che Giorgione potesse essere legato a sette magiche attraverso l'artista Giulio Campagnola. Hartlaub ha sostenuto il possibile legame di Giorgione con la cerchia alchemico-esoterica, direttamente influenzata da Giovanni Aurelio Augurelli. Terisio Pignatti è arrivato a supporre che Giorgione facesse parte di sette misteriosofiche.

Contrariamente a tutti, Enrico Guidoni ha ricercato «il motivo di fondo che spiega l'originalità tematica dell'opera di Giorgione, ma anche la costante preoccupazione di velarla e nello stesso tempo di renderla comprensibile a un ristretto gruppo di persone [...] nel campo dell'eresia»<sup>538</sup>.

<sup>535</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 211.

<sup>536</sup> GENTILI, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 352.

<sup>537</sup> Ibidem.

<sup>538</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p. 35.

Gli elementi costitutivi della componente eretica sono anche qui ricercati nella forte presenza ebraica non solo a Venezia, ma anche nella terraferma veneta e in una parte di popolazione cristiana, oramai avversa alla Chiesa di Roma, considerata degenerata e corrotta. Come ebbe a scrivere Renata Segre<sup>539</sup> «sin dalla prima infanzia, a Castelfranco, e poi a Montagnana, Giorgione, come del resto qualsiasi abitante di queste due località, non poteva non avere una conoscenza diretta, accompagnata il più delle volte da contatti personali, con le famiglie allargate dei banchieri ebrei che risiedevano in modo continuativo nel centro della loro città e vi svolgevano una funzione economica di sicuro rilievo»<sup>540</sup>. A fare da denominatore comune tra ebrei e cristiani delusi fu l'opposizione alla Chiesa Romana e alcune convergenze rituali e dottrinali. Se per Augusto Gentili «l'alternativa al cristianesimo deteriorato»<sup>541</sup> è stata la ricerca «nella cultura e nella religione ebraica»<sup>542</sup>, per Guidoni fu invece la costituzione di "sette ereticali" di diverso genere e differenziate tra loro, tanto che «l'eresia si definisce in questo periodo come un sincretismo ereticale»<sup>543</sup>. Secondo lo studioso, nella pittura di Giorgione, «la presenza di volti demoniaci nascosti nelle forme della natura [...]»<sup>544</sup> e alcuni particolari in pittura, come le mani o le maniche, indicherebbero un'appartenenza o una tendenza eretica: il Manicheismo (dal nome del fondatore: Mani o Manicheo). Eretici ed ebrei avrebbero aderito a una piattaforma comune per il superamento delle speculazioni teologiche e il rifiuto dei Dogmi Cristiani più ostili al buon senso, con la ricerca di una superiore unità basata sull'armonia dei fenomeni naturali che vengono indagati e dimostrati. La ricerca di un principio religioso unico, forte e visibile si sarebbe concretizzato nel "culto del Sole", la divinità del "tutto", cioè il Sole quale autore di tutto ciò che esiste, compreso l'uomo.

E' un Dio Sole recuperato da antiche religioni, ma modernizzato calandolo interamente nella natura e considerandolo autore di tutto ciò che, compreso l'uomo, accade nell'universo. Tracce di queste eresia si possono trovare copiosamente nella poesia tra Quattrocento e Cinquecento. I cultori delle Sole si comportano come una vera propria setta, dove vige la segretezza e la ritualità misteriosa, comportamenti che stanno a significare una decisa avversione della Chiesa, inflessibile a ogni sorta di culto diverso. Nei cieli giorgioneschi colpisce la presenza quasi ossessiva del sole: un sole quasi sempre albeggiante, spesso appena coperto da un alberello o nascosto dietro uno sprone roccioso oppure velato da un cielo nuvoloso. Il Sole di Giorgione è completamente naturale in quanto, seguendo alla lettera le indicazioni "scientifiche" di Leonardo, egli fa discendere da esso ogni manifestazione della natura e della stessa vita umana. L'audacia di questo collegamento tra principio religioso e perfetta razionalità di fenomeni luminosi è una delle più evidenti caratteristiche del genio giorgionesco. Giorgione si libera dalle intermediazioni mitiche o paganeggianti e descrive pazientemente ogni possibile effetto della discesa terrestre della divinità solare attraverso gli effetti luminosi e coloristici. Ed è da ciò che prende avvio la «modernità» di Giorgione, consistente nella presa di coscienza della centralità, in pittura, del colore e del rapporto luce-ombra, piuttosto che del disegno: essa deve sottostare per intero alle leggi della natura.<sup>545</sup>

---

<sup>539</sup> RENATA SEGRE, *Ebrei a Montagnana e Castelfranco negli anni di Giorgione*, in *Giorgione a Montagnana : atti del Convegno di studi*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo, Padova, Il prato, 2004, pp. 91-106.

<sup>540</sup> SEGRE, *Ebrei a Montagnana...cit.*, p. 91.

<sup>541</sup> GENTILI, *Per Giorgione e la storia della cultura...cit.*, p. 117.

<sup>542</sup> Ibidem.

<sup>543</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p. 35.

<sup>544</sup> Ibidem.

<sup>545</sup> Ivi, p. 40.

Qualche anno dopo la pubblicazione della monografia di Guidoni, Ugo Soragni riprenderà le sue ipotesi e conclusioni, aggiungendo che il "culto solare" diffuso nelle comunità più povere e marginali dell'Italia centro-settentrionale, poteva sottendere *...ad aspirazioni autonomistiche e libertarie della popolazione*.

Chiaramente consapevole «di un vuoto quasi totale delle fonti e dei testi eterodossi, probabilmente distrutti durante la Controriforma»<sup>546</sup> egli si avvale di opere artistiche elette a documento, per comprovare la diffusione di questo culto nel Quattrocento e nel primo Cinquecento. Nel caso di Giorgione, elementi figurativi quali «la pendenza delle linee verticali verso sinistra [...] presenti in quasi tutte le opere autografe di Giorgione [...], fino a una deviazione massima della verticale di 4-5° [...]»<sup>547</sup>, il distacco fisico e psicologico tra la *Madonna leggente* di Oxford e il bambino, così tra la "nutrice" della *Tempesta* e il bimbo, dichiareranno l'adesione eretica dell'artista.

Dalla *Resurrezione* di Paris Bordon del museo civico di Treviso, Soragni avrebbe estratto a « sostegno quasi documentale che l'opera assicura [...] che Giorgione fosse padre di Paris Bordon: un'eventualità che, grazie anche agli indizi di cui la piccola tela è disseminata letteralmente, [...] possiamo dare ora per altamente probabile se non certa del tutto»<sup>548</sup>. Ipotesi che già Guidoni aveva sostenuto precedentemente dalla «decifrazione dei significati racchiusi in un'opera giorgionesca solitamente piuttosto trascurata (la *Nascita di Paris*, Budapest) e interpretata dallo studioso come rivendicazione esplicita di Giorgione, della paternità di Paris»<sup>549</sup>.

Soragni concluderà affermando che il filone di ricerca delle tematiche giorgionesche in ambito mitologico, dovrebbe essere esclusa perchè «in Giorgione il disinteresse ai temi mitologici trova le proprie ragioni nella profonda religiosità naturale e solare dell'artista [...]»<sup>550</sup>. Allora a questo punto è lecito chiedersi: ma Carlo Ridolfi quando scrisse sulla vita di Giorgione «[...]seguiva in tanto Giorgio a dipingere nella solita habitatione, oue dicesi, che aperta avesse bottega dipingendo rotelle, armari, e molte casse in particolare , nelle quali faceua per lo più fauole d'Ouidio [...]»<sup>551</sup>, sarebbe proprio così inaffidabile?

## 2.8 Giorgione e la letteratura coeva

La ricerca di una giustificazione ai soggetti rappresentati e allo stile pittorico nell'arte di Giorgione, ha vastamente esplorato l'ambiente umanistico-letterario nei territori della Repubblica veneta tra il XV e il XVI secolo. Arnaldo Ferriguto fu il primo storico dell'arte a indagare la cultura umanistica di quel periodo, basata principalmente sul mito e sul nome di Aristotele, al quale si affiancarono «idee e problemi, riflessi

---

<sup>546</sup> SORAGNI, *Giorgione...cit.*, p. 7.

<sup>547</sup> UGO SORAGNI, in "Storia dell'Urbanistica", Veneto I (1997), pp.237-244.

<sup>548</sup> SORAGNI, *Giorgione...cit.*, p. 68,69.

<sup>549</sup> Ibidem.

<sup>550</sup> Ivi, p. 242.

<sup>551</sup> RIDOLFI, *Vita di Giorgione...cit.*, p. 79.

dal dibattito fervido di quella “cultura alternativa” che le tesi del Neoplatonismo e i testi della sapienza ermetica, astrologica, cabalistica, divulgati dalla ricchissima produzione editoriale veneziana, avevano da tempo suscitato»<sup>552</sup>.

Già nel 1922 l'insigne storico pubblicò *Il significato della Tempesta di Giorgione*, in cui mise in evidenza il carattere specifico del Rinascimento veneziano e la ricerca del significato dell'opera giorgionesca nella cultura del suo tempo, dove egli vi troverà la fondamentale importanza di Aristotele e dei suoi studiosi e filologi; tra questi Almorò Barbaro, Giorgio Valla e Teodoro Gaza, concorsero a espandere i concetti dell'aristotelismo in ambito veneto.

[...] Il ritorno agli antichi, fenomeno letterario caratteristico del secolo che precede immediatamente l'attività di Giorgione, non fu, in Italia, un fenomeno unico e monocorde, ma complesso, ricco, multiforme, svariato. In ogni regione esso assunse e si improntò di una fisionomia particolare [...]. A Venezia, a Padova, a Bologna, a Ferrara, si può dire, in tutta l'Italia settentrionale, assunse un carattere più pratico e realistico, ridando chiarezza agli scienziati e ai libri antichi che studiavano la natura. [...] Nel Veneto si tornò a un gruppo di autori antichi, a quei nomi, a quei miti che avevano culto da secoli nella massima palestra intellettuale della regione: l'Università di Padova. In tale «Studio», fondato fin dal Duecento, aleggiava del già da secoli il mito e il nome di un pensatore naturalista: Aristotele. [...] Fu soprattutto in campo aristotelico che l'Umanesimo Veneto, ingaggiò e vinse la sua battaglia.<sup>553</sup>

[...] Di quella grande epoca filosofica e speculativa che fu il Medioevo, sopravvivevano soltanto, nel '400, la tendenza all'astratto, il metodo libresco e lo sdegno dell'osservazione diretta; l'esposizione era dominata dalla logica formale, dal grido e della discussione orale a base di sillogismi, dilemmi, dibattiti dialettici. Il guaio maggiore e peggiore era poi l'ignoranza dei testi greci di cui si parlava e discuteva sottilmente e interminabilmente, che si leggevano di solito su traduzioni latine di traduzioni arabe; ciò comportava nei testi, una confusione indescrivibile e una quasi incredibile quantità di errori. Né i testi si leggevano per intero totalmente, ma solo parzialmente nello stesso modo che parzialmente voltavano in latino i traduttori. [...] Era tale miseria e tale condizione penosa di testi, oscuri e fraintesi [...] per i quali si ragionava perfettamente «in forma», ma non si aveva quasi mai ragione in sostanza!<sup>554</sup>

Se per il Ferriguto «la reazione all'averroismo, al filologismo e al logicismo della Scuola Patavina va ricercata in Almorò Barbaro, anche per il Barbaro la grande sorgente è l'antico, dove egli ricerca più lo spirito che la lettera, la poesia più che la parola: l'assunto è che la saggezza degli antichi, la loro vera filosofia, fu la poesia come filosofia naturale»<sup>555</sup>. Effettivamente il filosofo si avvale di concetti derivanti dal Neoplatonismo per contrastare la «decadenza aristotelica del continente. Il Neoplatonismo rinfresca concetti e immagini di vita e ricostituisce essenzialmente l'idea dell'anima cosmica che ritorna alle origini della sua fonte. È Almorò Barbaro che promuove in Venezia “l'Accademia filellena”, con lo studio degli antichi greci, riesaminando i testi nella lingua di origine. Si ripropone l'euristica attraverso la conversazione e la disputa. Venezia apre la Biblioteca di San Marco. Si oppone l'esperienza contro il sillogismo. Si oppongono i “conversari” e i “dialoghi” dei privati contro le “cattedre” di Padova. Le ville venete sono i nuovi cenacoli degli studi rinnovati. Qui si tesse il dialogo»<sup>556</sup>.

---

<sup>552</sup> RUGGERO MASCHIO, *Per Giorgione. Una verifica dei documenti d'archivio* in “Antichità viva” 17 (1978), Firenze, Edam, pp. 5-11.

<sup>553</sup> FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri"...*cit., p. 31.

<sup>554</sup> Ivi, p. 35.

<sup>555</sup> ARGAN, *Giorgione...*cit., p.53.

<sup>556</sup> GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO, *La cappella Costanzo di Giorgione*, Vedelago (TV), Tip. Ars Et Religio, 1955, pp.169, qui p. 24.



Come già enunciato, «Ermolao fin dal principio vuole battere in breccia il chiuso e esclusivo peripatetismo della scuola patavina; e sente vivissimo, il richiamo del ...*divinus ille Plato* cui eleva, già dai suoi diciott'anni, un inno nel trattato *De coelibatu* [...]. E ancora dopo dodici anni, nonostante la diffidenza caratteristica della cultura veneziana verso Platonismo e Neoplatonismo, scrivendo al Pico si proclama lettore insieme di Platone e di Aristotele [...]. A poco più di vent'anni, delinea un programma vasto e rinnovatore, che è anche un audace sfida ai professionisti padovani di Aristotele»<sup>557</sup>.

Già nel 1468, il cardinale Bessarione aveva lasciato in eredità alla Repubblica di Venezia, la sua superba collezione di manoscritti greci, particolarmente ricca di fonti platoniche. [...] Nel 1497 l'editore veneziano Aldo Manuzio annunciò un'edizione di tutte le opere del «divino» Platone e tutti i commenti sopravvissuti su di lui. Nel 1503 Aldo pubblicò la seconda edizione di «In Calumniatorem Platonis» del cardinale Bessarione, scritta in greco tra il 1458 e il 1469; per replicare agli smoderati attacchi di Giorgio di Trebisonda a Platone e Giorgio Gemisto Pletone, il mentore personale del cardinale. In questo trattato il cardinale Bessarione sosteneva che il pensiero di Platone, fosse di fatto molto più vicino a quello cristiano, di quanto non fosse quello di Aristotele. Bessarione, elogiando Platone come un dio tra i filosofi, per la grandezza e profondità della sua cultura, nondimeno lo considera insuperabile nella sua teologia, che fu più tardi utilizzata/ripresa da teologi cristiani [...].<sup>558</sup>

È su questo sostrato culturale che Arnaldo Ferriguto, come altri storici e critici dell'arte a lui successivi, estrarrà il “significato” della *Tempesta*: essa rappresenterebbe la teoria della “rigenerazione” degli elementi, ricavata dalla “Fisica” di Aristotele.

Dalla “poesia” e dallo “spirito antico” ricercati da Ermolao Barbaro nella nuova visione platonico-aristotelica, Giulio Carlo Argan traduce un Giorgione nei cui dipinti vi è oramai la consapevolezza di un'antica età remota «nel cui seno dormono ancora i miti e le poesie»<sup>559</sup> e non più rivivibile dove «rimane solo il sentimento»<sup>560</sup>.

Bordignon Favero Giampaolo vedrà rappresentata nella Pala di Castelfranco, l'espressione del Neoplatonismo veneziano.

Stefaniak Regina, interpreterà la *Tempesta* come traduzione visiva di un brano del “Simposio” di Platone, dove Poros (la ricchezza) unendosi con Poenia (la povertà), generano Eros.

Anche Gunther Tschmelitsch ricorrerà a motivi “neoplatonici” per formulare un probabile significato della *Tempesta*: il personaggio maschile del dipinto rappresenterebbe Marte, mentre la figura femminile, Venere. È l'incontro di due opposti da cui nasce Armonia; essi richiamerebbero il principio rinascimentale di “Harmonia est discordia concors”.

Già Stefanini aveva interpretato la nuda come “Venere genitrice”. Successivamente Tschmelitsch riconoscerà nella figura del giovane il “guardiano” o il “custode” che, secondo *La Repubblica* di Platone, ha il compito di difendere lo Stato e la vita umana in formazione.

---

<sup>557</sup> BRANCA, *La sapienza civile...cit.*, p. 70.

<sup>558</sup> STEFANIAK, *Of founding fathers...cit.*, p. 131.

<sup>559</sup> ARGAN, *Giorgione*, cit., p. 53.

<sup>560</sup> Ibidem.

Per Annalisa Perissa Torrini, il superamento della prospettiva rigorosamente razionale, successiva all'Alberti e a Leonardo, a favore di una prospettiva più intuitiva e impostata su "valori" atmosferici e su contrapposti fra luci e ombre, sarebbe anche qui legata a principi di "armonia" platonica:

Le infinite possibilità tonali di ogni tinta vennero riscoperte e usate istituendo un nuovo rapporto tra colori e colori, fondato sulla loro diversa reazione alla luce. La «pittura tonale», con indistinti trapassi da un tono di colore all'altro, crea una rivoluzione pittorica che non è affatto soltanto tecnica: presuppone altresì una «forma mentis» che poteva avere soltanto un artista del Rinascimento, anzi di quell'accezione particolare che ne fu l'Umanesimo veneziano di fine secolo, quando sulla cultura fondamentalmente aristotelica dello «Studium» padovano s'innestano correnti neoplatoniche e il tema della natura nell'arte è già molto sentito, pur con incisività e precisione nei dettagli, come a esempio in Cima da Conegliano. La visione giorgionesca della natura, invece, disimpegnata d'ogni estrazione disegnativa formale, diventa unitaria; le forme, non più oggetti isolati, sembrano immerse in un'atmosfera quasi intangibile, che le collega alla profondità del reale, in cui l'uomo, solo un aspetto dell'universo, partecipa allo spazio che lo circonda con un senso profondamente cosmico. Giorgione sente quindi la natura in tutte le sue manifestazioni, viste in atto di divenire, e ha trovato un nuovo mezzo espressivo, il colore tonale, per dar forma ai contenuti, creando così un nuovo linguaggio pittorico.<sup>561</sup>

Anche Marco Paoli individua dei nessi tra la filosofia neoplatonica, fatta conoscere in ambito Veneto da Cristoforo Marcello proto notaro apostolico alla corte di Giulio II, e la *Tempesta*.

Egli individuerà il committente della *Tempesta* in Cristoforo Marcello, fratello di Gerolamo. Il Marcello «aveva pubblicato a Venezia nel 1508, un trattato sull'anima (*Universalis de anima traditionis opus*) in cui è evidente la sua adesione alla mistica neoplatonica tale da annoverarlo tra quella rosa di letterati che hanno contribuito a far conoscere il neoplatonismo fiorentino in ambito veneto»<sup>562</sup>.

In effetti, come hanno evidenziato Battilotti e Franco<sup>563</sup>, vi sarebbe un filo rosso che lega Cristoforo Marcello e il fratello Girolamo agli «ambienti culturali più avanzati, gravitanti attorno alla figura di Ermolao Barbaro»<sup>564</sup>.

Girolamo Marcello, figlio di Antonio di Giacomo e di Ginevra Emo, nasce nel 1476 e viene iscritto nei registri della Balla d'Oro, il 27 novembre 1494, all'età di 18 anni, sotto il patrocinio di Bernardo Bembo, padre del più famoso Pietro, e di Gerolamo Donà, cioè due tra gli uomini di cultura più rappresentativi della Venezia del tempo. Proprio su questa familiarità con gli ambienti culturali più avanzati, gravitanti attorno alla figura di Ermolao Barbaro, che certamente hanno influenzato il maestro di Castelfranco si basa l'ipotesi, avanzata dal Ferriguto e accolta dalla critica più recente, per cui il Marcello sarebbe stato il diretto committente, non solo il collezionista, delle opere di Giorgione da lui possedute. Resta inoltre da sottolineare il fatto che il fratello Cristoforo, arcivescovo di Corfù, che nel 1524 fu uno dei maggiori candidati al patriarcato di Venezia, scrittore e "filosofo celebre", definito dal Sanudo "persona dottissima", fu amicissimo tra l'altro del cardinale Giulio de' Medici, futuro Papa Clemente VIII.

La diffusione del neoplatonismo in ambito Veneto contribuì alla «fortuna del tema del sogno nella cultura veneziana nel primo Rinascimento, culminata nella stampa Aldina dell'*Oneirocritica* di Artemidoro di Daldi (1518). [...]A far da apripista alla tematica onirica ci aveva pensato il romanzo-sogno *Hypnerotomachia Poliphili*, edito da Aldo Manuzio nel 1499. La pregiata edizione aldina conteneva delle raffigurazioni

---

<sup>561</sup> PERISSA, *Giorgione...cit.*, p. 5.

<sup>562</sup> PAOLI, *La "Tempesta"...cit.*, p. 150.

<sup>563</sup> D. BATTILOTTI, M.T. FRANCO, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione* in "Antichità viva" 17 (1978), Firenze, Edam, pp. 58-77.

<sup>564</sup> BATTILOTTI, *Regesti di committenti...cit.*, p. 73.

xilografiche di dormienti: “Polifilo in atto di dormire ai piedi di un albero” e “la matrona gravida cui appare Giove”. Essi sono raffigurati secondo la tradizione iconografica medievale, coricati su di un fianco»<sup>565</sup>.

Michelangelo Muraro<sup>566</sup> ci ricorda che il *Poliphilo* è ambientato in terra trevigiana, patria di Giorgione: «È in questo territorio che maturò la nuova idea pittorica di paesaggio del Giorgione, in questa terra dove l'amore per le feste e il gaudio, hanno la loro radice storica nelle celebri “Giostre” e nel “Castello d'amore” del 1214, celebrate dai molti poeti di tradizione provenzale, trobadorica e cavalleresca che preferivano frequentare, più di ogni altra, questa parte del territorio veneto [...]. L'arte di Giorgione ha assunto una così grande importanza, perché fu proprio lui a richiamare l'interesse della nuova cultura verso il paesaggio in aperta campagna [...]. Nella *Tempesta*, come nel *Concerto campestre*, la presenza del mondo antico ha ancora sapore letterario e la natura è ancora vista al di fuori della storia, precisamente come la intendevano gli amici del Bembo: ...*Paradiso terrestre per la vaghezza dell'aere e del sito* [...]. ...*Luogo di ninfe e di Semidei*, scriverà ancora artificiosamente il Calmo»<sup>567</sup>.

Successivamente Rodolfo Pallucchini omaggerà il Muraro scrivendo: «(Egli) ha cercato di prospettare in maniera documentata, le conseguenze che ebbe la bonifica del territorio della Marca Trevigiana, ritenuto il giardino di Venezia e che divenne méta preferita degli umanisti dell'intera regione. Secondo il Muraro, Giorgione risentì profondamente degli aspetti di una natura qual'era la campagna trevigiana, che l'uomo aveva trasformato in senso umanistico, trasponendola in una interpretazione pittorica sempre più profonda, dalla *Tempesta* alla *Venere di Dresda*»<sup>568</sup>.

Già nel 1955 Luigi Stefanini<sup>569</sup> accostò l'opera giorgionesca a motivi presenti nella *Hypnerotomachia Poliphili* in quanto Gabriele Vendramin, presunto committente e possessore della *Tempesta*, possedeva una copia dell'edizione aldina nella sua libreria, «come è stato diligentemente rilevato dal Ferriguto»<sup>570</sup>.

Anche Janie Anderson<sup>571</sup> si affiancherà a Stefanini, dichiarando legittime le analogie tra il dipinto dell'Accademia e l'*Hypnerotomachia*: ella parla chiaramente di «apparizione miracolosa di Venere allattante Cupido»<sup>572</sup>, affermando così che la relazione tra i due personaggi del dipinto è di tipo onirico.

Terisio Pignatti e Marcelin Pleyne<sup>573</sup> ritroveranno «La melancolia crepuscolare presente nell'*Hypnerotomachia Poliphili* »<sup>574</sup>, nella frase dipinta: “Umbre transitus est tempus nostrum”, appartenente al fregio di casa Marta-Pellizzari a Castelfranco.

---

<sup>565</sup> PAOLI, *La “Tempesta”...cit.*, p. 189.

<sup>566</sup> MICHELANGELO MURARO, *Giorgione e la civiltà delle ville venete*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita*; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp. 171-180.

<sup>567</sup> MURARO, *Giorgione...cit.*, p. 173.

<sup>568</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Recensione conclusiva*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita*, p. 351.

<sup>569</sup> LUIGI STEFANINI, *Il motivo della “tempesta” di Giorgione*, Padova, Liviana, 1955.

<sup>570</sup> STEFANINI, *Il motivo...cit.*, p. 21.

<sup>571</sup> JAYNIE ANDERSON, *Giorgione: peintre de la “Brievete poetique” : catalogue raisonne*, Paris, Lagune, 1996.

<sup>572</sup> PAOLI, *La “Tempesta”...cit.*, p. 62.

<sup>573</sup> MARCELIN PLEYNET, *Giorgione et les deux Vénus : plaisir à La tempête*, Paris, Maeght éditeur, 1991.

Pochi anni dopo Augusto Gentili proporrà una lettura oggettivamente più convincente del "Fregio", quale importante previsione astrologica di guerre e sciagure.

La rivalutazione del paesaggio di cui si è accennato, visto adesso come luogo ideale in cui far rivivere lo spirito di un'antichità classica oramai perduta e luogo di contemplazione della bellezza "ideale" attraverso la natura, si concretizzerà anche con la pubblicazione degli *Asolani* di Pietro Bembo, edita nel 1505 da Aldo Manuzio. L'opera celebra la corte della regina di Cipro, Caterina Cornaro, in esilio a Venezia e installata ad Asolo. Ora, come scrisse Marcelin Pleyne, «la presenza di Giorgione nell'entourage di Caterina Cornaro, non è di alcun dubbio e sappiamo attraverso Vasari, che Giorgione fece un ritratto della stessa»<sup>575</sup>.

Il Neoplatonismo e Petrarchismo di Bembo, si fondano sull'aspirazione di vivere in una dimensione di "esistenza cortigiana", al di fuori della struttura politica e sociale veneziana, non più aderente alle ambizioni di una determinata classe sociale che, come scrisse Lionello Puppi, «raccolge un'autentica avanguardia ancora tutta da identificare puntualmente»<sup>576</sup>.

Ma il Neoplatonismo veneziano e di Bembo non si limita soltanto a un gioco mondano di galanterie; esso va a celebrare *...la bellezza femminile come oggetto privilegiato dell'amore platonico*, diversamente da Marsilio Ficino, il quale associava la bellezza al corpo maschile. Attraverso la sua *Teologia platonica*, il Ficino giunge a dare priorità alla "vista" rispetto allo "udito" e mette la bellezza della "mente" al di sopra di quella della "anima". Il Neoplatonismo veneziano invece, considera l'udito e non la vista quale veicolo di bellezza e di amore spirituale. Spetterebbe al genio di Giorgione, secondo Marcelin Pleyne, aver creato una dimensione e una "forma visiva" a tale corrente filosofica.

Così come scrisse Maurizio Calvesi, «il parallelo Giorgione-Bembo è indubbiamente fondato [...]. Può tuttavia risultare (il parallelo) alquanto limitante, come in sostanza nel caso di Pignatti che tende a sottolineare i caratteri edenici e dilettevoli del paesaggio di Giorgione»<sup>577</sup>. In effetti il paesaggio arcadico nei dipinti del maestro di Castelfranco, sembrerebbe derivare maggiormente dal nuovo concetto pittorico denominato "tonalismo", più che per un'adesione al genere bucolico che verrà trattato successivamente. Calvesi proseguirà affermando che tale parallelo è «più implicante, se lo si riporta ai termini di Argan che del resto l'imposta per primo, in relazione al noto passo di Vasari: *...Dilettosi continuamente delle cose d'amore, et piacquegli il suono del liuto mirabilmente*»<sup>578</sup>. Nella bellezza neoplatonica intesa come armonia di sfere, la musica collega l'amore all'anima "celeste", così come la "visione" partecipa della bellezza dell'apparenza e dell'amore "vulgaris".

Mauro Lucco, nella sua monografia su Giorgione, citerà John Onians (1984) per affermare che è necessaria la «metafora musicale nell'interpretazione di opere del primo Cinquecento, soprattutto per quegli artisti

---

<sup>574</sup> PLEYNET, *Giorgione...cit.*, p. 70

<sup>575</sup> Ivi, cit., p. 55.

<sup>576</sup> PUPPI, *Giorgione e l'architettura...cit.*, p. 364.

<sup>577</sup> CALVESI, *La morte di bacio...cit.*, p. 189.

<sup>578</sup> Ibidem.

che, come Giorgione, di musica avessero pratica [...]. In una società in cui l'esperienza musicale aveva un peso davvero notevolissimo, questa doveva veramente porsi come punto di riferimento e stimolo per qualsiasi elaborazione nelle altre arti. Tramite la musica, ci si apriva alla riflessione sull'amore, l'armonia, la perfezione; sono tutte idealità neoplatoniche e chi partecipava dell'una, doveva necessariamente conoscere i termini dell'altra»<sup>579</sup>. L'armonia, considerata elemento regolatore dell'universo, veniva assimilata alla musica «ossia quella mistura di suono grave e acuto che giunge uniformemente e soavemente alle orecchie e da lì alla mente e ne acuisce la predisposizione ad ascoltare la musica divina e (così per) l'armonia dei colori che pure [...] giunge uniformemente e soavemente alla mente per via degli occhi e la predispone a cercare la vera Bellezza [...]»<sup>580</sup>.

Se il Neoplatonismo di Bembo invita l'interlocutore all'interno di una specifica "dimensione intellettuale" che riguarda l'individuo e non l'esterno, cioè il suo spazio vitale, la corrente letteraria oggi denominata "movimento pastorale" diede ampio spazio a un ambiente ideale, dove la semplicità di vita, la vita rustica e la fuga dall'artificiale intellettualismo della città furono i tratti caratteristici che lo distinsero.

Durante il Rinascimento tale movimento rifiorì con il recupero della poesia di Teocrito, poeta siceliota vissuto attorno al III secolo A.C., di genere bucolico che Aldo Manuzio pubblicò nel 1495. Le *Egloghe* di Virgilio scritte sulla base delle poesie di Teocrito, vennero anch'esse molto apprezzate durante il Cinquecento. Virgilio fu il primo a localizzare il reame della felicità pastorale nell'Arcadia, l'aspra provincia montagnosa della Grecia e Ovidio nei *Fasti*, identificò l'Arcadia con l'Età dell'oro.

È su questo filone letterario che Jacopo Sannazaro scrisse, intorno al 1480, la sua *Arcadia* che venne pubblicata nei primi anni del Cinquecento.

Giorgione, secondo alcuni storici e critici d'arte avrebbe tradotto in pittura «le sue propensioni verso le voci più nuove della letteratura contemporanea, i suoi spazi di sogno, le sue preferenze verso una natura arcadica»<sup>581</sup>.

Rudolf Wittkower ha affermato che Giorgione diede un grande contributo nel creare in pittura l'immagine del "paesaggio bucolico": «non c'erano in pittura esempi che dimostrassero come gli antichi avessero interpretato il mondo di Pan [...]. Egli inventa l'atmosfera arcadica [...]»<sup>582</sup>.

Alcuni elementi pittorici di Giorgione saranno riconosciuti come elementi «psicologici di validità universale [...] (quali) le forme ondulanti [...], i toni caldi e sfumati, i ritmi teneri e dolci. L'atmosfera malinconica che avvolge tanto l'uomo quanto il paesaggio avrebbe prodotto [...]l'impressione di un mondo ideale, poetico, sereno, pieno di pace»<sup>583</sup>.

---

<sup>579</sup> LUCCO, *Giorgione...cit.*, p. 13.

<sup>580</sup> BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione...cit.*, p. 230.

<sup>581</sup> LUCCO, *Il Cinquecento...cit.*, p. 21.

<sup>582</sup> WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo...cit.*, p. 482.

<sup>583</sup> Ivi, p. 477.

Hans Belting<sup>584</sup> non solo si limita a dichiarare che la *Tempesta* sarebbe l'esempio di un nuovo genere pittorico, quello della "pastorale dipinta", ma va oltre: nei suoi quadri Giorgione «tentò di liberarsi totalmente del tema o del soggetto, nel senso corrente del termine»<sup>585</sup>. Il suo unico scopo sarebbe stato quello di tradurre in immagini «quella terra "pastorale" che, sotto il nome di Arcadia, personificava una lunga tradizione letteraria. L'Arcadia è un mondo poetico contrapposto a quello reale, un rifugio per i poeti. [...] È un simbolo del desiderio struggente e non più dell'appagamento. Facendo rivivere la poesia antica in questo luogo di malinconiche memorie si avvertiva ancora più dolorosamente la distanza dall'antichità classica irrimediabilmente perduta [...]. L'Arcadia rappresenta dunque un'immaginaria geografia della poesia»<sup>586</sup>.

Già Creighton Gilbert<sup>587</sup> aveva introdotto in alcuni dipinti del Rinascimento italiano, il concetto di "pittura pura": «ancora l'idea che non ci possa essere nessun soggetto è stata evitata da tutti, evidentemente a causa di un preconcetto, che non ci sia "pittura pura" in questo periodo»<sup>588</sup>. Nel caso specifico della *Tempesta* egli ammette il collegamento del dipinto con la letteratura "pastorale" e precisamente con l'*Arcadia* di Sannazaro, ma tale collegamento sarebbe più di tipo "letterale" e non "attributivo". Così come è stata strutturata l'opera del Sannazaro, dove prima viene descritto il paesaggio e successivamente i personaggi che lo abitano, in egual misura il paesaggio di Giorgione, protagonista principale, diviene una "allegoria" di emozioni e sentimenti delle figure in esso collocate.

[...]L'aspetto del "non soggetto" nella pittura rinascimentale, naturalmente, non significa che le immagini non abbiano, per così dire, alcun significato; ciò significa che con un complesso riferimento di significati logico-allusivi appresi, assunti così ampiamente in studi recenti, altri sviluppi devono essere sottolineati: ci sono immagini senza nessun soggetto (Dosso); ci sono quelle con soggetti di genere in cui è propriamente corretto, e non solo oscurantista, respingere profondità simboliche (come nella *Tempesta*) e ci sono anche quelle che hanno soggetti capricciosi, determinati dalle tensioni personali di un artista. A dire il vero, le immagini "senza-soggetto" sono a modo loro, suppergiù, documenti precisi di filosofie attuali accuratamente realizzati, e quindi di una iconologia. Si tratta di una iconologia con più ricche finalità.<sup>589</sup>

L'idea che non potesse esservi alcun soggetto è stata rifiutata dalla maggior parte degli storici dell'arte, evidentemente in base al presupposto che, durante il Rinascimento, non esisteva il concetto di "pittura pura". Tuttavia, nel caso esemplare della *Tempesta*, tra i sostenitori del non-soggetto vanno ricordati Giulio Carlo Argan, Ugo Ojetti, Lionello Venturi e Pietro Zampetti. Precedentemente tale convinzione era appartenuta quasi in modo unanime, a quella che si potrebbe definire la scuola inglese della critica giorgionesca, a cominciare da Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle. Essi sottolinearono

---

<sup>584</sup> HANS BELTING, *Esilio in Arcadia. Una nuova lettura della "Tempesta" di Giorgione*, in *Da Bellini a Veronese: temi di arte veneta*, a cura di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2004, pp.369-386.

<sup>585</sup> BELTING, *Esilio in Arcadia...cit.*, p. 379.

<sup>586</sup> Ivi, p. 371.

<sup>587</sup> GILBERT CREIGHTON, *On subject and not-subject in Italian renaissance pictures*, in "The Art Bulletin" v. 34, n. 3, (1952), pp. 203-216.

<sup>588</sup> CREIGHTON, *On subject...cit.*, p. 211.

<sup>589</sup> Ivi, p. 216.

l'ambiguità del genere cui apparteneva la tela, sostenendo che le figure sembrerebbero essere un pretesto per il paesaggio.

Il rifiuto del “metodo iconologico” nell’interpretazione dei dipinti rinascimentali, sembra aver avuto un’adeguata reazione da parte di Erwin Panofsky<sup>590</sup> che scrisse: «È ben vero che non si deve confondere il “soggetto” con il “racconto” e che paesaggi, nature morte e pittura di genere “puri” esistevano già nel XVI secolo (raggiungendo nel XVII secolo una popolarità immensa); ma è ugualmente vero che persino prodotti apparentemente privi di sostegno possono trasmettere qualcosa di più di quanto “colpisce l'occhio”, come è stato dimostrato [...] e che in altri casi, l'irrisolutezza dell'artista circa l'evidenziazione o la natura del suo tema può rilevare un eccesso, più che una carenza, di interesse alla questione del soggetto»<sup>591</sup>.

Dan Lettieri<sup>592</sup> sembra aver perseguito le affermazioni di Panofsky. Anch’egli collegherà il paesaggio giorgionesco con la pubblicazione dell’*Arcadia*, ma andrà oltre specificando che «la fonte principale dell’autore (Sannazaro) è Francesco Petrarca».<sup>593</sup> Giorgione si sarebbe affidato alla lirica del Petrarca, composta da metafore e similitudini «per evocare, più che a illustrare, valori psicologici. [...] Giorgione comunica pensiero ed emozione con metafore paesaggistiche che circondano la figura»<sup>594</sup>.

Il *Canzoniere* di Francesco Petrarca fu ripubblicato a Venezia nel 1501 da Aldo Manuzio, la cui fonte fu una copia manoscritta di Pietro Bembo.

Anche Eisler Colin<sup>595</sup> ha affermato che se si dovessero trovare specifici legami letterari con il paesaggio giorgionesco, «questi non potrebbero essere venuti che da Petrarca»<sup>596</sup>. Nel caso specifico della *Tempesta*, la presenza dello stemma dei “da Carrara”, giustificerebbe tale legame in quanto furono «i mecenati padovani del poeta»<sup>597</sup>. Egli comunque negherà la presenza di un soggetto narrativo nel dipinto e individuerà nella musica, particolarmente nella forma del “capriccio”, l'ispirazione della pittura di Giorgione, trasponendo in pittura questo genere di composizione musicale, anticipando così i capricci scenografici veneziani settecenteschi. Ora, l’unico genere di “capriccio” in voga nel XVI secolo fu il “capriccio vocale” derivato dal “madrigale”, composizione vocale di tre o sei voci, la cui etimologia ci rimanda a un “contenuto rustico o pastorale”. Se dovessimo parlare di musica nei dipinti di Giorgione, forse sarebbe più corretto e attinente rivolgerci a generi musicali coevi all’artista.

---

<sup>590</sup> ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia : i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>591</sup> PANOFSKY, *Studi di iconologia...cit.*, p. 20.

<sup>592</sup> DAN J. LETTIERI, *Landscape and lyricism in Giorgione's Tempesta*, in “*Artibus et historiae*” 29 XV (1994), Cracow [u.a.], 1994, pp.55-70.

<sup>593</sup> LETTIERI, *Landscape and lyricism...cit.*, p. 55.

<sup>594</sup> Ivi, p. 64.

<sup>595</sup> COLIN T. EISLER, *La Tempesta di Giorgione : il primo "capriccio" della pittura veneziana*, in “*Arte veneta : rivista trimestrale di storia*” N. 59 (2002), pp.. 84-97.

<sup>596</sup> EISLER, *La Tempesta di Giorgione...cit.*, p. 88.

<sup>597</sup> Ibidem.

Per confutare la tesi di Colin, Wittkover Rudolf<sup>598</sup> citerà Anton Maria Zanetti ed il suo significato di “capriccio”, inteso come “autonomia artistica”, nato nella seconda metà del Settecento e che «farà parte del vocabolario romantico come pure della critica moderna»<sup>599</sup>.

Per Vescovo andrebbe ricercata l'ipotesi di un significato non convenzionale all'interno dell'opera giorgionesca, al di là dei termini che hanno segnato il concetto della libertà artistica nel pittore di Castelfranco: «Non pochi tra i moderni hanno potuto salire così sulle spalle robuste dell'autore delle *Vite* teorizzando una vena semplicemente “capricciosa” e dipinti “senza soggetto” di Giorgione. “Fantasia” e “poesia” sono termini che segnano la linea di confine tra lo spazio certo della “significazione” convenzionale e quello incerto, ma non per questo “non significante”, ma di cui si può comunque godere per l'effetto artistico e spettacolare che dispiega»<sup>600</sup>.

Già qualche anno prima Bernard Aikema<sup>601</sup> ha affermato che, sebbene non vi possa essere l'illustrazione di una storia «non vuol dire, naturalmente, che il dipinto sia privo di un soggetto»<sup>602</sup>. I paesaggi di Giorgione sarebbero la risposta alla poetica espressa dagli artisti tedeschi, in particolare «a quelli attivi dei vari centri della valle del Danubio, che viene solitamente indicato con l'appellativo di “Donauschule”; figurano tra questi Lucas Cranach il Vecchio, Albrecht Altdorfer, Wolf Huber e lo stesso Dürer»<sup>603</sup>.

Aikema ha evidenziato la sostanziale ed evidente differenza tra “l'espressività selvatica” dei tedeschi e “l'espressività bucolica e arcadica” del paesaggio giorgionesco. La versione del pittore di Castelfranco «volutamente ingentilita e civilizzata, (risulta) quasi una contro-immagine del primordiale paesaggio concepito dagli artisti tedeschi [...]. (Esso sarebbe) una sorta di reazione veneziana alle immagini di un mondo primitivo germanico, superiore a quello mediterraneo, che con preciso intento ideologico venivano proposte dagli artisti danubiani. Il mondo allora presentato è un mondo arcaico, imbevuto di valori classici, arcadici, italici»<sup>604</sup>.

Di parere completamente opposto, William R. Rearick<sup>605</sup> ha negato l'adesione di Giorgione al mondo arcadico letterario-poetico. Egli dichiarerà che l'artista «non sembra essere stato influenzato dai libri pubblicati nel decennio della sua attività artistica; nè le sue opere diedero un contributo significativo alla tradizione pastorale»<sup>606</sup>.

---

<sup>598</sup> RUDOLF WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1964, pp.473-484

<sup>599</sup> WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo...cit.*, p. 476.

<sup>600</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 12.

<sup>601</sup> BERNARD AIKEMA, *Giorgione e i rapporti con il Nord e una nuova lettura della "Vecchia" e della "Tempesta"*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 73-89.

<sup>602</sup> AIKEMA, *Giorgione e i rapporti con il Nord...cit.*, p. 81.

<sup>603</sup> Ivi, p. 75.

<sup>604</sup> Ivi, p. 81.

<sup>605</sup> W. R. REARICK, *From Arcady to the Barnyard*, in “*Studies in the History of Art*” 36 (1992), Symposium Papers XX, The Pastoral Landscape, 1992, pp. 136-159.

<sup>606</sup> REARICK, *From Arcady...cit.*, p. 138.



La cosiddetta *Tempesta* è ancora oggetto di discussione, ma le sue radici nella tradizione cortese e cavalleresca la distinguono dall'immaginario arcadico dei primi del Cinquecento. L'unico disegno conosciuto di Giorgione, fu chiamato tradizionalmente "Il Pastorello" (Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam), ma recenti osservazioni hanno dimostrato che un uccello, in alto al centro, è importante per il suo vero soggetto. Non Elia alimentato da un corvo, né Eschilo ucciso da una tartaruga portata da un'aquila, è una spiegazione soddisfacente del soggetto; ma quando si ritorna al primo titolo dato, si trova una iconografia più ragionevole: il pastore greco Ganimede, spiato da Giove che, sotto forma di aquila, lo portò nell' Olimpo [...]. Il suo soggetto rimane saldamente nel campo della mitologia Ovidiana.<sup>607</sup>

Sebbene il "paesaggio pastorale" sia palesemente presente nell'arte veneziana dei primi del Cinquecento, il suo significato è nato all'interno della critica d'arte contemporanea: «Territorio o paesaggio è stato per i veneziani, semplicemente un'indicazione che rappresentava un ambiente non urbano»<sup>608</sup>.

In particolare il paesaggio giorgionesco ha stimolato la critica contemporanea che ha visto in esso il "paesaggio lirico", l'idillio, l'unione dell'uomo con la natura, una "metafora musicale"; ha visto anche Virgilio e l'*Arcadia*, «invece la vecchia critica non vedeva niente di tutto questo; essa non vedeva l'elemento poetico, idillico e arcadico, ma passava il suo giudizio sul concetto di "mimesis", imitazione della natura»<sup>609</sup>.

Il concetto di "puro paesaggio" in senso moderno, non esisteva: «l'uso del paesaggio era sempre dipendente e doveva adeguarsi al tema dell'artista. Tuttavia il pittore avrebbe potuto disegnare, o occasionalmente anche dipingere un paesaggio nel corso della preparazione del dipinto»<sup>610</sup>.

Comunque Rearick ha ammesso che l'opera di Giorgione ha segnato la strada per la formazione del "paesaggio pastorale" nella sua forma più autentica. «Il paesaggio però, come ogni altro aspetto del lavoro di Giorgione, è stato sottoposto a una astrazione deviata, in questo caso escludendo una risposta diretta sulla natura fondamentale della vera immagine pastorale»<sup>611</sup>.

---

<sup>607</sup> Ibidem.

<sup>608</sup> Ibidem.

<sup>609</sup> WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo...cit.*, p. 476.

<sup>610</sup> REARICK, *From Arcady...cit.*, p. 138.

<sup>611</sup> Ibidem.

### 3. IL SIMBOLO DEL «MITO»: LA *Tempesta*

Non si parla di Giorgione senza citare la *Tempesta*. Essa è divenuta il dipinto più celebre e “misterioso” dell’artista, forse più della “Pala di Castelfranco” o della *Laura* di Vienna, oppure dei *Tre filosofi*, tanto per citare alcune tra le opere più conosciute e certe del catalogo giorgionesco. La critica contemporanea non ne riconosce il tema, anche se supposizioni e proposte di lettura più o meno suffragate da collegamenti letterari, filosofici e storici, sono state numerose e intriganti. Sembra davvero che i concetti e i termini usati per spiegare la sua pittura siano tutti racchiusi all’interno di questo dipinto: “paesaggismo”, “tonalismo”, “libertà espressiva”, pittura “senza soggetto”, testimonianza viva di un Giorgione fondatore della “maniera moderna” nel Veneto. L’immagine della *Tempesta* è stata utilizzata per adornare numerose copertine di cataloghi d’arte, di saggi, di guide e di manifesti relativi a mostre di pittura veneta cinquecentesca; essa è stata ispiratrice di romanzi<sup>612</sup> e addirittura la sua immagine, visibile in un francobollo emesso dalla Repubblica di San Marino nel 2010, ha voluto ricordare i Cinquecento anni dalla morte del suo esecutore. Malgrado l’evidente incertezza esecutiva nell’esecuzione delle figure, nel calcolo della prospettiva e nel tracciamento delle linee verticali, il dipinto sembra avere in sé una sorta di magnetismo che sofferma l’osservatore e lo trasporta in una sorta di limbo, in sospensione tra ragione e spirito. Forse la fama della *Tempesta* deriva da ciò, da un enigma ancora da risolvere: il suo “vero” e tuttora recondito significato, se ne dovesse avere uno.

Diversamente, Pietro Zampetti ha affermato che «la fama del dipinto non deriva dalla oscurità del suo significato e dalla esigenza di sciogliere un enigma rimasto incomprensibile, bensì nasce da un fatto puramente di gusto. Essa insorge nella seconda metà dell’Ottocento, proprio nel momento in cui trionfa la teoria della pura visibilità e dei valori formali, quando nell’opera d’arte non tanto valeva il soggetto, quanto il modo in cui esso veniva rappresentato»<sup>613</sup>. Egli aggiungerà: «mentre gli esegeti discutono sui significati finalmente risolti, oppure definitivamente sepolti, la gente continua a rimanere affascinata dal dipinto, uno dei più famosi che l’uomo abbia creato. Una bellezza dunque consacrata dal “suffragio universale”, senza un soggetto riconosciuto. È un problema da meditare»<sup>614</sup>.

È interessante notare come tuttora, la comune e popolare percezione emotiva del dipinto sia ancora la stessa del secolo scorso: “sensualità”, “esaltazione estetizzante, esoterica-poetica” di matrice dannunziana; a titolo di esempio il romanzo di Mauresing descrive così la *Tempesta*:

Che dire di quell’ineffabile quadro? In esso, all’ardore dell’intelligenza si accompagna una possente sensualità. Di primo acchito, il suo strumento è quello dei sensi, quasi a volerci dire-il pittore-che è attraverso i sensi che la vita ci parla, ed è grazie a essi che egli descrive e produce le sue opere. Appare fin troppo evidente che, per lui, i sensi sono quanto di più penetrante e vivo si possa

---

<sup>612</sup> L’ultimo pubblicato è del 2009, intitolato “La tempesta” e scritto da Paolo Mauresing.

<sup>613</sup> ZAMPETTI, “La quiete dopo la tempesta”...cit., p. 276.

<sup>614</sup> Ivi p. 278.

immaginare. Nessuna forma di modestia, imposta dall'educazione familiare o religiosa, potrebbe indurlo, neppure in minima parte, a mitigare la sensualità. Egli non solo privilegia i sensi, ma li affina, li appuntisce e li usa con tale maestria da farli vibrare in noi, come per l'effetto di un diapason. Tutto il nostro apparato percettivo si risveglia di fronte a quel dipinto: oltre alla vista, già pienamente soddisfatta, anche il tatto, l'udito e l'olfatto si risvegliano. Già avvertiamo in volto l'umidità, annusiamo l'alito palustre che la brezza temporalesca solleva dalle sponde del fiume, e l'udito, cullato dal sommesso gorgoglio del ruscello, resta in attesa di un tuono che seguirà a breve lo squarcio del fulmine in lontananza. Non resta che chiarire a noi stessi quale sarà il seguito a una premessa così strepitosa. Capiremo ciò che gli è stato suggerito dal suo genio e che lui intende trasmettere? La premessa dei sensi è così potente che la nostra aspettativa non può non venire ripagata. Osservando quel quadro noi procediamo da una figura all'altra aspettandoci che, una alla volta, o anche contemporaneamente, parlino e dicano perché si trovano in quel luogo, e che cosa ci fanno lì; domanda, questa, che non ci verrebbe mai di fare ad alcuno, a meno di non trovarlo nottetempo in casa nostra. Con ciò voglio dire che, per quanto le due figure armonizzano magistralmente con il paesaggio (?), la loro collocazione è non solo improbabile, ma addirittura sconcertante. Sembrano infatti arrivate fin lì perché desiderose di intrattenere con l'osservatore un rapporto pieno, ininterrotto, direi quasi ansioso, di comunicazione. Il dipinto risulta estremamente provocatorio per una mente che sia in cerca di un approccio critico, in quanto, pur dandoci un'apparente sensazione di completezza, risulta privo di limiti. Esso ci obbliga a interrogarci sulle stesse ragioni del suo potere di tenerci in scacco, ci chiama alla più stimolante delle sfide: quella di arrivare a capire da quale fonte sacra scaturisca la sua malia.<sup>615</sup>

La fortuna critica del dipinto è iniziata dopo la metà dell'Ottocento, ma è chiaro che la strada del suo successo verrà tracciata dalla pubblicazione della *Notizia d'opere...* Come ha correttamente evidenziato Janie Anderson, prima di allora, oltre a esservi «pochissima documentazione per le pitture che Giorgione dipinse per committenti privati»<sup>616</sup>, la *Tempesta* era conosciuta solamente da un ristretto pubblico di «intendenti» e da quella «élite turistica» che poteva permettersi il «Grand tour» in Italia.

Lo stesso abate Morelli, nella trascrizione degli appunti di Marcantonio Michiel, allora anonimo in quanto l'identità dell'autore venne scoperta successivamente da Don Daniele Francesconi, non mise subito in relazione la famosa nota ...*El Paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco*, con il dipinto allora visibile presso il palazzo della famiglia Manfrin a Venezia. Passeranno quasi vent'anni dalla prima pubblicazione dell'*Anonimo morelliano*, prima di trovare una nota del Morelli «in una copia personale della sua pubblicazione (ora in Archivio Morelliano 73-12579. Pag. 80) (dove) annota accanto alla descrizione della *Tempesta*: «E' nella Galleria del conte Girolamo Manfrin»<sup>617</sup>.

Non è comunque certo che il dipinto fosse già presente nella Galleria di famiglia al tempo della prima pubblicazione della *Notizia d'opere...*: ciò che potrebbe far presumere la sua presenza nella collezione prima di allora, sarebbe «la notevole fortuna accumulata da Gerolamo Manfrin già nel 1787, in quanto procedette all'acquisto del veneziano Palazzo Venier e di centinaia di quadri al fine di arredarlo»<sup>618</sup>.

Anche Dal Pozzolo<sup>619</sup> ne appoggia l'ipotesi e pone tale data come termine «post quem» per la sua acquisizione nella collezione Manfrin, ma è altresì noto che «suo figlio Pietro abbia acquisito successivamente altre opere e potrebbe aver acquisito anche il dipinto»<sup>620</sup>.

---

<sup>615</sup> PAOLO MAURESING, *La Tempesta*, Trento, Morganti, 2009, p. 71.

<sup>616</sup> ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione...cit.*, p. 623.

<sup>617</sup> GIOVANNA NEPI SCIRÈ, SANDRA ROSSI, *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di lid., Venezia, Marsilio, 2003, p. 134.

<sup>618</sup> WILLIAM HAUPTMAN, *Some new nineteenth-century references to Giorgione's 'Tempesta'*, in "The Burlington magazine" 136 (1994), London, 1994, pp. 78-82, qui p. 78.

<sup>619</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 427.

<sup>620</sup> HAUPTMAN, *Some new nineteenth-century...cit.*, p. 78.

A ogni modo la *Tempesta* non sembra essere stata mai citata nelle guide turistiche, dove erano elencate le opere dei palazzi veneziani o in genere nella letteratura da viaggio dell'epoca. Essa non appare nemmeno nelle guide stampate per la visita alle gallerie Manfrin, come ha evidenziato William Hauptman:

Nemmeno la disposizione di allora delle gallerie Manfrin, né il grado di importanza di questa grande famiglia, viene registrato all'inizio del XIX secolo, anche se vennero stilati generici inventari. Tuttavia, una certa cura è stata apparentemente fornita, per permettere al visitatore le condizioni possibili con cui studiare i dipinti, una rarità nelle gallerie veneziane del tempo: infatti, veniva fornita una guida stampata di alcune opere, consistente in un piano di quattro pagine, per ciascuno degli undici saloni, dove ciascuna pagina era corrispondente alla organizzazione generale del salone con le definizioni sommarie delle opere, le quali indicavano il titolo e l'autore; ma non ci sono prove che la *Tempesta* abbia mai figurato in queste guide. Questa assenza non deve necessariamente essere interpretata come non presenza nella collezione, ma piuttosto che essa fosse considerata un dipinto secondario rispetto agli altri quadri, considerati esempi più pregiati della pittura di Giorgione.<sup>621</sup>

George Gordon Byron, conosciuto dai più come Lord Byron, arrivò a Venezia nel novembre del 1816 e vi risiedette per tre anni. Il 14 settembre 1817 visitò le gallerie Manfrin per la prima volta. In una successiva lettera al suo editore John Murray, egli citò alcuni dipinti presenti nella collezione che lo attirarono particolarmente; tra questi vi era «un dipinto in cui vi era raffigurata la moglie di Giorgione»<sup>622</sup>.

Da tale visione scaturirono i famosi versi in "ottava rima" del suo poema *Beppo*, composto alcuni mesi più tardi, in cui Byron rima sul ritratto di Giorgione, di suo figlio e la moglie. Con la pubblicazione dell'opera poetica, il dipinto divenne famoso con il titolo di *Famiglia di Giorgione* e ricevette commenti ed elogi da critici e scrittori negli anni successivi. Dal 1820 in poi, le guide di viaggio individuarono il dipinto come una delle opere più preziose della collezione, senza alcun dubbio che esso rappresentasse proprio la famiglia del pittore. Ma ciò che vide il poeta inglese non fu la *Tempesta*, bensì un «triplice ritratto a mezza figura di anonimo tizianesco, esportato a Londra nel corso del 1857, conservato oggi ad Alnwich Castle»<sup>623</sup>.

Effettivamente il triplice ritratto della collezione Manfrin, visto da Byron, fu sostituito alla metà del secolo con la *Tempesta*, a cui fu attribuito lo stesso titolo di "Famiglia di Giorgione", per evitare commenti sulla vendita e non deludere chi si recava a visitare il celebrato e ormai scomparso "capolavoro". Lo conferma il reverendo Henry Christmas, antiquario inglese che visitava l'Italia nel 1851 e che riteneva di non poter far eco a Byron a proposito del dipinto raffigurante Giorgione in persona vestito come una specie di brigante, che osserva sua moglie e suo figlio vestiti di niente. E fu la *Tempesta*, non più il quadro decantato da Byron, che il Christmas invece vide, credendo trattarsi dello stesso dipinto. La "Famiglia di Giorgione", ovvero i "Tre ritratti" scomparve dalla collezione Manfrin verso il 1850, prima ancora di essere esportato a Londra nel corso del 1857, e fu sostituito dalla *Tempesta*. Ne è conferma il *Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria Manfrin in Venezia*, del 1856, che reca al num. 225: "Famiglia del Giorgione" tela, cm. 74 × 83. Il dettaglio della materia e della misura ci indica che si tratta della *Tempesta* mentre i "Tre ritratti" non risultano più presenti nella collezione. La ragione di questa vendita e di altre, si comprende facilmente se si pensa che nel 1849 la collezione Manfrin era stata divisa tra i nuovi eredi Antonio e Bartolomea Plattis, figli della marchesa Giulia Manfrin Plattis.<sup>624</sup>

È quantopoco sorprendente che la *Tempesta*, da quadretto di genere considerato di secondaria importanza nella collezione Manfrin, sia divenuta famosa grazie a un rimpiazzo, solo per aver preso il posto di un dipinto realizzato da un anonimo tizianesco che gli eredi Manfrin decisero di vendere. I soggetti

---

<sup>621</sup> Ivi, p. 80.

<sup>622</sup> Ibidem.

<sup>623</sup> MAURIZIO CALVESI, *La "Tempesta" di Giorgione*, in "Storia dell'Arte", 124, 2009, pp.31-42, qui p. 40.

<sup>624</sup> Ibidem.

rappresentati nella *Tempesta* potevano benissimo essere spacciati come “famiglia”, allo stesso modo dell’opera venduta.

Il dipinto sarà quindi presentato al pubblico dopo il 1851, con il titolo di *Famiglia di Giorgione*, accreditando la testimonianza del reverendo Christmas riportata da Calvesi e rimarrà con tale titolo fino al 1877, così come risulta dalle documentazioni pubblicate da Linda Borean e Stefania Mason<sup>625</sup>:

Si accludono due testimonianze che illustrano la considerazione di cui il dipinto di Giorgione godeva nel 1877: Scipione Fapanni, nel suo *Elenco manoscritto* (Venezia, 1877 e 1889) annotava: “l’abate G. Nicoletti (estensore del catalogo Manfrin nel 1872) suddetto mi riferisce: la *Famiglia di Giorgione* fu venduta nell’anno 1876 al governo italiano per 30.000 Lire italiane. Ora è a Roma, e sarà consegnata all’Accademia di Belle Arti di Venezia. Apparteneva alla Galleria Manfrin, la quale oggi è dimezzata. Mi disse poi Paolo Fabris: «La Famiglia di Giorgione, a quanto sembra, è un quadretto di brevi dimensioni, trasversale, circa mezzo metro, o poco più. Lo hanno giudicato di Giorgione: io però ne dubito. Gli inglesi lo hanno veduto e tutti lo rifiutarono. La Galleria fu spogliata dei migliori; quelli che oggi ci sono, gli scarti e quelli di minor interesse, Venezia 14 aprile 1877”<sup>626</sup>.

Da tale documentazione si evince altresì che la considerazione artistica della *Tempesta* non fu unanimamente positiva, così come l’attribuzione a Giorgione.

Tra le varie “guide artistiche” di Venezia pubblicate a metà Ottocento, non si trova alcuna citazione afferente al dipinto, neanche in quelle che hanno descritto le opere presenti nella collezione Manfrin, per esempio la *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*<sup>627</sup> del 1852.

La tela era comunque visibile al pubblico già molto prima del 1851 ed esposta come opera di Giorgione: William Hauptman, da un esame di documenti inediti ritrovati alla *National Gallery* di Londra, assieme a una serie di schizzi realizzati dal pittore svizzero Charles Gleyre durante il suo unico soggiorno veneziano nel mese di ottobre e novembre del 1845, ha dimostrato che l’attuale *Tempesta* era già conosciuta come opera di Giorgione, così come si desume da uno dei disegni presente nel libro di schizzi del Gleyre, che riproduce non solo il dipinto, ma lo dichiara «opera di Georgione»<sup>628</sup>.

Tuttavia la testimonianza più antica che riguarda la presenza del dipinto nelle gallerie Manfrin, rimane quella sopraccitata dell’abate Morelli, del 1820.

Nel 1855 con la pubblicazione di una guida turistica alle opere d’arte italiane, Jacob Burckhardt inserirà la *Tempesta* tra ciò che è ritenuto interessante visitare a Venezia. La descrizione del dipinto è strutturata attraverso un’ottica di tipo narrativo: il Burckhardt avalla l’ipotesi che vi sia rappresentato Giorgione stesso, assieme alla sua amante e il loro bambino appena nato, sullo sfondo di una città murata.

La pubblicazione de *Il Cicerone* contribuirà in modo determinante a far conoscere il dipinto a un più vasto pubblico e contribuirà a modificare il profilo artistico di Giorgione che verrà modernizzato a una visione estetica di matrice romantica.

---

<sup>625</sup> LINDA BOREAN e STEFANIA MASON, *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine, Forum, 2002.

<sup>626</sup> BOREAN e MASON, *Figure di collezionisti...cit.*, p. 47.

<sup>627</sup> PIETRO SELVATICO e VINCENZO LAZARI, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Ripamonti Carpano P., 1852.

<sup>628</sup> HAUPTMAN, *Some new nineteenth-century...cit.*, p. 79.

Ecco che Giorgione «pittore di ritratti e “pseudo-ritratti” e di opere con figure monumentali piene di azione e di effetto espressivo»<sup>629</sup> viene trasformato dalla critica artistica contemporanea nel «pittore per eccellenza di “soggetti sublimi e misteriosi”»<sup>630</sup>. Con la *The School of Giorgione*, lo scrittore inglese Walter Pater paragonerà l'opera dell'artista alle più alte espressioni musicali. Inizierà così il “mito romantico” di Giorgione a cui rimando al paragrafo specifico, dove sarà interessante rileggere la descrizione della *Tempesta* che l'abate G. Nicoletti<sup>631</sup> ha inserito nella sua guida del 1872, accompagnata da una succinta e romanzata biografia dell'artista.

### 3.1 I documenti

Prima di proseguire con le inesauribili interpretazioni della *Tempesta* che la critica artistica ha prodotto da metà Ottocento in poi, è necessario volgere lo sguardo all'indietro per individuare la sua storia, quali furono i suoi possessori, che considerazione artistica ha avuto il dipinto a partire dalla sua prima citazione scaturita con la visita del 1530 di Marcantonio Michiel presso il palazzo di Gabriele Vendramin a Santa Fosca.

Se dovessimo poi considerare le date di esecuzione proposte per la *Tempesta* dagli storici e dai critici dell'arte, spaziando in un arco temporale di ben dieci anni (dal 1498-99 al 1509), tuttora avremmo un vuoto storico da colmare di minimo vent'anni.

È quindi lecito chiedersi se il dipinto sia sempre appartenuto a Vendramin e ciò presupporrebbe una eventuale committenza, oppure se egli l'abbia acquisito da terze persone.

Negli ultimi anni una buona parte degli storici dell'arte è più propensa nel considerare Gabriele Vendramin uno dei possessori della *Tempesta* e non più il committente, per i seguenti motivi:

- un attestato e dinamico mercato di oggetti d'arte che alimentava il circuito collezionistico; nel caso specifico del Vendramin, Michel Hochmann<sup>632</sup> ha scritto: «Gabriele dunque commissionava opere (quali il ritratto di Cariani), le scambiava (come nel caso di una testa di donna seduta ad Antonio Pasqualino in cambio di un torso marmoreo antico) e le riceveva in eredità, persino a saldo di debiti, da “amici carissimi”, fra cui Michele Contarini»<sup>633</sup>.
- la descrizione del dipinto nell'*Anonimo morelliano*, come ha evidenziato Piermario Vescovo, alquanto generica e banale, deriverebbe da un «interesse parziale»<sup>634</sup> di Vendramin e di Michiel «per il suo contenuto simbolico. Il loro interesse era incentrato, da “conoscitori”, alla sua fattura e al suo pregio [...].

---

<sup>629</sup> BERNARD AIKEMA, *Giorgione, La Tempesta*, Milano, Ed. Silvana, 2003, p. 14.

<sup>630</sup> Ibidem.

<sup>631</sup> G. NICOLETTI, *Pinacoteca Manfrin*, Venezia, Visentini, 1872.

<sup>632</sup> MICHEL HOCHMANN, *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rosella Lauber e Stefania Mason, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, Venezia, Fondazione di Venezia, Marsilio, 2008.

<sup>633</sup> HOCHMANN, *Dalle origini al Cinquecento...cit.*, p. 319.

<sup>634</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 29.

Dal punto di vista del manufatto ciò sembra implicare un cambio di proprietà, la perdita della collocazione originaria e la sua acquisizione, ad altri fini, da parte del collezionista. Statisticamente la collezione Vendramin si componeva in larghissima parte di acquisti di opere precedentemente in altrui possesso»<sup>635</sup>.

Con Vescovo concorderà Marco Paoli nell'escludere Vendramin quale committente, altrimenti Gabriele ne avrebbe conosciuto il soggetto: «Se Gabriele Vendramin fosse stato il committente [...] pare improbabile che Michiel avesse dovuto lasciare la casa di Gabriele con una generica notizia sul soggetto della *Tempesta*»<sup>636</sup>.

- La ricerca di un "soggetto nascosto" nel dipinto, dichiara Mauro Lucco, ha sempre avuto un secondo sottinteso: «che Gabriele Vendramin, oltre che fortunato possessore, fosse anche il committente dell'opera. Ma allora, è mai possibile che visitando una collezione rinomata, il cui possessore era considerato un vero esperto di questioni artistiche e antiquarie, questi non sapesse dire al visitatore (avendo tutto l'interesse che le sue cose si conoscessero al meglio, nel caso l'opera del Michiel fosse pubblicata) non sapesse, insisto, dire al visitatore il soggetto di un dipinto che egli stesso aveva fatto fare»<sup>637</sup>.

- La presenza della *Tempesta* nella collezione di Gabriele Vendramin nel 1530, come ha sottolineato Dan J. Lettieri, «vent'anni dopo la morte dell'artista, è sufficiente a dedurre una teoria plausibile sulla commissione e perfino sul significato dell'opera?»<sup>638</sup>.

In un suo saggio pubblicato nel 2010, già Salvatore Settis è ritornato sul tema "committenti e possessori" nel collezionismo a cavallo tra i due secoli in questione, per sottolineare che «la *Notizia d'opere di disegno* di Marcantonio Michiel è assunta spesso come punto di partenza, traendone come "committenti" di Giorgione i collezionisti dei suoi quadri che vi sono nominati. Il metodo giusto non è certamente questo [...] e in ogni caso, ricordando opere di Giorgione, indica a chi appartenevano, non chi le aveva commissionate: ed è ben possibile che un quadro sia stato venduto o ceduto dal primo committente»<sup>639</sup>.

---

<sup>635</sup> Ibidem.

<sup>636</sup> PAOLI, *La "Tempesta" svelata...*cit., p. 11.

<sup>637</sup> LUCCO, *Il Cinquecento...*cit., p. 26.

<sup>638</sup> LETTIERI, *Landscape and lyricism...*cit., p. 67.

<sup>639</sup> SETTIS, *Artisti e committenti...*cit., p. 100.

### 3.2 Citazioni, testamenti e inventari

La citazione di Michiel del 1530, *El Paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato fu de man de Zorzi da Castelfranco*, collegata unanimamente dalla critica artistica alla *Tempesta*, è la più antica che finora si conosce. Essa è povera di informazioni: non c'è soggetto o più precisamente, sembra che sia ...*El Paesetto* stesso. Non è citato il bambino, come se la sua presenza servisse solo a individuare la figura della *cingana*. La stessa figura del *soldato* potrebbe venire ammessa solo considerando il lungo bastone che egli tiene con la mano destra, interpretabile come "asta pura": simbolo di valore militare, veniva conferita dagli imperatori romani e dai generali, ai soldati più meritevoli; essa divenne successivamente un topos dell'arte greco-romana.

È comunque *soldato*, il termine con cui Michiel classifica la figura maschile e, a meno che non nasconda un pugnale dietro la schiena, egli è disarmato. John R.Hale<sup>640</sup>, in un suo saggio ha anche affermato che «nessun artista avrebbe voluto omettere il luccichio di un'armatura o il segno di un'arma, se avesse voluto indicare il valore militare della sua figura»<sup>641</sup>. Eppure la descrizione di Michiel è stata accolta unanimamente dalla critica d'arte collegandola alla *Tempesta*. Tra le voci fuori dal coro, Louis Hourticq è stato uno dei primi storici dell'arte a obiettare l'adesione della descrizione di Michiel al dipinto di Giorgione:

Se la notizia di Michiel è l'unica possibilità per attribuire questo paesaggio a Giorgione, tale attribuzione potrebbe lasciare dei dubbi. Sappiamo infatti da alcuni dipinti di Teniers e da un'incisione di Q. Boel, visibili nella galleria dell'arciduca di Bruxelles, dell'esistenza di un dipinto attribuito a Giorgione, raffigurante, sotto un cielo tempestoso, un soldato (e questo con armatura) in atto di minacciare con il suo pugnale una giovane donna nuda. [...] Anche in questo caso si potrebbe ben riconoscere una tempesta, una zingara e un soldato, e gli stessi personaggi coinvolti in questo piccolo dramma sembrano rispondere meglio alla descrizione di Michiel, rispetto al giovane sognatore e alla nutrice svestita che si mantengono a distanza, nel quadro Giovanelli.<sup>642</sup>

Hourticq si riferisce a una incisione dal titolo *L'agguato*, il cui soggetto è stato ripreso da Boel, da un dipinto di David Teniers che testimonierebbe la presenza, nella Galleria dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, di un originale di Giorgione nel 1659.

Qualche anno dopo George Martin Richter, nella sua monografia su Giorgione ribadirà che, malgrado la descrizione «incompleta e addirittura errata [...] e la maggiore sua adesione [...] al dipinto raffigurante la storia de *L'assalto*, ogni dubbio svanisce con la lettura [...] dell'inventario del 1569 della collezione di Gabriele Vendramin. La stessa immagine che Michiel ha descritto, a quanto pare, è menzionata come raffigurante una zingara con un pastore, in un paesaggio con un ponte»<sup>643</sup>, ma aggiungerà: «un po' prima della *Tempesta*, Giorgio dovrebbe aver dipinto *L'assalto*»<sup>644</sup>.

---

<sup>640</sup> JOHN R. HALE, *Michiel and the "tempesta": the soldier in a landscape as a motif in Venetian painting*, in "Florence and Italy: Renaissance studies in honour of Nicolai Rubinstein" (1988), pp. 405-418.

<sup>641</sup> HALE, *Michiel and the "tempesta"...*cit., p. 406.

<sup>642</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...*cit., p. 52.

<sup>643</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...*cit., p. 78.

<sup>644</sup> Ivi p. 77.



Oltre a considerare l'incisione di Boel, testimonianza di un perduto originale di Giorgione, Terisio Pignatti ha rilevato che «anche le misure dell'inventario sono vicine a quelle della *Tempesta*, cui la lega la quasi identità della “zingara” con la bagnante ignuda che la radiografia ha rivelato sotto la figura attuale del “soldato”»<sup>645</sup>.

Coevo alla pubblicazione di Pignatti, nel lavoro monografico di Enrico Guidoni si ipotizzerà un collegamento tra *L'agguato* e la *Tempesta*: quest'ultima rappresenterebbe la prosecuzione di un racconto, sarebbe l'immagine della conseguenza del fatto (l'aggressione), «cioè la donna abbandonata fuori città con il figlioletto da allattare, irrimediabilmente separata dall'uomo»<sup>646</sup>.

È quindi supponibile che *L'agguato*, nella versione originale di Giorgione, fosse già visibile in qualche collezione e forse proprio da Gabriele Vendramin nel 1530, dove Marcantonio Michiel la vide e la descrisse. De Minerbi è giunto addirittura a pensare «che Marcantonio Michiel neppure vide il dipinto, perché impeditogli l'ingresso al camerino dal possessore, in quanto avrebbe perlomeno annoverato [...] altre opere primarie che trovavansi nella raccolta e che non sono menzionate, non solo, ma non avrebbe dato del “soldato” a una figura d'uomo che nulla ha di guerriero perché nulla lo rivela da potersi menomamente supporre soldato»<sup>647</sup>.

Già Irene Favaretto, nota ricercatrice, aveva chiaramente specificato che la collezione di Gabriele, nel momento della visita di Michiel «era in piena formazione. [...] Non si spiegherebbe altrimenti il silenzio del Michiel su alcuni dei quadri del Giorgione posseduti da Gabriele. Marcantonio [...] non fa nessun accenno al “Ritratto di Vecchia”(la *Vecchia* dell'Accademia,Venezia) e ad altre tele citate invece dagli inventari posteriori»<sup>648</sup>.

Ricordiamo che Michiel, tra i dipinti da lui descritti in palazzo Vendramin, «soltanto due erano di Giorgione: la *Tempesta* e un “Christo morto sopra un sepolcro”, quest'ultimo non più nominato negli inventari posteriori»<sup>649</sup>. I successivi inventari della collezione compilati da Tintoretto e Orazio Vecellio nel 1569, citano «altri cinque quadri di Giorgione che il Michiel avrebbe potuto descrivere. Fra questi soltanto uno è identificabile, la *Vecchia* [...]. In più c'erano due altri quadri che sono stati attribuiti a Giorgione in questo secolo [...], *Le Tre Età dell'Uomo* e il *piccolo soldato* della Galleria Nazionale di Londra»<sup>650</sup>.

Nel ricerca di una motivazione alla sintetica e inesatta descrizione del Michiel, sempre che possa essere sempre riferita alla *Tempesta*, in alcune analisi è stata proposta la figura di Marcantonio come “dilettante d'arte”, quando egli era considerato «il maggiore *conoscitore* veneziano di allora, punto di riferimento di gran lunga sovramunicipale per le notizie sull'arte, come mostrano i suoi soggiorni e viaggi e soprattutto le

---

<sup>645</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 64.

<sup>646</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p. 249

<sup>647</sup> DE MINERBI, *La tempesta di Giorgione...cit.*, p. 8.

<sup>648</sup> FAVARETTO, *Arte antica...cit.*, p. 79

<sup>649</sup> ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione...cit.* p. 621.

<sup>650</sup> *Ibidem.*

sue frequentazioni epistolari [...]. (Egli) rappresentava per i grandi collezionisti veneti da lui visitati un'autorità di massimo rilievo»<sup>651</sup>.

Inoltre «immaginare il Vendramin tacere o, peggio, fornire informazioni depistanti davanti a lui sulla *Tempesta*, o su un altro dipinto o manufatto, appare fantasia inessenziale»<sup>652</sup>.

In un saggio pubblicato nel 2002, Linda Borean e Stefania Mason ci hanno restituito un profilo chiaro e aggiornato sulla figura di Gabriele Vendramin, appassionato collezionista e uomo politico:

Tommaso Garzoni scrisse il «Serraglio degli stupori del mondo...», pubblicato postumo dal fratello Bartolomeo nel 1613 a Venezia. Egli accenna a imprese e a *mille medaglie* di imperatori e personaggi antichi e moderni; di quest'ultime si adornano gli studi di gentiluomini e de' principi, ricordati in una sequenza in cui spiccano dotti, patrizi, principi e cardinali [...] tra i quali vi è Gabriele Vendramin: *tutto di sommi amatori di anticaglie e degli antichi...* Gabriele ricoprì a Venezia cariche istituzionali importanti: fu Provveditore alle biave (1543), Censore (1549), Consigliere, Provveditore alle fortezze e dal 1551 Provveditore di Beccheria; nel 1545 fu tra i 41 elettori del doge Dona'.

[Sebastiano Serlio, rivolgendosi ai lettori de «Il terzo libro» (ed. 1544), già ne illustra gli interessi architettonici, fautore tra i difensori del rigore vitruviano, accanto al dotto patrizio veneziano Marcantonio Michiel, *consumatissimo ne le antichità*. L'incontro tra Gabriele e Marcantonio si configura ricco di percorsi in comune e coincidenze, persino di date: entrambi nacquero nell'anno 1484 e morirono a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, nella primavera del 1552. Il padre di Gabriele Vendramin, Leonardo, fu Provveditore al Sal, dalle competenze che dunque aprono la possibilità di contatti con i pittori impegnati nella decorazione della Sala del Maggior Consiglio rinnovata a partire dal 1474. La famiglia Vendramin venne assunta ai ruoli della nobiltà veneziana quando Andrea Vendramin di Luca, ricco mercante di frumento, olio e saponi, offrì un generoso aiuto economico alla Repubblica durante la guerra di Chioggia nel 1381.<sup>653</sup>

Gabriele Vendramin redige il suo testamento nel 1547, un anno dopo la morte del fratello Andrea. Come ha rilevato Piermario Vescovo, «l'immagine che si ricava dal testo è fondamentalmente quella di un mercante, ligio alla tradizione e non di un "patrizio umanista". La sua collezione, composta da "...cosse amorevolmente raccolte" durante la sua vita con "...fatica de molti anni hauta per causa de acquistarle". Egli ne evidenzia anche il valore economico e ritiene la collezione un indispensabile [...] complemento all'esercizio attivo della "mercanzia"»<sup>654</sup>. Gabriele Vendramin non si è mai sposato e divideva il palazzo di famiglia a Santa Fosca con il fratello Andrea. Privo di eredi diretti, egli sicuramente avrà posto nella realizzazione della sua collezione, finalità di testimonianza e memoria di una vita. Vista da questa angolazione, come scrisse Cristina De Benedictis<sup>655</sup>, essa è «paragonabile a una sorta di meditazione esistenziale sulla caducità della vita, ponendosi quindi al pari delle nature morte dipinte come *...memento mori*, come *vanitas* che scopre l'aspirazione universale alla quiete assoluta. [...] Il testamento di Gabriele Vendramin [...] mette in luce il profondo rapporto che lo lega agli oggetti [...] ma rivela altresì l'ineliminabile istinto e inesausto desiderio dell'uomo di sconfiggere la morte, di esorcizzare il nulla, di vivere nelle cose raccolte per mezzo e attraverso di esse, nonché un'ansia e un anelito di eternità»<sup>656</sup>.

---

<sup>651</sup> PIERMARIO VESCOVO, *Preliminari giorgioneschi, Gabriele Vendramin e la Tempesta*, in "Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen" 23 (1999), pp. 103-118, qui p. 109.

<sup>652</sup> Ibidem.

<sup>653</sup> BOREAN e MASON, *Figure di collezionisti...cit.*, p. 25.

<sup>654</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 21.

<sup>655</sup> CRISTINA DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1998.

<sup>656</sup> DE BENEDICTIS, *Per la storia...cit.*, pp. 12-13.

In base alla sua volontà, la collezione doveva rimanere indivisa e sigillata nel *Camerino delle antigaglie* fino a che fosse emerso tra i suoi discendenti, il più degno di possederla. Ma Gabriele da avveduto e pragmatico mercante qual'era, dispose che l'amministrazione dell'eredità, per rifuggire da tensioni e contrasti, venisse gestita da un commissario eletto tra gli eredi con il metodo del "ballottaggio", lo stesso che veniva usato per eleggere il doge. Tra i nipoti venne così nominato Luca, il secondogenito di Andrea Vendramin, il quale riuscì a vendere segretamente alcuni pezzi della collezione dello zio defunto *...per far danari da giucare e putanizare* «per dirla con l'eloquente descrizione offerta al duca di Baviera (Albrecht V), dall'agente che allora trattava con tutti gli altri fratelli la vendita dell'ingente patrimonio artistico»<sup>657</sup>.

Nominato commissario dell'eredità dello zio, Luca poteva disporre dei beni della collezione diversamente dai fratelli, i quali sollecitarono la redazione di un inventario che venne compilato dal 1567 al 1569, in vista dell'offerta di acquisto di Alberto V di Baviera. Ovviamente Luca si oppose alla compilazione della lista di beni appartenuti allo zio e, andato successivamente a monte l'affare con il duca, egli trasferì dal palazzo di Santa Fosca alla sua abitazione a San Felice un gruppo di preziosi dipinti, la cui restituzione fu esigita qualche anno dopo al figlio di Luca, Andrea, dallo zio Federico. Fu in tale circostanza che venne redatto un secondo inventario datato 4 gennaio 1601. «Il 19 del medesimo mese faceva a esso seguito la sentenza di ricollocamento dei dipinti nel palazzo di Santa Fosca»<sup>658</sup>.

Nel primo inventario redatto tra il 1567-69 la *Tempesta* risulta così descritta, il giorno 14 marzo 1569:

*...un altro quadro de una cingana un pastore in un paesetto con un ponte con suo fornimento de noghera con intagli et paternostri doradi de man de Zorzi da Castelfranco.*

«Il soldato diviene un pastor; nel paesetto spicca il ponte e scompare invece la tempesta, mai più nominata e presente solo nelle fulminee parole di Michiel»<sup>659</sup>.

Nel secondo inventario redatto il 4 gennaio 1601 (more veneto), il dipinto viene così descritto:

*...un quadro de paese con una donna che latta un figliolo sentado et un'altra figura, con le sue soaze de noghera con fili d'oro alte quarte sie, et largo cinque, e mezza incirca.*

Il soldato o pastore diverrà un'altra figura; la cingana sarà una donna che latta un figliolo sentado; non vi è cenno del fenomeno meteorologico.

Nel terzo inventario redatto il 26 gennaio 1601 (more veneto), il dipinto viene così descritto:

*...un altro quadro d'una cingana con un pastor in un paeseto con un ponte con suo fornimento de noghera intagli et paternostri doradi de man de Zorzi da Castelfranco.*

Ricompare la cingana; l'altra figura ritornerà pastore; nel paesetto spicca il ponte come nella descrizione del 1569.

---

<sup>657</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 24.

<sup>658</sup> Ibidem.

<sup>659</sup> LAUBER, *La Tempesta...cit.*, p. 8.

Marcantonio Michiel sarebbe stato l'unico a descrivere la figura maschile della *Tempesta*, sempre che ci si riferisca al dipinto in questione senza alcun dubbio, come un *soldato*. Tutte le descrizioni successive lo individueranno come *pastore* o più genericamente come *un'altra figura*.

Nella *Notizia d'opere...* Michiel descrive altri quattro soldati, i quali inconfutabilmente si manifestano come tali e un pastore, rappresentato da una scultura antica di un fauno, vista a casa di Michele Contarini:

- «In la contrada de S.Francesco in casa de M. Leonico Tomeo filosofo [...] la testa del soldato galeata, de marmo, maggiore del naturale, è opera antica»<sup>660</sup>.

- «In casa de M. Alessandro Cappella in borgo Zucco [...] La testa marmorea del soldato galeata par al naturale, è opera antica»<sup>661</sup>.

- «Opere in Pavia [...]. La statua del soldato a cavallo de metallo in la parrocchia de... è la statua de Odoacre Re dei Eruli, fatta da lui in Ravenna [...]»<sup>662</sup>.

- «In casa de M. Zuanantonio Venier [...]. El soldato armato insino al cinto, ma senza celada, fu de man de Zorzi da Castelfranco»<sup>663</sup>.

- «In casa de M. Michiel Contarini alla misericordia [...] vi è un Fauno, over un Pastore nudo de marmo di do piedi, che senta sopra una rupe, & appoggiato con la schena sona una tibia pastorale, opera antica, integra, e lodevole»<sup>664</sup>.

«Tra il 1650 e il 1657 circa: la raccolta Vendramin verrà smembrata da Andrea Vendramin detto di "Zanballotta", identificato in Andrea di Zuanne di Andrea di Luca»<sup>665</sup>.

Così come ha scritto Stefania Mason<sup>666</sup>, il Seicento sembra essere il secolo in cui «per motivi inerenti alla situazione socio economica della Serenissima, minata dall'erosione della base commerciale, si verificano importanti passaggi di proprietà [...]. Chi poteva contare allora a Venezia forti liquidità era il ceto mercantile, sia tra i *cittadini* sia tra i *foresti*, pienamente consapevoli della propria posizione sociale [...]. È quindi soprattutto verso questa categoria, più disinvolta e intraprendente, che si muovono nuclei di collezioni provenienti da casate patrizie spesso impoverite o prive di discendenza»<sup>667</sup>.

Fu proprio un mercante il successivo possessore della *Tempesta*: Cristoforo Orsetti (Venezia 1608-1664).

Grazie a ricerche archivistiche condotte da Borean e Mason<sup>668</sup>, è emerso l'inventario dei quadri appartenuti a Cristoforo e redatto da Pietro Della Vecchia il 29 luglio 1664, a egli commissionato dai figli Giovanni e

---

<sup>660</sup> MORELLI, *Notizia d'opere...cit.*, p. 14.

<sup>661</sup> Ivi p. 16.

<sup>662</sup> Ivi p. 45.

<sup>663</sup> Ivi p. 73.

<sup>664</sup> Ivi p. 83.

<sup>665</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 427.

<sup>666</sup> STEFANIA MASON, "Di mano di questo maestro pochissime sono le cose che si vedono". *Giorgione nel collezionismo veneziano*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 64-71.

<sup>667</sup> MASON, "Di mano di questo maestro..." cit., p. 67.

<sup>668</sup> LINDA BOREAN e STEFANIA MASON, *Il collezionismo d'arte a Venezia, Il Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia, Fondazione di Venezia, Marsilio, 2007.

Salvatore. «L'inventario in questione, preciso nell'indicare paternità e iconografia, elenca dipinti di quasi tutti i grandi maestri veneti del Cinquecento [...]»<sup>669</sup>. Esso era composto da novantadue dipinti, tra i quali una generica descrizione di «un quadro con paese e figure del detto Zorzon »<sup>670</sup>.

Un successivo inventario, redatto da Marco Boschini e Giovanni Battista Rossi e stilato il 2 giugno 1680, dopo la morte di uno dei figli di Cristoforo, Giovanni, ci conforta con una descrizione del dipinto più particolareggiata e aderente alla *Tempesta*: «Una donna sedente che da il late a un bambino et una figura di huomo in piedi en paese»<sup>671</sup>. È evidente la rassomiglianza con la descrizione presente nell'inventario Vendramin del 1601: *...un quadro de paese con una Donna che latta un figliuolo sentado e un'altra figura*.

Volendo considerare le date di compilazione degli inventari della collezione Orsetti, è evidente che la *Tempesta* sia entrata a far parte della stessa dopo il 1648, data di pubblicazione de *Le Meraviglie dell'Arte* di Carlo Ridolfi, in quanto altrimenti sarebbe stata citata nella sua opera letteraria: «Ridolfi (1648) segnalò alcuni quadri di casa Orsetti ma non poté registrare le "perle" della collezione in quanto acquistate dopo la pubblicazione delle "Maraviglie"»<sup>672</sup>.

In un suo saggio del 2008 Aikema Bernard, per quanto riguarda la *Tempesta* e la *Vecchia* presenti entrambi negli inventari seicenteschi, ha scritto: «questi due dipinti [...] erano conosciuti entrambi da Pietro Della Vecchia e da Marco Boschini, furono ignorati dal Ridolfi nelle sue "Le Meraviglie dell'Arte". È davvero significativo che queste due pitture non corrispondessero alla personalità artistica di Giorgione, così accuratamente costruita dal triumvirato di pittori, conoscitori e mercanti; cioè attraverso Ridolfi, il Della Vecchia e Boschini»<sup>673</sup>.

Se Bernard avesse considerato le date di pubblicazione, non solo de *Le Meraviglie dell'Arte*, ma anche de *La Carta Del Navegar Pittoresco* di Boschini, tutte antecedenti alla compilazione del primo inventario del 1664, avrebbe compreso il silenzio sui dipinti in questione: non erano ancora stati visti.

Risale a poco meno di dieci anni, la scoperta di vicende inedite riguardanti l'individuazione dei proprietari settecenteschi della *Tempesta*. Grazie a Rosella Lauber sappiamo che la proprietà del dipinto passò dagli Orsetti alla famiglia Bernardi di Sant'Aponal, il cui capostipite Bartolomeo sarà insignito del titolo di conte nel 1780:

La divisione trascritta e commentata da Giovanni Maria Sasso in carte autografe che abbiamo rinvenuto nella British Library di Londra, in un codice con valutazioni e lista di quadri acquistati a Venezia, disegni e schizzi [...]. Rileviamo dunque menzionate anche la *Tempesta* e la *Vecchia*, oltre a numerose opere [...] commentate da Sasso spesso confermando una precedente appartenenza Orsetti. I Bernardi, mercanti di colori divenuti conti nel 1780, risiedevano a Sant'Aponal [...]. Sasso, dunque, lunedì 28 giugno 1784 trasmette e commenta al residente inglese John Strange *...notte e divisioni de quadri Bernardi, esistenti nella Galleria dell'ill.ss.*

---

<sup>669</sup> BOREAN e MASON, *Il collezionismo...cit.*, p. 297.

<sup>670</sup> LAUBER, *La Tempesta...cit.*, p. 12.

<sup>671</sup> LINDA BOREAN e STEFANIA MASON, *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di lid., Udine, Forum, 2002, p. 121

<sup>672</sup> BOREAN e MASON, *Il collezionismo...cit.*, p. 297.

<sup>673</sup> AIKEMA, *Giorgione...cit.*, p. 182.

Conti fratelli Bernardi di S. Aponal. La *Tempesta* è definita “...Paesaggio nominato la famiglia di Giorgione dipinto dallo stesso Giorgione. Zecchini n. 50”.<sup>674</sup>

Come ha evidenziato la ricercatrice, il titolo del dipinto come *Famiglia di Giorgione* esisteva già dai primi del Settecento e non, come si credeva fino a pochi anni fa, dal tardo Ottocento. Il curatore della divisione, Giovanni Maria Sasso, commenta il dipinto in questo modo: «questo è un paese veramente di Giorgione e bello. Della maniera finita con sole tre figure cioè una donna mezo ignuda che tiene un putino alle poppe in positura di guardarci, e un pastore che esce di una boscaglia. Intato. Anche questo anticamente di casa Orsetti»<sup>675</sup>.

Il 1784 verrà anche considerato dagli storici dell'arte, termine dopo il quale la *Tempesta* cambierà nuovamente proprietario. Proprio in questa fase finale del XVIII secolo, compare nei documenti ufficiali la figura di un commerciante di tabacchi dalla discutibile reputazione il quale riuscì a crearsi un'ingente fortuna economica: Girolamo Manfrin. Negli anni ottanta del Settecento egli decise di investire parte del suo patrimonio in opere d'arte e incaricò Pietro Edwards, in collaborazione con Giambattista Mengardi di ricercare sul mercato quadri e opere artistiche che avrebbero poi dovuto far parte della sua galleria, senza alcun limite di spesa, purché fossero famose e di reale merito, eseguite da artisti con indubbia fama ed esperienza. Nel 1787 per dare degna collocazione alla sua collezione, il conte Manfrin acquistò un palazzo veneziano appartenuto alla famiglia Priuli, a Cannaregio e destinò il piano nobile a una vera e propria pinacoteca che divenne una delle più importanti gallerie di Venezia e una delle maggiori attrattive turistiche della città. Il primo direttore fu Mengardi, il quale realizzò anche il ciclo di decorazioni al primo piano dell'edificio in stile Neoclassico. Finalmente dopo più di due secoli di appartenenza a un circuito collezionistico privato, per la prima volta la *Tempesta* troverà una collocazione pubblica.

In un *Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria Manfrin in Venezia* del 1900, ristampato nella ricorrenza del centenario dalla morte del fondatore Girolamo Manfrin avvenuta nel 1801, tra i 455 dipinti elencati compare al progressivo 225, la *Famiglia del Giorgione*.

Il figlio di Girolamo, Pietro, morì il 28 agosto 1833 lasciando in eredità il palazzo con annessa la Galleria alla sorella Giulia Angela Giovanna Manfrin, sposata con Giovanni Battista Plattis.

Nel 1849 i loro figli, Antonio Maria Plattis e Bortolina Plattis ereditarono il palazzo e la collezione appartenuta al nonno Girolamo. Un anno dopo Bortolina tentò di vendere la raccolta alla National Gallery di Londra.

In un saggio del 1994, William Hauptman ha pubblicato la fase di trattative riguardanti la vendita della collezione Manfrin alla National Gallery:

In questo periodo la collezione fu ereditata da Antonio e Bartolina Plattis, nipoti di Manfrin, che contestarono la divisione ereditaria e decisero di liquidare il possesso di tutto. La notizia della vendita probabilmente raggiunse gli amministratori della National Gallery

---

<sup>674</sup> LAUBER, *La Tempesta...*cit., p. 12.

<sup>675</sup> Ibidem.

nei primi mesi del 1851, momento in cui uno dei Fiduciari, Lord Monteagle, chiese a Edward Cheney, un collezionista indipendente e sporadicamente agente d'arte in Venezia, una valutazione non ufficiale del valore complessivo dei dipinti. Cheney rispose il 7 maggio, descrivendo vari lavori che pensò fossero particolarmente degni di nota, tra i quali vi fu «un ritratto di Giorgione» (celebrato nel Beppo), di un uomo, una donna, un bambino - molto bello, un accenno che deve essere della Tempesta, ma Cheney continuò raccomandando invece le «Tre teste di Giorgione», cioè il «Triplo ritratto»; la Tempesta, nonostante le sue presunte connessioni con le lettere inglesi, è stata considerata a un livello estetico più basso[...]. Dal resoconto della riunione ufficiale degli amministratori (della National Gallery) per prendere in considerazione l'offerta di una parte della collezione di Bortolina Plattis per £ 48,000, si evince che la collezione è da loro considerata sopravvalutata, [...]in parte a causa della notorietà dei versi di Byron, ma anche perché a loro parere, molti dei dipinti acclamati furono falsamente attribuiti, a seguito di acquisti indiscriminati. [...] Tuttavia, vennero selezionati 120 dipinti degni di considerazione e [...] si fece un inventario di questi che venne presentato agli Amministratori un mese più tardi. Evidenziato nel documento non vi era solo il «Triplo ritratto», allora esposto nella sala A (n.28), ma anche la «Tempesta» in camera E (n.17), che (due esperti), identificarono essere la sua famiglia ( di Giorgione), come fece Burckardt quattro anni più tardi, convinto (giustamente) che fosse il dipinto che Byron aveva descritto. Tuttavia, le stime [...] assegnate a questi dipinti, confermano ancora una volta la scarsa considerazione in cui è tenuta la «Tempesta»: essa è stata valutata a soli 100 sterline, mentre al «Triplo ritratto» è stata assegnata la somma sbalorditiva di 2.500 £. In luglio, gli amministratori decisero di non avviare i negoziati, anche se alcune opere residue della collezione saranno acquistate negli anni successivi.<sup>676</sup>

Dalle missive inglesi si evince chiaramente che la *Tempesta*, a metà Ottocento fu etichettata dai commissari preposti all'acquisto come *...un dipinto di scarsa considerazione*; il suo valore monetario venne quantificato a meno di un ventesimo rispetto al «Triplo ritratto» considerato allora anch'esso di Giorgione.

Nel 2002 Borean e Mason resero note due testimonianze di Scipione Fapanni, nel suo «Elenco» manoscritto del 1877 «che illustrano la considerazione di cui il dipinto di Giorgione godeva: “[...]Mi disse poi Paolo Fabris: *La Famiglia di Giorgione, a quanto sembra, è un quadretto di brevi dimensioni, trasversale, circa mezzo metro, o poco più. Lo hanno giudicato di Giorgione: io però ne dubito. Gli inglesi lo hanno veduto, e tutti lo rifiutarono*”»<sup>677</sup>.

Andato a monte il tentativo di vendita agli inglesi, l'anno successivo (1851) Bortolina Plattis rivolse l'offerta allo Stato italiano, ma i tempi non erano ancora maturi.

Nell'estate del 1856 Bortolina, nel frattempo sposata con Francesco di Sardagna, assieme al fratello Antonio decisero di vendere singoli pezzi della quadreria. In questa vendita la pinacoteca venne privata di oltre un quarto delle sue opere venendo drasticamente ridimensionata. La *Tempesta* rimase ancora a far parte della loro collezione.

Nel 1872, malgrado la Galleria fosse stata privata di una parte ingente di opere artistiche, rimaneva comunque sede di una prestigiosa collezione. Ciò è testimoniato dal catalogo redatto dall'abate Giuseppe Nicoletti, vicedirettore del Museo Correr, il quale elencò ben 215 opere rimaste. Tra i dipinti che egli annotò fra i più meritevoli di interesse, troviamo al n. 41 anche «La famiglia del Giorgione»:

Questo quadro, che s' intitola, «La Famiglia di Giorgione», rappresenta il pittore ritto in piedi negli orti della sua casa, mentre una donna ignuda seduta sull' erbetta sta allattando un bambino. Questa forse era l'amante del Giorgione, la Cecilia. Nella Raccolta di quadri del Sig. dott. Domenico Tescari di Castelfranco Veneto al N. 341 sta un bellissimo ritratto di donna, mezza figura con libro in mano, in costume del secolo XIV, la cui fisionomia rassomiglia perfettamente a quella della donna delquadro della Galleria Manfrin. E la tavola del Tescari è pure di mano del Giorgione. Il dipinto manfriniano poi si rende interessantissimo pel vago

<sup>676</sup> HAUPTMAN, *Some new nineteenth-century...cit.*, p. 81.

<sup>677</sup> BOREAN e MASON, *Figure di collezionisti a Venezia...cit.*, p. 47.

paesaggio, che presenta all'occhio del riguardante quel lato del castello ov'era, ed è tuttavia la casa del Giorgione. E' un prezioso quadretto per disegno e colore. Tela l. m. 0.74, a. m. 0.83<sup>678</sup>

Ma già un anno prima dalla pubblicazione del catalogo "manfriniano", la tela risulta già essere soggetta a trattative di vendita, così come hanno rilevato Nepi Scirè e Rossi: «Nel 1871, il grande esperto di arte Giovanni Morelli, scrivendo a Sir James Hudson, così diceva: "... Il prezzo che se ne chiede, di L. 30.000, è esagerato... Poi è un quadretto che non sarà mai gustato se non dai veri conoscitori d'arte". Tale affermazione aveva come finalità il depistaggio di collezionisti e direttore dei musei inglesi, da un'eventuale acquisto»<sup>679</sup>.

Infatti nel 1875 il principe veneziano Giuseppe Giovanelli lo acquistò per un valore di L. 27.000. «Egli funse da intermediario insospettabile, per dar tempo all'allora presidente del Consiglio Marco Minghetti e al Ministro della Pubblica Istruzione Borghi, di reperire i fondi per "...recuperarla alla nazione"»<sup>680</sup>.

La *Tempesta* rimase esposta nella Galleria del principe fino al 1932.

In un articolo pubblicato nel 1878, Urbani De Gheltof citerà parte di un saggio su Giorgione scritto da Pompeo Molmenti nello stesso anno: «v'e' inoltre nella Galleria del Principe Giovanelli un quadro proveniente dalla Galleria Manfrin, e che ha tutto lo splendore del colorito di Barbarelli»<sup>681</sup>.

Già nei primi anni del Novecento, la testimonianza di Nino Barbantini<sup>682</sup> ci riporta il grado di importanza che il dipinto avrebbe già assunto in poco più di cinquant'anni:

Oggi la collezione esposta nelle sale che la cortesia del proprietario permette largamente di visitare, comprende 150 quadri. Spetta al principe Giuseppe, padre di Alberto, il merito di aver acquistata la "Tempesta" di Giorgione, il quadro più famoso della raccolta. Sulla "Tempesta" di Giorgione (1476-1511), già presso il conte Manfrin, non mi soffermo. La celebrità di questo quadro è mondiale e certo, tra le celebrità mondiali, è una delle meritate. Il Giovanelli può essere altero di possedere questo magnifico pezzo di pittura, degno di ornare non solo la dimora di un principe, ma la sala del trono in una reggia [...].

Io noterò solo che questo quadro, sia che rappresenti la famiglia del pittore o un episodio tratto da Stazio e cioè l'incontro di re Adrasto con Ipsipile [...] Io non conosco che un altro quadro che potrebbe stare vicino alla Tempesta ed è quella strana e mirabile «Deposizione di croce» della Galleria Layard già attribuita a Cima e restituita da un lavacro di Sir Austin a Sebastiano del Piombo.<sup>683</sup>

Con la morte del principe Giovanelli, la moglie divenne «usufruttuaria anche del dipinto»<sup>684</sup>, cosicché «esso finì per andare a Londra nel 1930, alla famosa Mostra dell'arte italiana (*Italian Art 1200-1900*), come di proprietà Giovanelli. Il governo italiano, allarmato da voci riguardanti un'eventuale acquisto del dipinto dall'America, si decise ad acquistarlo [...]»<sup>685</sup>.

---

<sup>678</sup> NICOLETTI, *Pinacoteca...cit.*, n. 41.

<sup>679</sup> NEPI SCIRÈ e ROSSI, *Giorgione...cit.*, p.136.

<sup>680</sup> Ibidem.

<sup>681</sup> G.M.URBANI DE GHELTOF, *Giorgione*, in "Bulettno di Arti, Industrie e curiosità veneziane" I (1878), pp. 16-23.

<sup>682</sup> NINO BARBANTINI, *La Quadreria Giovanelli*, in "Emporium" XXVII (1908), p.191.

<sup>683</sup> Ibidem.

<sup>684</sup> SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Giorgione a Venezia : Venezia, Galleria dell'Accademia, settembre-novembre 1978*, a cura di Adriana Augusti Ruggeri, Milano, Electa, 1978.

<sup>685</sup> MOSCHINI MARCONI, *Giorgione a Venezia...cit.*, p. 102.



La transazione avvenne due anni dopo, nel 1932 come ha riportato Achille Milesi Locatelli<sup>686</sup> in un articolo pubblicato nella rivista "Emporium" dello stesso anno:

La notizia dell'acquisto da parte dello Stato Italiano per la somma di 5 milioni di lire della *Tempesta* di Giorgione, il celebre capolavoro della galleria Giovanelli, notizia già diffusa da parecchi mesi negli ambienti artistici, ha avuto recentemente la conferma ufficiale. È superfluo notare la straordinaria importanza di questo dipinto, ritenute il più prezioso fra quelli esistenti nelle private raccolte italiane. Un'opera di Giorgione è non solo una insuperabile espressione di bellezza, ma un esemplare della massima rarità e del massimo significato nella storia generale dell'arte. Infatti le opere certe di Giorgione non arrivano alla dozzina e di esse più della metà sono conservate in gallerie straniere: quanto alla personalità artistica di Giorgione, si può dire che essa è quella che ha avuto la più grande e la più benefica influenza sullo sviluppo della pittura universale [...].<sup>687</sup>

La vendita della *Tempesta* avvenne, come hanno evidenziato Nepi Scirè e Rossi, per colmare i gravi «dissesti finanziari che costrinsero il principe Giovanelli a vendere il palazzo di Santa Fosca. Non avendo più la possibilità di tenere il dipinto nella città a cui apparteneva, lo offrì allo Stato Italiano per dieci milioni di lire, ridotti poi a cinque»<sup>688</sup>.

Il primo giorno di esposizione della *Tempesta* nelle Gallerie dell'Accademia fu il 4 agosto 1932. Dopo dieci giorni essa venne ritirata per ordine del Ministero «per venire solennemente presentata al pubblico nel settembre successivo, alla mostra di villa Giulia a Roma, per la propaganda del regime»<sup>689</sup>.

In una Guida alle RR. Gallerie dell'Accademia di Venezia pubblicata nel 1935, troveremo la *Tempesta* esposta nella Sala IV, dove «sono esposti [...] capolavori di fama mondiale. Tuttavia la sala prende nome da Giorgione per il dipinto della *Tempesta*, dal Governo Fascista assicurato all'Italia e a Venezia per l'ingente somma di cinque milioni. E l'unica opera che sussista, di soggetto profano e misterioso del rarissimo maestro Zorzi da Castelfranco [...]»<sup>690</sup>.

---

<sup>686</sup> ACHILLE LOCATELLI MILESI, *La "Tempesta" di Giorgione, Cronache veneziane*, in "Emporium" LXXVI (1932) 452, pp. 117-118.

<sup>687</sup> LOCATELLI MILESI, *La "Tempesta" di Giorgione...cit.*, p. 118.

<sup>688</sup> Nepi Scirè e ROSSI, *Giorgione...cit.*, p.136.

<sup>689</sup> Ibidem.

<sup>690</sup> GINO FOGOLARI, *Le RR. Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma, Ist. Poligr. Dello Stato, 1935, p. 5.

### 3.1.2 Comparazioni

Prima di procedere con la serie di letture interpretative della *Tempesta* che si sono accumulate dall'Ottocento in avanti, è opportuno citare i dipinti che gli storici dell'arte hanno ritenuto di comparare con il dipinto in questione, sia per questioni di affinità compositiva che di soggetto. Dal punto di vista iconografico il dipinto non presenta attributi che possano guidare un percorso di lettura oggettivo e la scienza iconologica nel caso specifico, non ci è stata di alcun aiuto. Come ha dichiarato Augusto Gentili, «[...] i quadri non producono quasi mai documenti, perché sono documenti»<sup>691</sup>.

Tuttavia il “documento Tempesta” rimane ancora adesso illeggibile.

Gentili ha aggiunto che «[...] i contesti dei quadri producono documenti in abbondanza»<sup>692</sup> e infatti è ciò che è successo indagando nel contesto sociale, politico, artistico, letterario e filosofico esistito dall'ultimo quarto del XV secolo sino al primo decennio del XVI, ma tali documenti sono riusciti solo in parte a chiarire i soggetti rappresentati o taluni particolari presenti nel dipinto; nessuno storico dell'arte è mai arrivato a proporre una fonte storica o letteraria che potesse totalmente aderire alla scena rappresentata. Il motivo di questi insuccessi andrà sicuramente imputato alla quasi completa inesistenza di particolari iconografici significanti, di attributi e di simboli che possano guidare il riguardante alla ricerca del soggetto rappresentato: «alcune immagini di Giorgione continuano infatti a eluderci, e non per eccessiva complessità di significato ma per eccessiva laconicità di dettato, per invalicabile reticenza semiotica»<sup>693</sup>.

Indagando sulle interpretazioni che si sono succedute, sembra quasi che la *Tempesta* mancando di “specificità iconografica”, si adatti e si conformi al significato che le si vuole attribuire. D'altra parte un tema come quello di un giovane uomo e di una donna che sta allattando un bambino, può essere trovato in numerosi miti antichi e in varie storie e tradizioni di diversi popoli.

Tra le metodologie di lettura, quella di Carlo Falciani<sup>694</sup> ha proposto il principio della “narrazione continua”: è un metodo di rappresentazione che risale all'età ellenistico-romana, caratterizzato dalla simultaneità visiva dello stesso personaggio, raffigurato in azioni diverse nel tempo e nello spazio. Tale metodo venne codificato da Leon Battista Alberti e mai del tutto abbandonato fino alla metà del Cinquecento. Tra gli esempi di “narrazione continua” si ricordano i teleri con le *Storie di Sant'Orsola* di Vittore Carpaccio o la “Allegoria delle tre età dell'uomo” di Tiziano, ma è proprio da questi esempi che questa tecnica di rappresentazione viene applicata in modo diverso: i piani di rappresentazione vengono scalati in base all'importanza e al succedersi della storia stessa.

---

<sup>691</sup> GENTILI, *Per Giorgione e la storia della cultura...cit.*, p. 118.

<sup>692</sup> Ibidem.

<sup>693</sup> GENTILI, *Giorgio da Castelfranco detto Giorgione...cit.*, p. 352.

<sup>694</sup> CARLO FALCIANI, *La Tempesta di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin*, in “Studiolo” 7 (2009), pp.101-123.

Ma al di là della proposta di Falciani, rimane in sottofondo la figura artistica di Vittore Carpaccio, citata più volte nel catalogo giorgionesco quale figura di riferimento nella formazione dell'artista di Castelfranco; è così per Pignatti: «Molti studiosi datano il “Mosé” (*Prova di Mosé*, Galleria degli Uffizi) al principio dell'attività di Giorgione, ciò non sorprende per un certo squilibrio nelle figurette, [...] ma che in sostanza si spiegano attraverso il Carpaccio»<sup>695</sup>.

Così anche per Calvesi: «[...]ma ha ragione Pignatti quando pensa che, nella *Prova di Mosé*[...] malgrado certo ...*squilibrio nelle figurette* [...] in sostanza si spiegano attraverso il Carpaccio»<sup>696</sup>.

Della stessa opinione è Rearick: «ma allora chi fu il maestro di Giorgione, se escludiamo Giovanni Bellini? La risposta deve forzatamente basarsi sull'analisi delle opere, in quanto manca la documentazione. [...] L'evidenza suggerisce, crediamo, un solo artista: Vittore Carpaccio. [...] Tra il 1490 e il 1496 circa, il Carpaccio fu largamente occupato con il ciclo di tele per la Scuola di Sant'Orsola (Venezia, Gallerie della Accademia), e qui troviamo indizi attinenti all'esperienza formativa di Giorgione, in special modo negli “Ambasciatori che giungono alla corte di Bretagna”»<sup>697</sup>. Anche la «natura fondamentale della vera immagine pastorale» sarebbe per Rearick «in linea con la formazione del Giorgione sotto Carpaccio».<sup>698</sup>

Perissa Torrini affermerà che: «Giorgione arrivando a Venezia, forse verso il 1492-93, si orienta verso la figura di Vittore Carpaccio che stava lavorando ai teleri per la Scuola di Sant'Orsola, dalla rigorosa scenografia prospettico spaziale [...]»<sup>699</sup>.

È probabile che dagli insegnamenti di Carpaccio, Giorgione abbia dipinto una serie di tele la cui successione sarebbe andata a raccontare una storia, una sorta di “narrazione continua” divisa però su più supporti pittorici.

La successiva dispersione del “ciclo”, di cui sarebbe parte anche la *Tempesta*, avrebbe annientato ogni possibilità di lettura, alla stessa stregua di una pagina strappata da un libro poi disperso.

Già dagli anni trenta del Novecento George Martin Richter, basandosi sulla elaborazione formale del linguaggio figurativo, ha avanzato l'ipotesi che «un po' prima della la *Tempesta*, Giorgio dovesse aver dipinto “L'assalto” (*L'agguato*)»<sup>700</sup>, il cui originale faceva parte della collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles nel 1659. Esso sarebbe testimoniato da un'incisione nel *Theatrum Pictorium* di David Teniers e da una copia dello stesso nella collezione Gronau.

Descrivendo *L'agguato*, il Richter citerà anche un altro dipinto: “L'esposizione di Paride” perduto, il cui ricordo è giunto sino a noi tramite un'incisione sempre contenuta nel *Theatrum Pictorium*, ora al British

---

<sup>695</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 49.

<sup>696</sup> CALVESI, *La morte di bacio...cit.*, p. 181.

<sup>697</sup> REARICK, *Chi fu il maestro...cit.*, p. 188.

<sup>698</sup> REARICK, *From Arcady...cit.*, p. 138.

<sup>699</sup> PERISSA TORRINI, *Giorgione...cit.*, p. 6.

<sup>700</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 77.

Museum di Londra: «Gli alberi e cespugli in primo piano ci ricordano gli alberi della *Tempesta* e il “Paride esposto”»<sup>701</sup>.

Qualche anno dopo, anche Lino Cappuccio<sup>702</sup> affiancherà questa incisione alla *Tempesta*:

Il quadro col “Ritrovamento di Paris”, che il Michiel ricorda con le parole: *La tela del paese cum el nascimento di Paris cum li dui pastori ritti in piede, fu da mano de Zorzo da Castelfrancho, et fu delle prime sue opere*. Il dipinto è da lunghi anni perduto; ma da incisioni che ne esistono, rivediamo la sua parentela stretta con la *Tempesta*: la stessa immobilità delle figure, che è caratteristica delle opere giovanili di Giorgione [...] figure immobili che contemplano e sognano [...].<sup>703</sup>

Se Cappuccio ha rivendicato la parentela del “Ritrovamento di Paride” con la *Tempesta*, è utile ricordare che il dipinto originale era posseduto da Taddeo Contarini, cognato di Gabriele Vendramin dal 1495 in quanto sposò la sorella Marieta, come ci informa Marcantonio Michiel dopo aver visitato la sua casa nel 1525, ma non solo: «Taddeo Contarini e Gabriele Vendramin abitano anche nella parrocchia di Santa Fosca, due case vicinissime; e un codicillo del testamento di Gabriele Vendramin (1540) nomina i nipoti Dario e Pierfrancesco Contarini, figli di Taddeo»<sup>704</sup>.

Sempre nel 1939, Piero De Minerbi dà alle stampe un saggio sulla *Tempesta*, dove oltre a citare e ad affiancare Richter egli afferma: «Abbiamo veduto che una delle prime opere di Giorgione rappresentava il “Ritrovamento di Paride” e più tardi troviamo l’artista compreso nel “Giudizio di Paride”. Potrà forse sembrare esagerato che Giorgione abbia voluto nella *Tempesta* dipingere l’infanzia di Paride? [...]»<sup>705</sup>.

Jurgen Rapp, citato da Nepi Scirè<sup>706</sup> «ricorda che Giorgione aveva già dipinto due quadri il cui soggetto era collegato al mito di Paride (Giudizio di Paride, da cui il disegno del British Museum di Londra; Ritrovamento di Paride presente nella collezione di Taddeo Contarini); da ciò egli deduce che il giovane astante della *Tempesta* raffiguri Paride e la scena del dipinto riguardi il momento del “Distacco di Paride da Enone e dal loro figlio Korithos”»<sup>707</sup>.

Invece Terisio Pignatti, in linea con Richter, ha collegato la *Tempesta* all’*Agguato*, il perduto autografo «un tempo nella raccolta dell’arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles; anche le misure dell’inventario sono vicine a quelle della *Tempesta*, cui la lega la quasi identità della “zingara” con la bagnante ignuda che la radiografia ha rivelato sotto la figura attuale del “soldato”[...]. Anche qui delle nuvole, squarciate da lampeggiamenti improvvisi, sovrastano la figura dell’aggressore in atto di minacciare la ignuda con la spada»<sup>708</sup>.

---

<sup>701</sup> Ivi p. 78.

<sup>702</sup> LINO CAPPUCCIO, *Giorgione: La vita e l’opera con 8 tavole fuori testo*, Milano, S.A.P.E.K., 1939.

<sup>703</sup> CAPPUCCIO, *Giorgione...cit.*, p. 20.

<sup>704</sup> SETTIS, *Artisti e committenti...cit.*, p. 100.

<sup>705</sup> DE MINERBI, *La tempesta...cit.*, p. 10.

<sup>706</sup> GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Giorgione: Mythos und Enigma*, Milano, Skira, 2004.

<sup>707</sup> NEPI SCIRÈ, *Giorgione...cit.*, p. 119.

<sup>708</sup> PIGNATTI, *Giorgione...cit.*, p. 64.

Recentemente Piermario Vescovo ha riaffermato la “sovrapponibilità” dei due perduti dipinti giorgioneschi, testimoniati dal Teniers alla *Tempesta* «per quel che abbiamo definito “forma dell’iconografia”»<sup>709</sup>: egli rileva che le figure del “Ritrovamento di Paride” hanno «una disposizione leggermente diversa rispetto agli stessi attori della *Tempesta*: una donna seduta, un bambino su un telo bianco, un pastore ritto in piedi appoggiato a un’asta o a un bastone viatorio. Qui il confronto non ci restituisce un “contenuto tematico” ma una correlazione sul piano dell’elaborazione formale del linguaggio dell’autore. Il secondo dipinto di David Teniers riguarda una donna assalita da un soldato con un paesaggio (l’agguato della collezione Gronau). In questo caso il confronto con la *Tempesta* viene attuato non nella sua redazione finale ma con il principale dei “pentimenti” che la radiografia ci ha rivelato. Si tratta di una figura femminile che stava seduta in primo piano, al posto del personaggio maschile, solitaria, in atteggiamento di “bagnante”, con i piedi immersi nell’acqua del fiume. Supponendo che si tratti di una variante nel sistema, volendo continuare a mantenere il suo ruolo simbolico nell’economia complessiva del dipinto (la Carità), le verrebbero a mancare gli attributi connotanti, ma la sua esposta nudità in un quadro per nulla idillico, la farebbe una “bagnante” in senso improprio. Il paesaggio non è per nulla ameno e reca segni di costruzioni militari. Il soldato (vedi la sua corazzina) la sta minacciando con un pugnale. Ella chiaramente rappresenta e incarna la condizione della città sullo sfondo, rivelandosi come metafora dell’aggressione alla città, esposta nella sua precaria nudità»<sup>710</sup>.

### 3.2 Colori, tecnica, radiografie e restauri

Negli Atti del Simposio di studi italo-giapponese del 1980 si trova un saggio di Shigeru Tsuji<sup>711</sup> che spiega, in modo chiaro e conciso, le novità pittoriche del Cinquecento veneziano:

Le innovazioni che la pittura del cinquecento veneziano introdusse [...] comportarono tecniche di pittura del tutto diverse da quelle fino ad allora in uso in Europa, sia con la tempera sia a olio. Nella pittura tradizionale, il disegno definitivo, generalmente preparato su cartone [...] era trasferito sul quadro stesso e mantenuto fino a tutta l'esecuzione del dipinto, a volte tracciandolo di nuovo anche dopo la coloritura. I colori venivano dati a zone in sequenze progressive. Con la grande rivoluzione tecnico-pittorica realizzata a Venezia nei primi anni del Cinquecento dai pittori a olio, [...] fu abbandonato il disegno che ha un senso definitivo, e pure il lineamento dei contorni che precedeva la fase della coloritura. Così il disegno preventivo cedette il posto all'abbozzo col colore e si identificò esso stesso con la “pittura”. Il colore non fu più concepito come un riempimento di forme parziali, ma passato estesamente su tutta la superficie del quadro più o meno simultaneamente. Con la nuova pittura a olio non capitò insomma che una parte del quadro risultasse dipinta e un'altra ancora sfornita di colore [...] L'operazione del dipingere non avvenne più a zone ma per strati sullo spazio intero del quadro. Questo modo di dipingere [...] consentiva di “pentirsi” e modificare i singoli elementi compositivi e persino l'intera composizione dell'opera [...]. Ora, la *Tempesta*, sotto ogni aspetto, è uno degli esemplari più precoci

---

<sup>709</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 103.

<sup>710</sup> Ibidem.

<sup>711</sup> TSUJI SHIGERU, *Fatti artistici o interpretazioni iconologiche? Il caso della “Tempesta” di Giorgione*, in *L'arte del Rinascimento e la sua universalità: atti del Simposio di studi italo-giapponese: 1-3 novembre 1980*, Tokyo, Shimbun, 1982, pp. 249-260.

della nuova tecnica, senza disegno di contorni, iniziata da questo artista. Perciò, attraverso la radiografia, le figure appaiono tutte prive di forme nette e marcate. Si deve notare che la figura della "bagnante" rilevata ai raggi X, se dall'apparenza rozza e incerta, non è necessariamente una figura incompiuta o abbozzata [...].<sup>712</sup>

La *Tempesta* è stata considerata uno degli esempi più precoci della nuova tecnica pittorica che verrà definita "tonalismo", il quale caratterizzerà quasi tutta la pittura veneziana successiva a Giorgione e che si è tentato di decodificare considerandolo "simbolo significante", nell'ambito di una valutazione storica e culturale della società di allora. Come ha affermato Maurizio Calvesi, il discorso sullo stile «in senso puramente connotativo e descrittivo [...] è quanto mai superfluo e tautologico [...]. (Altresì) esso deve essere attento a una capillare valutazione del ductus e dei modi di realizzazione pittorica, in senso persino tecnico»<sup>713</sup>.

Le ipotesi giustificative legate al "tonalismo", addotte dagli storici dell'arte e che sono già state esaminate precedentemente sono: il Neoplatonismo, l'Ermetismo alchemico e la Musica in modo particolare, indicata dalla critica artistica quale fonte di ispirazione della pittura giorgionesca e che ebbe inizio parafrasando il noto passo vasariano «...& piacqueli il suono del Liuto mirabilmente: e tanto, che egli sonava, & cantava nel suo tempo tanto divinamente che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche, & ragunate di persone nobili.»<sup>714</sup>.

Pietro Zampetti ha citato la descrizione di Bellori riguardante la pittura di Federico Barocci, per affermare quanto la pittura e la musica fossero legate da un denominatore comune: l'armonia o consonanza. «Come la melodia della voce diletta l'udito, così ancora la vista si ricrea della consonanza dei colori, accompagnata dall'armonia dei lineamenti. Chiamava però la pittura ...*musica*, aggiunge lo storico e interrogato una volta dal duca Guidobaldo (Guidubaldo II della Rovere, duca di Urbino) che cosa e' facesse: ...*sto accordando* rispose, ...*questa musica*, accennando al quadro che dipingeva»<sup>715</sup>.

La metafora musicale, intesa come fondamentale chiave di lettura della pittura giorgionesca è stata introdotta da Walter Pater dopo la metà dell'Ottocento, ma è tuttora considerata medium significativo: in una recente monografia su Giorgione, Mauro Lucco scrivendo di "tonalismo" ha citato John Onians per dimostrare «non solo la legittimità, ma la necessità della metafora musicale nell'interpretazione di opere del primo Cinquecento, soprattutto per gli artisti che, come Giorgione, di musica avessero pratica [...]. In una società in cui l'esperienza musicale aveva un peso davvero notevolissimo, questa doveva veramente porsi come punto di riferimento e stimolo per qualsiasi elaborazione nelle altre arti. Tramite la musica, ci si apriva alla riflessione sull'amore, l'armonia, la perfezione; sono tutte idealità neoplatoniche e chi partecipava dell'una, doveva necessariamente conoscere i termini dell'altra. D'altra parte, come ha

---

<sup>712</sup> SHIGERU, *Fatti artistici...*cit., p. 251.

<sup>713</sup> CALVESI, *La morte di bacio...*cit., p. 179.

<sup>714</sup> VASARI, *Giorgione...*cit., p. 12-13, 1568.

<sup>715</sup> ZAMPETTI, *"La quiete dopo la tempesta"...*cit., p. 278.

dimostrato Wendy Stedman Sheard (1978), una vera montagna di materiale neoplatonico fiorentino era stata pubblicato a Venezia nell'ultimo decennio del Quattrocento»<sup>716</sup>.

Alcuni critici d'arte hanno tentato di andare oltre alla metafora musicale, riconoscendo in alcuni generi melodici la spiegazione della nuova tecnica pittorica di Giorgione: è il caso di Mullen Mc Roy<sup>717</sup> che avrebbe individuato nella *Frottola*, genere musicale in voga a fine Quattrocento e precedente al *madrigale* italiano, il motivo del "tonalismo":

La "frottola" fu una forma vocale relativamente semplice, adatta a esibizioni di gruppo, o per un solista accompagnato dal liuto, e spesso era un genere improvvisato. Essa fu particolarmente popolare tra i gentiluomini letterati e le gentildonne del territorio veneziano, la stessa aristocrazia che collezionava i dipinti di Giorgione. [...] Molti aspetti della tecnica pittorica di Giorgione possono essere spiegati abbastanza adeguatamente, come un evolversi di altre tecniche pittoriche. Comunque, vi sono sottili vibrazioni nella pennellata, una non identificata attitudine ai passaggi, e una tonalità nella *Tempesta* che sembra essere il lavoro di un artista abituato a pensare e a sentire in termini musicali.<sup>718</sup>

Una nota fuori dal coro è Maurizio Calvesi che ha condotto il tonalismo di Giorgione all'interno della corrente filosofica denominata "Ermetismo", nel cui *Corpus hermeticum* una parte è dedicata all'alchimia:

L'ideologia alchemica della pittura di Giorgione coincide con la sua filosofia dell'amore ed è tutt'uno con il trattamento fuso della luce del colore, simbolico di una dinamica, appunto, della congiunzione [...]. Nella vivacità e fusione dei colori, si riproduce il principio che presiede all'unione degli elementi tra loro, dell'uomo con la natura, delle creature con il creato e il creatore. Quando, in prossimità della pala di Castelfranco, questa spinta ideologica si fa più pressante, ha inizio il progressivo processo di maturazione del tonalismo giorgionesco [...]. La sua tavolozza subisce un arricchimento (cromatico) che certo è in relazione con i simboli alchemici della «viridas» e della «rubedo», apici dell'operazione amorosa di *coniunctio*, emblemi della luce infuocata della rivelazione, e della vitalità vegetale. Il verde e rosso in seguito predominano[...] Del resto, tutta la letteratura ermetica e in particolare alchimistica, e ricca di simbologie e visioni cromatiche. L'alchimia infatti è l'arte di liberare dalla «nerezza» i colori che, nel nero, sono contenuti tutti come in negativo[...]. L'alchimia dei colori sa distinguere l'arte e la varietà di ogni colore[...]. Ogni colore ha la sua virtù e il suo potere particolari; e cose che hanno colori simili, hanno virtù differenti negli stessi colori. Lo stesso processo di formazione e maturazione della vita a livello vegetale, è un processo di trasformazione formale e tonale. Il processo pittorico di Giorgione per sovrapposizione e velature di luci e colori è effettivamente simile a un processo di crescita organica fino alla maturazione della forma[...]<sup>719</sup>

Volgendo lo sguardo a una analisi tecnica con cui Giorgione realizzò i suoi dipinti, già Richter nel 1937 ne ha descritto alcune fasi: «sulla tela o superficie lignea il pittore usa stendere uno spesso strato di una miscela contenente gesso, colla, e forse un po' di cera e successivamente sulla superficie così formata una imprimitura trasparente. Questi strati costituiscono la base. Sulla superficie della base, l'artista inizia la sotto-pittura, probabilmente i contorni, ma contorni di colore. Sulla superficie di questa sotto-pittura, che nelle parti luminose fu più sottile e nelle ombre più spessa, segue la modellazione con i colori e velature, e infine la verniciatura»<sup>720</sup> e aggiunge «Quando si parla di forma e disegno nei dipinti di Giorgione, dobbiamo sempre capire che Giorgione modellò con i colori. [...]Egli ha disegnato con colori e velature. [...] A giudicare dai pochi dipinti autentici, che ancora esistono, dobbiamo concludere che Giorgione lavora con un pennello

<sup>716</sup> Lucco, *Giorgione...cit.*, p. 13.

<sup>717</sup> ROY MC MULLEN, *The Tempesta Puzzle*, in "Horizon : a magazine of arts" XIII (1971 Spring) 2, p. 94-102.

<sup>718</sup> MC MULLEN, *The Tempesta Puzzle...cit.*, p. 102.

<sup>719</sup> CALVESI, *La morte di bacio...cit.*, p. 228.

<sup>720</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 124.

piuttosto sottile e fine. [...] I colori sono stesi in strati sottili e la qualità dei colori in generale, anche nei colori a olio, ha spesso l'effetto di fini acquerelli o pastelli. La modellazione con velature deve aver giocato una parte importante nella pittura veneziana contemporanea e anche con Giorgione»<sup>721</sup>.

Nella descrizione tecnica di Richter è evidente il contributo di Arnaldo Ferriguto, *Attraverso i "misteri" di Giorgione* del 1933.

La *...concezione cromatica anche del disegno* in Giorgione, verrà ribadita ancora da Lionello Venturi<sup>722</sup> nel catalogo monografico del 1954.

Terisio Pignatti<sup>723</sup> specificherà invece che Giorgione «adotta il disegno lineare, marcato sulla imprimitura da una sottile punta d'argento e colora con pennellate brevi, caratteristicamente accostate a tocchi leggeri che ottengono effetti di "sfumato"»<sup>724</sup>. Questa puntualizzazione avverrà grazie all'analisi di nuove analisi radiografiche<sup>725</sup> realizzate nello stesso anno della pubblicazione del suo saggio.

Il problema nella realizzazione delle figure, le proporzioni e la costruzione prospettica nell'opera giorgionesca ha da tempo aperto accesi dibattiti. Nel caso specifico della *Tempesta*, Ferriguto ha definito le due figure in essa presenti, dipinte «[...] con libera larghezza»<sup>726</sup>.

Il concetto di libertà nella rappresentazione artistica, nell'ambito della pittura del XVI secolo, poteva attuarsi senza ricorrere a regole prospettiche e di costruzione anatomica, come fu dall'inizio del XX secolo? In un suo saggio, Giovanna Nepi Scire<sup>727</sup> ha pubblicato una parte degli scritti presenti nel "Trattato delle proporzioni umane" di Albrecht Dürer, i quali ci chiariscono l'importanza di regole imprescindibili, nella pittura coeva a Giorgione:

Il secondo soggiorno di Dürer a Venezia, durato dal 1505 al 1507, è documentato dalle numerose lettere dello stesso indirizzate a Pirckheimer [...]. Nel «Trattato delle proporzioni umane» del 1525, dedicato all'amico, ammetterà che molti errori di giovani pittori, pur dotati, dei paesi tedeschi consistono nel fatto che non hanno studiato l'arte delle proporzioni, senza la quale nessuno può diventare o essere un vero artista *...Poiché essa è il vero fondamento di ogni pittura, mi sono proposto di impartire a tutti i giovani desiderosi di avviarsi all'arte di principio le basi per affrontare la misurazione proporzionale..., in modo che possono penetrare la realtà e sappiano poi riprodurla, e non concentrino sull'arte la loro attenzione, ma acquisiscano una maturità umana più vera e completa... I pittori tedeschi...nell'uso dei colori non sono inferiori a nessuno, ma hanno mostrato lacune nell'arte delle proporzioni, nella prospettiva e cose simili. Senza giuste proporzioni nessun quadro può essere perfetto, anche se la stesura rivela ogni accuratezza...*<sup>728</sup>

---

<sup>721</sup> Ibidem.

<sup>722</sup> LIONELLO VENTURI, *Giorgione*, Roma, L. Polveroni, A. Quinti, 1954.

<sup>723</sup> TERISIO PIGNATTI, *Giorgione a Venezia : Venezia, Galleria dell'Accademia, settembre-novembre 1978*, a cura di Adriana Augusti Ruggeri, Milano, Electa, 1978.

<sup>724</sup> PIGNATTI, *Giorgione a Venezia...cit.*, p. 8.

<sup>725</sup> NEPI SCIRE' e ROSSI, *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"...*cit., p. 139 : le ulteriori radiografie del 1984 riconfermeranno tracce di disegno presenti nel dipinto... *anche se qui il disegno è solo un rapido schizzo...*

<sup>726</sup> FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri" di Giorgione...cit.*, p. 335: *...le figure non sono "miniature" ma dipinte con libera larghezza...*

<sup>727</sup> GIOVANNA NEPI SCIRE', *La pittura del Nord e l'Umanesimo veneziano*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 57-59.

<sup>728</sup> NEPI SCIRE', *La pittura del Nord...cit.*, p. 58.



*I pittori tedeschi... nell'uso dei colori non sono inferiori a nessuno...*: è chiaro che Giorgione acquisì dai paesi nordici quel procedimento di avanzamento e recessione spaziale che Roberto Longhi (1914), citato da Lucco, definì «sintesi prospettica di forma-colore»<sup>729</sup>. Si trattava di una tecnica volta a tradurre le distanze prospettiche attraverso l'accostamento dei colori, l'uso di velature e la fusione di bordi cromatici.

Rosella Lauber, attraverso indagini stratigrafiche tecnico-scientifiche applicate alla *Tempesta*, così ci informa: «Il maestro di Castelfranco crea le forme attraverso multiple sovrapposizioni di colore [...]. Indagini tecnico-scientifiche comprese analisi stratigrafiche, evidenziano la fusione di smalti e di pigmenti trasparenti con altri opachi, a variare effetti cromatici e sfumature»<sup>730</sup>.

La ricercata complementarietà tra le diverse zone cromatiche che, con questa tecnica, alla fine apparivano lisce e brillanti in egual misura, hanno sollecitato il confronto con "l'armonia musicale".

Tuttavia sono innegabili le lacune che Giorgione ha dimostrato nella costruzione dello spazio e delle figure, proprio come scrisse Dürer, riferendosi ai suoi connazionali: insufficienza di studio nella prospettiva? Mancanza di solide basi nella costruzione della figura? Tali fondamenti dovevano essere imprescindibili per lo svolgimento della professione artistica; come non possiamo accettare una pittura "senza soggetto", così allo stesso modo la "libertà espressiva" di Giorgione è un concetto fuori dal suo tempo. Come ebbe a scrivere Rudolf Wittkover, «[...]per il Cinquecento e Seicento, era preminente l'antico concetto dell'arte come imitazione della natura. [...] Come si sa, la "mimesis" come scopo dell'arte è un concetto che ai giorni nostri [...] non trova aderenti tra i critici. Così l'arte del Giorgione al tempo presente non è mai individuata sotto l'aspetto della "mimesis"»<sup>731</sup>.

La pittura di Giorgione vista da questa prospettiva, ha suscitato non poche critiche; tra i primi critici d'arte che misero a nudo alcune presunte incapacità dell'artista fu Louis Hourticq: «[...] Un volto, una piega, una mano, queste sono le difficoltà che un semplice pittore impara a risolvere [...]. Fatta eccezione per alcuni problemi di cui egli ha saputo trovare la soluzione - una roccia, il fogliame e soprattutto alcuni volti femminili - Giorgione rimane uno sperimentatore, ma non dalla tecnica impeccabile»<sup>732</sup>.

Riguardo allo studio della prospettiva Hourticq rileva, per esempio nella "Pala di Castelfranco", delle *...bizzarrie prospettiche che rivelano anche inesperienza*:

Vi è infatti un problema delicato, relativo al posizionamento della linea dell'orizzonte [...] che si è alzato con la Madonna; è a questo livello che occorre alzarsi per contemplare la composizione nel suo equilibrio; ma allora le figure del registro inferiore dovrebbero apparirci come da un punto di vista elevato. Invece esse sono state dipinte come se avessero posato alla stessa altezza del pittore [...]. È evidente che le tre figure della pala sono state dipinte sulla stessa linea dell'orizzonte. Mantegna aveva già insegnato che le leggi della prospettiva valgono tanto per la figura umana, quanto per le architetture. La bottega di Giovanni Bellini non sembra averlo mai dimenticato. Il pittore di Castelfranco, tuttavia, le ignorava ancora. [...] Realizzando la Madonna all'altezza di nostri occhi [...] egli l'ha dipinta più piccola, perché l'avrebbe vista più lontana [...]. Questo conflitto tra le proporzioni e la prospettiva è alla base

---

<sup>729</sup> LUCCO, Giorgione...cit., p. 11.

<sup>730</sup> LAUBER, *La Tempesta*...cit., p. 4.

<sup>731</sup> WITTKOWER, *L'Arcadia*...cit., p. 474.

<sup>732</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione*...cit., p. 81.

della nostra incertezza. Insomma, tutto questo dipinto è disposto come se non fosse stato lo stesso artista ad avere realizzato l'architettura e le figure.<sup>733</sup>

Egli prosegue notando che il manto della Vergine non si piega sul bordo del piano su cui va a cadere; il cartiglio circolare non è dipinto nel centro dell'area a esso dedicata e «è disegnato con un rilievo che non rispetta il piano dell'architettura [...].La luminosità del dipinto è comunque contestabile»<sup>734</sup>.

In concreto, Hourticq affermerà che nell'opera di Castelfranco «[...]continuiamo ad ammirare l'ingenua applicazione di un pennello incerto»<sup>735</sup>.

Janie Anderson ha affermato che in sostanza Giorgio Vasari, malgrado «avesse poca simpatia per gli atteggiamenti della pittura veneziana, la sua caratterizzazione dello stile di Giorgione, come di un artista che non sapeva disegnare e che ha nascosto questo difetto con un *...modo di colorire assai morbido*, in sostanza ha qualche cosa di vero. Persino l'osservatore più casuale deve essersi accorto che la "zingara" nella *Tempesta* ha scelto una posizione stranamente incomoda per allattare il suo infante [...]. Poi ci si accorge dell'unico seno in mezzo al torace della zingara. È sorprendente come un pittore che, celebre per la rappresentazione degli effetti naturali [...] sia così indifferente all'anatomia femminile»<sup>736</sup>.

Lo stesso Terisio Pignatti<sup>737</sup>, dalla scrittura attenta e soppesata, riferendosi al "Paggio" di Giorgione, ha affermato: «Il procedimento (è) cauto, in certo modo esitante, nella anatomia della mano, tre volte ripetuta nel "Paggio", nella "Madonna" e nel "Ritratto Giustiniani"»<sup>738</sup>.

Augusto Gentili<sup>739</sup>, già impegnato da tempo in un tentativo di ridimensionamento della figura di Giorgione, ha asserito che «gli mancarono anatomia e disegno, dunque costanza e sicurezza nella costruzione della figura, nella resa del movimento nel gesto [...]»<sup>740</sup>.

Nel caso specifico della *Tempesta* egli affermerà che :

La *Tempesta* è un chiarissimo esempio dello scarto esecutivo tra figure e paesaggio che si verifica in diverse opere di Giorgione. La donna (che non è certo una zingara) è collocata sulla sponda erbosa in una posizione goffa scomoda che rischia di farla scivolare in basso da un momento all'altro, non soccorsa dai grandi piedi attaccati alle gambe senza traccia di snodi di caviglie; il faticoso incrocio del braccio sinistro sul ginocchio destro lascia scoperto un seno senza farci capire dove sia quello coperto; belli, però, il viso, lo sguardo, i capelli. Il bambino sembra sonnacchioso più che famelico. L'uomo (che non è certo un soldato) a un lungo bastone della mano destra, non si sa come e dove mette alla sinistra, e veste braghe teatrali e fantasiose; il viso è indefinito, privo di qualsiasi espressione, apparentemente molto guasto e molto rifatto [...].<sup>741</sup>

---

<sup>733</sup> Ivi, p. 45.

<sup>734</sup> Ivi, p. 46.

<sup>735</sup> Ivi, p. 47.

<sup>736</sup> ANDERSON, *Mito e realtà...cit.*, p. 627.

<sup>737</sup> TERISIO PIGNATTI, *Il Paggio di Giorgione*, in "Pantheon" 33 (1975), pp.314-318.

<sup>738</sup> PIGNATTI, *Il Paggio...cit.*, p. 316.

<sup>739</sup> AUGUSTO GENTILI, *Tracce di Giorgione. La cultura ebraica e la scienza astrologica*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 18-31.

<sup>740</sup> GENTILI, *Tracce di Giorgione...cit.*, p. 19.

<sup>741</sup> Ivi, p. 24.

Quindi dal punto di vista della “mimesis”, soprattutto nella rappresentazione di figure umane nei loro particolari anatomici, Giorgione non può essere considerato uno dei suoi massimi rappresentanti. La “libertà creativa” kantiana, priva di imitazioni e di regole dove l'opera viene realizzata secondo il proprio naturale gusto estetico, ancora non esisteva.

La nuova tecnica pittorica che consentirà a Giorgione di eliminare il tratto che definisce i contorni, andrà a sacrificare la possibilità di realizzare i minimi particolari pittorici, quali potevano essere un viso, una mano, un piede eccetera, problemi che saranno successivamente risolti dai suoi successori, in particolare da Sebastiano del Piombo e da Tiziano. Il cosiddetto “naturalismo contemplativo” di Giorgione, tanto sbandierato dalla critica artistica, che viene chiaramente superato da Tiziano fin dalla prova degli affreschi eseguiti alla Scuola del Santo a Padova nel 1511, può essere spiegato anche nei termini di cui sopra: la maggiore capacità di Tiziano, rispetto all'artista di Castelfranco, di costruzione della figura e di rendere l'atteggiamento fisico e psicologico dei personaggi da lui rappresentati in pittura.

I primi esami radiografici a cui è stato sottoposto il dipinto dell'Accademia, risalgono al 1939: essi furono eseguite da Mauro Pelliccioli per ordine di Antonio Morassi. Per la prima volta misero in evidenza una figura femminile nuda, seduta sulla sinistra del dipinto, al di sotto dello strato cromatico della figura maschile. Tale scoperta accese un ampio dibattito il cui tema interessò non solo nuove proposte di lettura che verranno esaminate successivamente, ma anche il problema di stabilire le fasi di realizzazione del dipinto: prima la bagnante e poi la zingara o viceversa? La bagnante faceva parte di un tema che poi Giorgione abbandonò? Giorgione dipinse la figura maschile al di sopra della bagnante per ragioni di equilibrio compositivo del dipinto? Già Remigio Marini<sup>742</sup> qualche anno dopo le prime radiografie ha scritto: «Tutte queste soluzioni sono possibili, e ogni decisione a preferirne una è arbitraria»<sup>743</sup>.

Ciò che fu chiaramente inconfutabile dagli esami radiografici, ha riguardato la materia pittorica: la “bagnante” e la “cingana” si trovano sullo stesso strato cromatico, come dichiarò Morassi che venne citato da Salvatore Settis, il quale aggiunse: «ma dalla corrispondenza fra il restauro Pelliccioli e il Ferriguto, risulta invece che la “bagnante” fu dipinta prima della “cingana” e al posto di essa: «“*Giorgione nell'abbozzare il dipinto, ha abbozzato a sinistra la donna che poi ha eseguito invece a destra nel quadro, e sopra la donna di sinistra ha dipinto il giovane uomo*”»<sup>744</sup>.

Nel 1978 vennero fatte nuove radiografie: «si scoprono nuovi pentimenti nel paesaggio, al di sopra delle colonne spezzate e mutamenti del panno bianco della figura femminile allattante. I calzoncini del giovane erano stati concepiti in un primo tempo fin sotto il ginocchio»<sup>745</sup>.

Nel 2001, in previsione della mostra dedicata a Giorgione e svoltasi a Venezia nel 2003, la *Tempesta* assieme alla *Vecchia* furono sottoposte a riflettografia all'infrarosso:

---

<sup>742</sup> REMIGIO MARINI, *Giorgione : parte prima*, Trieste, Università degli studi, 1944-1945.

<sup>743</sup> MARINI, *Giorgione...cit.*, p. 62.

<sup>744</sup> SETTIS, *La "Tempesta"...cit.*, p. 70.

<sup>745</sup> NEPI SCIRÈ E ROSSI, *Giorgione...cit.*, p. 139.

L'indagine ha permesso di individuare in modo più preciso la presenza di una figura con una lunga veste che sta transitando sul ponte, procedendo verso destra. Nella mano sinistra tiene un bastone per sostenersi nel cammino, con l'altra sorregge sulla spalla destra un altro bastone su cui è appeso un contenitore. Si riesce a percepire molto chiaramente anche la presenza di alcuni alberi, uno dal grosso tronco e altri più esili, inizialmente pensati dove ora ci sono le colonne spezzate, e probabilmente è la sagoma della loro chioma che si intravede su gran parte del cielo a sinistra. Particolarmente evidenti sono le variazioni apportate nella stesura pittorica finale agli edifici sullo sfondo. Un'ombra lascia intuire la presenza di una struttura relativamente imponente a sinistra, in corrispondenza dell'inizio del ponte, e poi scomparsa; si noti inoltre che la balaustra della torre al centro inizialmente era pensata in legno e non in pietra e che il ballatoio dell'edificio con il tetto semidistrutto sulla destra proseguiva anche sull'altro lato. Un cambiamento di profili interessa anche il terreno leggermente scosceso al centro, tra le figure maschili e femminili. Anteriore al pentimento dei calzoni dell'uomo risulta quello, ora particolarmente leggibile, della giovane figura femminile seminuda, accosciata e con le gambe coperte da un drappo tenuto fermo sul ginocchio destro con la mano sinistra. L'altro braccio piegato si appoggia probabilmente a un tronco d'albero spezzato o forse a una roccia.<sup>746</sup>

La figura maschile transitante sul ponte, rilevata da queste ulteriori indagini riflettografiche, non risulta essere mai stata presa in considerazione dalla critica artistica nelle varie e innumerevoli proposte interpretative, a differenza della "bagnante", la quale è stata anche motivo per affermare tesi riguardanti il principio del "non-soggetto" nell'opera giorgionesca. I suoi maggiori sostenitori furono: il pionieristico Lionello Venturi<sup>747</sup>, Gilbert Creighton, Giuseppe Fiocco<sup>748</sup>, Carlo Volpe, Gibbons Felton e Pietro Zampetti il quale accoglierà tale principio «solo come antidoto alla presunta intossicazione ermeneutica che aveva finito per distogliere l'attenzione della critica dalla qualità del capolavoro [...]»<sup>749</sup>.

Ritornando ancora alle radiografie svelanti la "bagnante", le quali «sono state acclamate come prova del tema inesistente»<sup>750</sup>, Maurizio Calvesi ha asserito la possibilità che esse «potevano risalire alla preparazione di un dipinto diverso dalla *Tempesta*»<sup>751</sup>.

Per quanto riguarda i restauri a cui è stato sottoposto il dipinto, il primo in ordine cronologico fu condotto da Jean Katargy a metà Ottocento circa, quando il dipinto apparteneva ancora alla famiglia Manfrin: viene apposta una nuova fodera di lino recante due etichette numerate e che egli sigla.

Successivamente venne restaurato nel 1887 da Luigi Cavenaghi, a Brera.

Nel 1959 intervenne Mauro Pelliccioli con un nuovo restauro: eliminò la vecchia fodera del Katargy e la sostituì con una doppia foderatura con tela di lino. Egli procedette a una leggera pulitura del fondo con solventi, eliminando in parte la patina naturale precedente, ma secondo quanto ha affermato Lensi Orlandi Cardini, vi fu un radicale stravolgimento del viso appartenente alla figura maschile, chiaramente dovuto all'intervento di Pelliccioli, la cui testimonianza visiva precedente è stata immortalata dallo studio fotografico dei fratelli Alinari:

---

<sup>746</sup> Ivi, p. 201.

<sup>747</sup> LIONELLO VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo...*cit., p. 86: «...il soggetto è la natura: uomo, donna e bambino, sono soltanto elementi, non i principali, della natura».

<sup>748</sup> SETTIS, *La "Tempesta" interpretata...*cit., p. 70. Egli cita Fiocco: «il soggetto, competendo alla cultura e tutt'al più al gusto, non è spiega nell'arte, nello stile; che poi è quanto spetta al critico di intendere quanto meglio può...».

<sup>749</sup> PAOLI, *La "Tempesta" svelata...*cit., p. 46.

<sup>750</sup> CALVESI, *La "Tempesta"...*cit., p. 39.

<sup>751</sup> Ibidem.

[...] questa figura virile non fu dipinta così da Giorgione, siamo di fronte a un incosciente restauro. La sua faccia fu ricostruita poco più di una ventina d'anni fa, quella vera apparve per qualche mese soltanto, dopo una pulitura che non sappiamo chi l'ordinò, durante una mostra veneziana nel 1955 (il cui titolo fu: Giorgione e i giorgioneschi. Curata da Pietro Zampetti nel 1955). Era una faccia spettrale, non sappiamo neppure chi la fece ridipingere con tutte le sfumature e i crettoni precedenti, certamente ricopiando da una fotografia la faccia falsa che c'era prima sopra alla faccia originale, ritenuta senza dubbio un semplice abbozzo. Nessuno, dico nessuno, s'accorse della falsificazione, nessuno ricordò la faccia dipinta da Giorgione e indispensabile per la comprensione del quadro. Era la faccia di un cieco o per meglio dire di un cischero, come a Firenze si definisce il losco che per natura è incapace di veder bene, forse era la faccia ispirata dal volto duro e maschile del committente Gabriele Vendramin [...] Caso volle che un fotografo dei Fratelli Alinari conservasse in archivio, senza che nessuno se ne rendesse conto, la fotografia di quella faccia misteriosa, misteriosamente apparsa e misteriosamente scomparsa.<sup>752</sup>

Torna così alla memoria l'immagine del viso scoperta dalle radiografie e commentata da Augusto Gentili, del più giovane dei *Tre filosofi* (Kunsthistorisches Museum di Vienna), cioè colui che sta scrutando all'interno dell'antro oscuro. In questa prima versione «il giovane è molto diverso, caratterizzato dal profilo aguzzo, dallo sguardo maligno, dall'alto copricapo che sale a calotta scomparendo dietro il braccio dell'arabo»<sup>753</sup>.

Da opportuni confronti iconografici, Gentili arriverà alla conclusione che il giovane rappresenterebbe «l'imminente e attualissima incarnazione dell'anticristo»<sup>754</sup>.

Così come i *Tre filosofi* e il fregio di casa Marta a Castelfranco, i quali «rinviano direttamente alle speculazioni di Giovan Battista Abioso, che per la fatale congiuntura del 1503-1504 e per gli anni successivi prevedevano il declino conclusivo del Cristianesimo [...]»<sup>755</sup>, forse anche la *Tempesta* potrebbe nascondere il suo recondito significato nell'ambito «[...] di una cerchia rigoristica di patrizi-mercanti veneziani, ovviamente cristiani, ma disposti a cercare nella religione e nella cultura ebraica l'alternativa al cristianesimo deteriorato»<sup>756</sup>.

A proposito della questione nell'ambito del restauro «di ben altre "finiture", ossia di tanti interventi moderni di "presunto restauro", ma in realtà di alterazione e falsificazione a fini mercantili [...] quando l'opera sia passata a una pubblica istituzione di rilievo, si continua il più delle volte a mantenere il silenzio o almeno una cauta reticenza, sul suo discutibile passato»<sup>757</sup>.

Augusto Gentili ha aggiunto che anche la stessa "Pala di Castelfranco" è stato oggetto di discutibili restauri sei-settecenteschi e fu sottoposta a "sfumati leonardeschi" «di più recente marca Pelliccioli»<sup>758</sup> (anche qui

---

<sup>752</sup> LENSÌ ORLANDI CARDINI, *Giorgione...cit.*, p. 84.

<sup>753</sup> GENTILI, *Giorgione...cit.*, p. 26.

<sup>754</sup> Ivi, p. 28.

<sup>755</sup> Ivi, p. 30.

<sup>756</sup> Ibidem.

<sup>757</sup> AUGUSTO GENTILI, *Giorgione non finito, finito, indefinito*, in "Notizie da palazzo Albani : rivista quadrimestrale di storia dell'arte" (1993), pp. 288-299, qui p. 290.

<sup>758</sup> Riportiamo qui l'estratto di un saggio di Matilde Cartolari relativo al modus operandi di Pelliccioli [M. CARTOLARI, «A Ca' Giustinian fu tutto diverso». *La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, in "Il Capitale culturale" XIV (2016), pp. 459-502, qui p. 479]: « [...] Come Pelliccioli dichiara apertamente, i materiali e le tecniche da lui impiegate fanno capo alla tradizione di restauro lombarda, codificata nel secondo '800 dal Manuale del conte-restauratore Giovanni Secco

egli intervenne in modo arbitrario), ma è stata più volte chiamata a modello o a confronto per un più problematico esemplare, oppure è stata evocata quale parametro cronologico, malgrado la sua materiale consistenza sia stata modificata nel tempo.

Ritornando nuovamente ai restauri, nel 1984 Ottorino Nonfarmale operò sulla pellicola pittorica della *Tempesta* che si era sollevata dal fondo al fine di farla riaderire, problema causato dalle variazioni del microclima dovute all'afflusso dei visitatori. Con l'occasione fu anche identificato quello che si riteneva un serpentello in un anfratto ai piedi della donna allattante, individuato nel prolungamento di una radice dell'arbusto in primo piano.

La superficie pittorica del dipinto si trova nel complesso in buono stato di conservazione. Non presenta assolutamente vistosi restauri, neppure nelle posizioni scorrette della donna allattante del bambino. Si tratta piuttosto di un'elaborazione complessa, piena di pentimenti. È chiaro che Giorgione ha ridipinto per prima la donna seduta (ora coperta), parzialmente coperta da un velo, nello stesso atteggiamento di quella «dell'agguato» di David Teniers. Le sue proporzioni risultano leggermente superiori rispetto a quelle dell'uomo che della donna allattante nella redazione finale.<sup>759</sup>

### 3.3 Interpretazioni succedutesi dalla pubblicazione della *Notizia d'opere* a oggi

Tra le numerose descrizioni della *Tempesta*, quella scritta dalla filosofa e storica dell'arte Angela Fiegna<sup>760</sup> sembra essere tra le più suggestive e particolareggiate sin qui proposte:

L'atmosfera è livida, il cielo è agitato, gonfio di pioggia e fremente di elettricità. Un fulmine squarcia le nuvole e abbaglia il paesaggio in lontananza. Imperturbata, una donna nuda parzialmente protetta da un drappo bianco, allatta un bambino, anch'esso nudo. Ha lo sguardo rivolto verso l'esterno della tela, forse interrogante. I lineamenti del suo volto sono delicati e dai capelli semiraccolti sfuggono due lunghe ciocche ai lati delle guance. L'avambraccio sinistro poggia mollemente sulla coscia destra, l'indice piegato della mano forse vuole dire qualcosa. La donna non fa nulla per nascondere la sua nudità, ma la sua posa non è sfacciata. Le gambe sono ripiegate in una posizione accennante un movimento rotatorio. Il poppante, non certo un neonato, è al sul fianco, non sul suo grembo. Un fiumiciattolo separa donna e bambino da un giovane in piedi, sulla sinistra, appoggiato a una lunga asta. Contrariamente a lei, l'uomo è vestito in maniera ricercata. Indossa pantaloni al ginocchio di tessuto variegato, una camicia bianca, una corta giubba rossa; un'unica calza bianca gli copre il polpaccio sinistro. Il suo sguardo è rivolto verso la donna, ma non la guarda, va al di là per perdersi in lontananza. La bocca sembra accennare un sorriso. In posizione leggermente arretrata, due strutture architettoniche occupano la parte sinistra della tela. Il primo è un muretto diroccato e isolato su cui poggiano due colonne spezzate. Dietro di esso, una parete interrotta è decorata da due archi ciechi e da rotondi oculi, una lesena centrale e un cornicione. Sullo sfondo un ponte di travi di legno, poggiato su quattro pilastri anch'essi di legno, collega le sponde del corso d'acqua. Più in lontananza si erge un insediamento urbano. Su una delle torri staziona un volatile bianco. Verso il fondo alcuni elementi architettonici turrati e altri edifici, muniti di vistosi comignoli sul tetto, conducono verso una costruzione dalla grande struttura cubica, sormontata da una cupola.

Una vegetazione rigogliosa, prevalentemente di querce e di lauro, invade la scena. Lo spiazzo erboso in primo piano ospita due arbusti, uno morto l'altro vivo. Quest'ultimo adombra in parte le gambe della nutrice.

---

Suardo. Proprio questa impostazione sarà il bersaglio polemico di Cesare Brandi, che in un'intervista rilasciata quarant'anni più tardi (dopo la morte di Pellicoli) definirà «approssimativi» i metodi del restauratore portando ad esempio la soda caustica e il giallo indiano, rispettivamente utilizzati per le puliture e per conferire ai dipinti un'intonazione dorata [...]. Negli anni a seguire, la trasformazione dei metodi del restauro nel trapasso dalla tradizione empirica all'innovazione scientifica promossa dall'Istituto stesso comporterà un progressivo scadimento della fama di Pellicoli, che Brandi stigmatizza come il *...retaggio di un passato da archiviare poiché legato al mito del restauratore-stregone e ad una resa amatoriale dell'opera restaurata*».

<sup>759</sup> NEPI SCIRÈ e ROSSI, *Giorgione...cit.*, p. 139.

<sup>760</sup> ANGELA FIEGNA, *Giorgione tra sogno e mistero*, PRISMI online, 2012.

Un senso di straniamento assale l'osservatore, uno straniamento del quale non sono riusciti a dare ragione i fiumi di inchiostro che sono stati versati per parlare di questa tela.

I movimenti, se movimenti ci sono, sono congelati come all'interno di un «fermo-immagine». Si è affascinati e contemporaneamente turbati da un'atmosfera irreali, che sa di sogno. La scena non sembra raccontare una storia, ma è come se celasse pezzi di storia, con quello stesso meccanismo inquietante che rende irripetibili le immagini oniriche. In questa atmosfera immobile e vibrante allo stesso tempo, c'è tutta la tensione di un respiro trattenuto, di un silenzio che precede un'esplosione.<sup>761</sup>

Come già anticipato, il dipinto venne visto da Lord Byron nel 1817, allora esposto alla Galleria Manfrin; con la pubblicazione della sua opera poetica *Beppo*, esso divenne famoso con il titolo di *Famiglia di Giorgione* e come tale figurò anche nella guida turistica di Francesco Zanotto: «Venezia conta [...] la famosa famiglia, e lo Astronomo, entrambi esistenti nella Galleria Manfrin»<sup>762</sup>.

Questo titolo rimarrà fino alla fine dell'Ottocento e oltre.

Nel 1894 Angelo Conti<sup>763</sup> proporrà una lettura del dipinto in chiave sentimentale, quando esso già apparteneva alle Gallerie del principe Giovanelli: è ancora intitolato *Famiglia di Giorgione*, ma secondo lo studioso «non questo è il significato del dipinto [...]. Egli ha voluto celebrare la nascita di un figlio che [...] conclude il poema dell'amore [...]. Con la paternità passerà anche la terribile eredità del dolore»<sup>764</sup>.

Ma dov'è tutto questo dolore nella *Tempesta*? Per Gabriele D'Annunzio, ammiratore e sodale di Conti, tanto da essere stato l'ispiratore di un personaggio dannunziano nel *Fuoco*<sup>765</sup>, il dipinto parla di *...voluttà dove ...il desiderio dell'uomo sale a un'altezza vertiginosa; la qualità della pittura di Giorgione ...dà subito l'immagine del vigor maschio, della passione dominatrice...tutto rivela in lui la sovrabbondanza dell'energia virile, della semenza feconda...*

In un suo saggio apparso in una rivista d'arte<sup>766</sup> nel 1903, Antonio Della Rovere è stato il primo studioso che ha contestato il titolo di *Famiglia di Giorgione* al dipinto, scrivendo: «Più tardi si disse che il pittore volesse rappresentare la sua famiglia [...] non bastava che lo facessero nascere da un connubio illegittimo, gli diedero il nome di una famiglia a cui non appartenne mai, poi una famiglia propria»<sup>767</sup>.

Il primo storico dell'arte che tentò invece un'interpretazione della *Tempesta* legata a un mito, fu lo storico dell'arte austriaco Franz Wickhoff (1893, 1895). Egli riconobbe nella tela un episodio della *Tebaide* di Stazio e precisamente il momento in cui Adrasto incontra Ipsipile che nutre Ofelte.

La *Tebaide* di Stazio Publio Papinio, fu pubblicata nel 92 D.C. E' un poema epico latino diviso in 12 libri e narra la lotta fra i due fratelli Eteocle e Polinice per la successione in Tebe al trono di Edipo. Adrasto fu un antico re di Argo, facente parte della mitologia greca; alla morte del padre, divenne re di Argo.

Sulla strada per Tebe, l'esercito di Adrasto fece sosta a Nemea per dissetarsi, chiedendo indicazioni per l'acqua a una donna con un bimbo in braccio, Ipsipile. La donna appoggiò il piccolo a terra, accompagnandoli alla fonte. Quando tornò, il bambino era morto, ucciso da un serpente: il bambino era figlio del re di Nemea.

---

<sup>761</sup> FIEGNA, *Giorgione...cit.*, pp. 1-2.

<sup>762</sup> ZANOTTO, *Pinacoteca...cit.*, da *Cenni sulla vita del Giorgione*.

<sup>763</sup> ANGELO CONTI, *Giorgione studio di Angelo Conti*, FIRENZE, F.LLI ALINARI, 1894.

<sup>764</sup> CONTI, *Giorgione...cit.*, p. 54.

<sup>765</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *I romanzi del melagrano : il fuoco*, Milano, A. Cervieri, 1900.

<sup>766</sup> ANTONIO DELLA ROVERE, *Zorzi da Castelfranco* in "Rassegna D'Arte" 3 (1903), pp.90-94.

<sup>767</sup> DELLA ROVERE, *Zorzi...cit.*, p. 91.

Di seguito un estratto del libro quarto, da cui il Wickoff estrae la chiave di lettura del dipinto:

«Pur mentre vanno per le selve errando,  
(così Bacco volea) bella nel pianto  
e nel suo duolo Isifile trovaro.  
A lei pendea dal seno il non suo figlio  
Ofelte, di Licurgo infausta prole:  
scompigliata le chiome e in rozze spoglie  
ritiene ancor nel nobile sembiante  
la maestà regale e 'l primo onore...  
Tu ci soccorri; e a noi addita o fiume,  
o torbida palude: a' casi estremi  
ogni rimedio giova, e nulla a schivo  
aver si de': noi t'invochiamo invece  
e de' nemi e di Giove; e tu rinfranca  
in noi le forze, e gli arsi petti inonda:  
così questo gentil tuo caro pegno  
cresca felice...»

E per farsi più spedita e pronta  
guida de' Greci, il misero bambino  
adagiò sovra tenero cespuglio...  
(così volean le Parche) e lui piangente  
rasserenò con dolce mormorio...  
Mentre in tal guisa con gli argivi duci  
Isifile rinnova i propri affanni  
ed inganna il dolor con lungo pianto,  
posto in obbligo (così volendo i Fati)  
l'Alunno, che lasciò tra' fiori e l'erba...  
Ei dopo aver pargoleggiato assai,  
sul fiorito terren posa le membra  
e gli occhi gravi in dolce sonno chiude...  
Passa il serpente, e coll'estrema coda,  
senza mirare, il tocca e si l'uccide.  
Si risente il meschino, e gli occhi aprendo  
l'ultima volta, li riserra in morte.»

E' tuttavia evidente che i personaggi non corrispondono alla figura del re Adrasto e della regina Ipsipile: come ha giustamente evidenziato Federico Hermanin (*Il mito di Giorgione*, 1933) e successivamente Piero de Minerbi (*La tempesta di Giorgione...*, 1939), le figure rappresentate non hanno alcunchè di *nobile sembiante*, né di regale: «Quanto il Wickhoff abbia scoperto di "regale" in queste due semplici figure non lo so [...]»<sup>768</sup> e così de Minerbi: «L'interpretazione fu errata perché né l'uomo, né la nuda hanno aspetto regale e non corrispondono alla figura di Re Adrasto e della Regina Ipsipile [...]. In Stazio non vi è alcuna ragione di tempesta, di donna nuda [...]. La figura virile di Giorgione è tutt'altro che sorpresa, commossa, supplichevole e di *...molta etade* come dice Stazio»<sup>769</sup>.

Così come l'interpretazione di Wickoff, anche le successive non avranno il modo di essere sorrette da alcun particolare o attributo incontrovertibile. L'esercito di Adrasto *...errando per le selve* alla ricerca di un giovamento *...agli arsi petti*, evidentemente non si è accorto, come ha sottolineato Louis Hourticq, che «l'acqua non mancava sotto il ponte di Castelfranco»<sup>770</sup> e che di lì a poco sarebbe scoppiata una refrigerante tempesta.

Nel 1915 apparve un saggio di Rudolf Schrey<sup>771</sup>, dove egli individuò le figure del dipinto in Deucalione e Pirra, personaggi della mitologia greca, tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio e testimoni antesignani del "Diluvio Universale", menzionato in tutte le religioni e i culti asiatici, europei e africani. Essi sono figli di Titani, descritti da Ovidio come già vecchi e senza figli nel momento del diluvio. Essi avrebbero ripopolato la terra, lanciando dei sassi dietro a loro stessi, i quali si sarebbero trasformati in esseri umani. Secondo Schrey, la scena della *Tempesta* raffigurerebbe il momento in cui le acque del diluvio si ritirarono. È

---

<sup>768</sup> HERMANIN, *Il mito di Giorgione...cit.*, p. 70.

<sup>769</sup> DE MINERBI, *La tempesta...cit.*, p. 9.

<sup>770</sup> HOURTICQ, *Le problème de Giorgione...cit.* p. 56.

<sup>771</sup> RUDOLF SCHREY, *Tizians gemälde Jupiter und Kallisto bekannt als die himmlische und die irdische Liebee*, in "Kunstchronik" I (1915), pp. 567-574.



evidente quanto anche questa interpretazione non possa essere sostenuta: i personaggi raffigurati non sono vecchi; la nutrice sta allattando e non vi è traccia del trascorso diluvio.

Dobbiamo invece ad Arnaldo Ferriguto, come ha scritto Calvesi<sup>772</sup>, *...uno degli avvicinamenti più illustri al significato della Tempesta*. Il suo saggio apparve per la prima volta nel 1922, a cui seguirono altre ristampe nel decennio successivo. Il Ferriguto ha proposto nei Codici di Filosofia patavini del tardo Quattrocento, alcuni dei quali trattavano di scienze naturali e mediche, ma in modo particolare a quel ramo della "Fisica aristotelica" che si occupava di "Teoria degli elementi", la chiave di lettura della *Tempesta*. Nel dipinto Giorgione avrebbe «fermato la trasformazione di questi elementi per coglierli in una concreta e reale scena di paese»<sup>773</sup>.

Malgrado la propria superiorità psichica nell'ambito della visione aristotelica, il concetto di trasformazione e rigenerazione della materia avrebbe coinvolto anche l'uomo. Sebbene la tesi di Ferriguto sia alquanto interessante e motivata, resta da spiegare l'incongruenza tra il tema proposto e l'atmosfera di immobilità che circonfonde il dipinto. La figura maschile in sosta contemplativa, non si adatta al principio della rigenerazione in quanto, come ha affermato Paoli, il riposo fisico non genera alcunché. Si deve tuttavia a Ferriguto il riconoscimento degli stemmi dipinti sulle torri, uno sarebbe l'insegna araldica della famiglia signorile dei *da Carrara*, mentre l'altro rappresenterebbe il leone presente nell'insegna di san Marco.

Come de Minerbi, Ferriguto è convinto che il committente dell'opera sia stato Gabriele Vendramin, ma se egli ne avrebbe motivato la ragione con gli interessi letterari di Vendramin, per Piero de Minerbi è il dipinto stesso che dichiarerebbe ciò, dato che esso rappresenta la celebrazione dell'origine fenicia della famiglia di Gabriele: «È ampiamente provata la colta e ambiziosa consuetudine delle più cospicue famiglie della Repubblica Veneta nel volersi magnificare discendenti dalle più favolose e immaginose origini»<sup>774</sup>.

De Minerbi è partito dal presupposto che gli umanisti veneti del Cinquecento considerassero i popoli del territorio comprendente Aquileia, di provenienza Fenicia. Egli ha così tradotto la figura maschile nel dio Baal e la figura femminile nella divina Astarte, considerate le due supreme divinità Fenicie. Baal era associato al fenomeno naturale della luce del giorno e presidiava i fenomeni atmosferici, mentre Astarte veniva associata a madre feconda, datrice di fertilità alla terra e come tale, dea della maternità. L'unione delle due divinità diede origine al popolo della Fenicia, da cui si costituì la gente Illirica «e successivamente l'aquileiese, donde si trasferì a Venezia la casata Vendramin»<sup>775</sup>. Giorgione avrebbe modernizzato le immagini eliminando gli attributi delle due divinità: «scomparve dunque la testa di vacca [...] e il disco del sole [...]. Non figurano le foglie del bananiere che rappresentano la fecondità della pianta e tantomeno

---

<sup>772</sup> MAURIZIO CALVESI, *La "Tempesta" di Giorgione in Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500 : mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, 1981, pp. 43-54.

<sup>773</sup> FERRIGUTO, *Il significato della "Tempesta"...*cit., p. 26.

<sup>774</sup> DE MINERBI, *La tempesta...*cit., p. 51.

<sup>775</sup> Ivi, p. 44.

qualsiasi altro elemento decorativo»<sup>776</sup>. Quindi dal punto di vista iconografico non vi è alcun elemento che possa identificare le divinità fenicie e, come ha chiarito Marco Paoli «le documentazioni riguardanti i Vendramin ad Aquileia si fermano al XII secolo e non è documentata una loro provenienza dall'Illiria»<sup>777</sup>.

Si deve comunque a Piero de Minerbi il merito di aver riconosciuto nelle vesti del giovane astante il membro di una particolare "Compagnia della Calza", quella dei "Modesti", caratterizzata dal colore di una delle due calze di una tonalità corrispondente alla rosa secca. In tal modo egli andrà a correggere un'osservazione di Ferriguto, che aveva giudicato nuda la gamba destra dell'uomo.

La tesi di Ferriguto verrà ripresa alla fine del Novecento da Marco Assirelli<sup>778</sup> per confermare che la raffigurazione della *Tempesta* sia un'immagine rappresentativa della "Teoria degli elementi". Egli ha confrontato il dipinto con la miniatura del libro di Aristotele, il filosofo che Almorò Barbaro, cugino di Gabriele Vendramin, voleva liberare «dalle interpretazioni dei committenti medievali, per arrivare a coglierne l'essenza vera»<sup>779</sup>. In un saggio di Vittore Branca è chiaramente individuata la figura di Ermolao Barbaro quale personaggio rivoluzionario nella metodologia degli studi filosofici fino ad allora adottati:

(Ermolao Barbaro) vuole conquistare all'autentica filosofia aristotelica e alle nuove concezioni umanistiche l'Università patavina che era la cittadella, anzi l'emblema, del peripatetismo di scuola, refrattario alla nuova sensibilità. [...] (Egli vuole) mostrare che la esatta interpretazione dei testi aristotelici porta a conclusioni del tutto diverse da quelle che presentavano i suoi interlocutori di stretta osservanza accademico-patavina. [...] Il Barbaro mira cioè alla radicale riforma dell'aristotelismo [...] si profila così il movimento rinnovatore degli studiosi veneziani, quali il Barbaro e il Donà, che si rivolgono a nuovi testi e preparano commenti sollecitanti. Fra il 1474 e il 1485, a Padova e a Venezia, Ermolao sviluppa il suo programma: quello di tradurre e di commentare tutti gli scritti aristotelici.<sup>780</sup>

[...] nel suo corso aristotelico, Ermolao Barbaro fa posto ai testi che diverranno testi base per l'estetica e la letteratura del Rinascimento, alla "retorica" e alla "poetica": cioè a quelle parti della filosofia che fino allora erano a Padova trascurate del tutto, che non solo non erano né studiate né commentate, ma erano addirittura rifiutate dalle sillogi aristoteliche.<sup>781</sup>

A differenza di Ferriguto, dove la figura maschile e femminile rappresenterebbero ... *la famiglia umana*, Assirelli ha identificato la nutrice «con l'immagine della Natura»<sup>782</sup>. Gli edifici e le rovine starebbero a raffigurare ...*le cose artificiali*, cioè create dall'uomo che «come le cose naturali, sono soggette a mutamento, a generazione e corruzione»<sup>783</sup>. Il volatile presente nel dipinto sarà identificato come un avvoltoio, in base all'iconografia del Ripa, o ...*è più probabile che si tratti di un airone, o forse di un ibis* (a noi starà la scelta!). In ogni caso egli ha interpretato la presenza del volatile quale simbolo negativo di corruzione della materia. Per quanto riguarda la figura maschile, Assirelli ha proposto invece significati

---

<sup>776</sup> Ivi, p. 60.

<sup>777</sup> PAOLI, *La "Tempesta" svelata...cit.*, p. 58.

<sup>778</sup> MARCO ASSIRELLI, "Averroes in physicam" : il manoscritto San Marco 175 della Biblioteca Laurenziana ; appunti per una nuova lettura aristotelica della "Tempesta" di Giorgione, in "Rivista di storia della miniatura" 1- 2 (1998), pp.217-230.

<sup>779</sup> ASSIRELLI, "Averroes in physicam"...cit., p. 225.

<sup>780</sup> BRANCA, *La sapienza civile...cit.*, p. 71.

<sup>781</sup> Ivi, p. 73.

<sup>782</sup> ASSIRELLI, "Averroes in physicam"...cit., p. 226.

<sup>783</sup> Ibidem.

diversi. Anche l'emblema dei da Carrara verrà visto come simbolo di trasformazione delle cose e, in questo caso dei fatti, considerando la fine dell'illustre casata.

Federico Hermanin è stato il primo storico dell'arte a legare la *Tempesta* al mito di Paride, a cui si è affiancato successivamente George Martin Richter e Robert Eisler, citato dallo stesso Richter<sup>784</sup>.

Hermanin ha intuito che il dipinto sia la prosecuzione di un ciclo di cui faceva parte il perduto *Ritrovamento di Paride*, visto da Marcantonio Michiel in casa di Taddeo Contarini nel 1525, testimoniato da una copia seicentesca di David Teniers, da un'incisione derivata dalla copia stessa di Théodorus Van Kessel e da un dipinto presente nello Szépművészeti Múzeum di Budapest, che riproduce il solo gruppo delle figure a sinistra dell'incisione di Van Kessel. È necessario però puntualizzare che Michiel non descrisse la tela come un *...ritrovamento*, bensì come *...nascimento de Paris*: «La tela del paese con el nascimento de Paris, con li due pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, e fu delle sue prime opere»<sup>785</sup>.

Un ulteriore dipinto avrebbe corollato questo ciclo: si tratta del *Giudizio di Paride*, da cui deriverebbe un'incisione di Marcantonio Raimondi presente al British Museum di Londra.

Qualche anno dopo, Richter avvalorerà le tesi di Hermanin dichiarando che la soluzione del problema interpretativo, «possa essere trovata rifacendosi alla leggenda di Paris [...]. Potrebbe sembrare inverosimile che Giorgio abbia raffigurato qui l'infanzia di Paride?»<sup>786</sup> e aggiungerà che indiscutibilmente, Giorgione ha dimostrato particolare interesse per il mito di Paride.

Ma cosa ci dice la mitologia in proposito? Paride è figlio secondogenito di Priamo, re di Troia; su decisione del padre viene accompagnato da un servo per essere abbandonato sui monti dove verrà accudito per i primi giorni da un'orsa. Lo stesso servo che doveva abbandonarlo vedendo questo, deciderà di accoglierlo come figlio proprio. Paride trascorrerà la sua giovinezza vivendo come un pastore.

Pur ammettendo che la figura maschile rappresenti il pastore che gli farà da padre e che il bambino rappresenti Paride, come giustificheremo la presenza della figura femminile? La madre Ecuba, la sorella Cassandra o l'amata Elena? E l'orsa dallo spirito materno?

È evidente che l'associazione della *Tempesta* a un ciclo di pitture relative alla leggenda di Paride, derivi esclusivamente da confronti relativi al "ductus" e allo "stile pittorico", confronto che comunque si determina su una copia seicentesca di un probabile dipinto di Giorgione. Ecco il confronto di Richter: «La disposizione degli elementi della composizione è essenzialmente la stessa di quella del *Ritrovamento di Paride*. A sinistra sta ritto la figura del pastore, quasi nella stessa posizione del pastore di sinistra del *Ritrovamento di Paride*. [...] La donna con il bambino si trova in una posizione simile a quella della donna seduta nell'altro dipinto. [...] Come nella pala di Castelfranco, il dipinto è diviso in due parti. Qui è il ponte

---

<sup>784</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 241: « Faccio notare che F. Hermanin nel suo nuovo libro (1933) e il Dr. R. Eisler hanno raggiunto, in modo indipendente, la conclusione che il soggetto del quadro è collegato alla leggenda di Paride.

<sup>785</sup> MORELLI, *Notizia d'opere...cit.*, p.65.

<sup>786</sup> RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...cit.*, p. 78.

che separa la parte inferiore contenente le figure umane, dalla parte superiore dedicata al dramma dell'atmosfera. Sembra probabile che il contrasto tra la scena arcadica idilliaca in primo piano e la furia degli elementi nel cielo, dovrebbe avere un significato simbolico profondo»<sup>787</sup>.

Anche per Hermanin il collegamento della *Tempesta* al *Ritrovamento di Paris* si riduce a una generica somiglianza di costruzione delle figure, tra l'astante e i pastori che «stanno ritti a guardare il bambino sdraiato ai loro piedi. In essi è la stessa immobilità del giovane nella *Tempesta* [...] caratteristica delle opere giovanili di Giorgione»<sup>788</sup>.

Recentemente Jurgen Rapp<sup>789</sup>, sempre basandosi sul fatto che Giorgione aveva già dipinto due quadri riguardanti il mito in questione, ha dedotto che la figura maschile sia Paride e che la scena riguardi in questo caso, il distacco di Paride in partenza per Troia, dalla ninfa Enone e dal loro figlio Korithos: «Nemmeno Enone riuscì a dissuadere Paride benché egli piangesse al momento del congedo. ...*Ritorna da me semmai sarai ferito, gli disse Enone, perché io sola saprò curarti*».<sup>790</sup> La città sullo sfondo verrebbe così assimilata a Troia e alla sua caduta, mentre il fiumiciattolo a Cepreno, padre di Enone.

Giorgione avrebbe così istituito un parallelo tra la caduta di Padova in mano agli imperiali, e la caduta di Troia. «Secondo Rapp, Giorgione avrebbe attinto dal nucleo di manoscritti di argomento troiano che Bessarione donò alla Repubblica di Venezia nel 1468»<sup>791</sup>.

L'unico elemento architettonico del paesaggio che Rapp considera per individuare lo sfondo urbano come Troia è l'edificio a cupola sferica, «ma sembra che questo sia stato oramai correttamente identificato con la chiesa di Santa Maria del Carmine»<sup>792</sup>.

Ma perché Giorgione avrebbe dovuto dipingere questa fase del mito di Paride per significare che il paesaggio potesse venire interpretato come Troia-Padova?

Anche in questo caso, malgrado Ferriguto abbia notato in Giorgione una certa inclinazione a ...*rivestire concetti astratti in parvenze della realtà naturale*, non vi è nessun elemento oggettivo che sostenga la proposta di Rapp; nemmeno l'espressione del viso dell'astante risulta piangente, è anzi il contrario: la sua postura non ci segnala una imminente partenza, ma sembra quella di chi sta custodendo qualcosa o qualcuno, di chi rimane all'erta anche nel riposo. D'accordo con Ferriguto, «ben poco nel capolavoro giorgionesco parla di dolore e di lacrime»<sup>793</sup>. La figura femminile, in questo caso Enone, non guarda il suo amato Paride in procinto di partire, ma il suo sguardo è rivolto verso l'esterno del dipinto.

---

<sup>787</sup> Ivi p. 79.

<sup>788</sup> HERMANIN, *Il mito di Giorgione...cit.*, 83.

<sup>789</sup> JURGEN RAPP, *Die "Favola" in Giorgiones "Gewitter"*, in "Pantheon" 56 (1998), pp. 44-74.

<sup>790</sup> ROBERT GRAVES, *I miti greci*, Milano, CDE spa., 1991, p. 588.

<sup>791</sup> NEPI SCIRÈ, *Giorgione: Mythos...cit.*, p. 122.

<sup>792</sup> PAOLI, *La "Tempesta" svelata...cit.*, p. 98.

<sup>793</sup> FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri" ...cit.*, p. 125.

Lo “stemma” dei da Carrara già individuato dal Ferriguto e dipinto su una delle torri dello sfondo, è l’unico elemento che induce Rapp a istituire un parallelo tra Padova, antica signoria della famiglia estinta e Troia, intesa come scenario in cui si compì la distruzione della famiglia di Priamo.

Il tema della caduta di Padova verrà ripreso qualche anno più tardi, nel saggio di Antonio Boscardin.

Tra le varie interpretazioni di Gustav Friedrich Hartlaub, in quella del 1938 anch’egli ha proposto una lettura del dipinto legata al mito di Paride. Precedentemente, in una sua monografia del 1925 Giorgione è stato descritto come artista misterioso ed ermetico, frequentatore di sette magiche attraverso l’artista e amico Giulio Campagnola, citato dal famoso alchimista trevigiano Giovanni Aurelio Augurelli nel terzo libro della *Chrysopoeia*, pubblicato dal Manuzio nel 1515. Effettivamente alcune ricerche condotte da Erminio Morengi hanno evidenziato che «sul finire del Quattrocento, tali pratiche alchemiche si erano così largamente diffuse anche a Venezia, tanto che il Consiglio dei Dieci fu costretto a vietarle con grande severità».<sup>794</sup> Lo stesso Hartlaub ha imputato le ragioni di questa diffusione al fatto che Venezia, tramite i suoi scambi con l’Oriente e l’Impero, era divenuta il punto di incontro «di numerosi adepti dediti all’astrologia, alla cabala, all’alchimia, all’arte dei metalli e del vetro, i quali riuscirono a influenzare sensibilmente la stessa vita artistica e culturale del tempo»<sup>795</sup>. Le stesse istituzioni accademiche presenti a Venezia, come in altre importanti città italiane, avrebbero coperto l’esistenza di «vere e proprie cerchie iniziatiche cui facevano parte sovrani, principi, patrizi, eruditi, poeti, architetti, pittori, scultori e musicisti in diretto collegamento con altri gruppi presenti in diversi Stati europei come la Germania, la Francia, l’Inghilterra e la Spagna»<sup>796</sup>. L’esistenza delle “Compagnie della Calza” probabilmente potrebbe aver avuto anche uno “scopo di copertura”, allo stesso modo delle Accademie. Morengi ha affermato che queste “Compagnie” nate in ambito teatrale, «con il pretesto di organizzare riunioni conviviali, di fatto offrivano agli invitati l’occasione di poter ottenere influenti appoggi politici[...]»<sup>797</sup>.

Nel 1933 sempre dalla penna di Hartlaub, la *Tempesta* si trasformerà in un “quadro esoterico”, dove il suo soggetto deriverà da riti e misteri di società alchemistico-astrologiche. In questo caso Hartlaub ha escluso la presenza di un eventuale committente, Giorgione è visto solo con la sua ispirazione.

Il fanciullo del dipinto sarà l’iniziato che dovrà affrontare delle prove per poter essere ammesso alla conoscenza di “segreti” custoditi all’interno di particolari sette misteriosofiche ed ermetiche. La figura femminile verrà così interpretata come allegoria della *Sapienza*, il fulmine come allegoria delle “prove” a cui il fanciullo è sottoposto nei pressi del Tempio rappresentato dalle colonne spezzate, sotto gli occhi di un “guardiano” individuato nell’astante.

---

<sup>794</sup> MORENGI, *Nel segno della Sibilla...cit.*, p. 51.

<sup>795</sup> Ibidem.

<sup>796</sup> Ibidem.

<sup>797</sup> Ivi, p. 61.

La mostra su Giorgione a Venezia del 1955, ancora «si muoveva sui binari delle accattivanti tesi di Hartlaub, secondo le quali i quadri di soggetto profano non sono altro che testimonianza chiave di dottrine segrete e di una mistica alchemica della natura»<sup>798</sup>.

Dai primi esami radiografici di Morassi<sup>799</sup> svelanti la figura della “bagnante”, Hartlaub proporrà una sua ultima versione della *Tempesta*: il dipinto avrebbe narrato la nascita del filosofo pitagorico *Apollonio di Tiana*, narrata da Lucio Flavio Filostrato: da alcuni suoi particolari biografici, Apollonio condusse una vita ascetica e irreprensibile e gli vennero attribuiti alcuni miracoli analoghi a quelli compiuti da Gesù Cristo e descritti nei Vangeli. La leggenda racconta che, alla sua nascita gli abitanti videro un fulmine levarsi dalla terra e ascendere al cielo, quale segno della sua eccellenza rispetto ai comuni mortali. Nella versione definitiva del dipinto, Hartlaub avrebbe rinunciato alla rappresentazione della “madre sognante” per sostituirla con la figura maschile. Egli non spiega la presenza dell’astante, né il significato degli stemmi. Non vi è nessuna evidenza che la folgore sia scaturita dalla terra. Tuttavia bisogna riconoscere a Hartlaub la prerogativa di essere stato il primo ad aver indirettamente legato il dipinto a una figura che, anche se pagana, è rappresentativa della ricerca di un’alternativa religiosa al cristianesimo deteriorato, quale simbolo di rettitudine e di spirito puro. Sembra proprio che tale ricerca possa anche aver coperto, come ha segnalato Dal Pozzolo<sup>800</sup>, «figure ed episodi che appartengono alla storia pre-cristiana [...]»<sup>801</sup> aggiungendo poi che «in molte opere di Zorzi si coglie la predilezione per figure ed *exempla* di “ricordo”, che leghino Antico e Nuovo Testamento, Oriente e Occidente, filosofia e religione e che focalizzino la riflessione su episodi del passato, cui il presente è misteriosamente e imprescindibilmente connesso»<sup>802</sup>.

I sentimenti anticlericali e antipapali aumenteranno paradossalmente la religiosità popolare verso alternative che mescoleranno elementi cabalistici ed ermetici, per opera di umanisti cristiani di tendenza neoplatonica. Come ha scritto William Melczer<sup>803</sup>, questi umanisti «mostrarono un continuo interesse all’incorporazione delle tradizioni esoteriche, mistiche e gnoseologiche, ai loro interessi intellettuali»<sup>804</sup>.

Dagli ultimi anni del secolo Quindicesimo in poi, in alcuni circoli cristiani di persuasione mistica e teosofica, un movimento cominciò a svilupparsi con l’obiettivo di armonizzare le dottrine cabalistiche con il Cristianesimo e, soprattutto, di dimostrare che il vero significato celato degli insegnamenti della Cabala indica in effetti una direzione cristiana. [...] Il fondatore della scuola cristiana della Cabala a Firenze, e uno dei primi cristiani ebraizzanti, fu Pico della Mirandola. [...] La scoperta inattesa di una tradizione esoterica ebraica creò sensazione nel mondo intellettuale cristiano. Le asserzioni di Pico che “nessuna scienza può convincerci meglio della divinità di Gesù Cristo, quanto la magia e la Cabala”, e che egli poteva adesso provare i dogmi della Trinità e della Incarnazione sulla

---

<sup>798</sup> HUTTINGER, *Il culto di Giorgione...cit.*, p. 336.

<sup>799</sup> ANTONIO MORASSI, *Esame radiografico della “Tempesta” di Giorgione*, in “Le Arti” 6 (1939), pp. 567-570.

<sup>800</sup> ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Quale religiosità in Giorgione?*, in “Le tende cristiane nella Castellana : atti delle giornate di studio 11-18-25 novembre 1996, Castelfranco Veneto”, a cura di Giacinto Cecchetto, Castelfranco Veneto, Banca popolare di Castelfranco Veneto, 1997, pp. 123-154.

<sup>801</sup> DAL POZZOLO, *Quale religiosità...cit.*, p. 124.

<sup>802</sup> Ivi, p. 133.

<sup>803</sup> WILLIAM MELCZER, *Giorgione ed i (possibili) contributi ebrei alla tradizione ermetica*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500 : mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, 1981, pp. 213-218.

<sup>804</sup> MELCZER, *Giorgione...cit.*, p. 217.

base di assiomi cabalistici, fecero furore dappertutto. [...] Cristiani ebraizzanti attivi nella speculazione cabalistica continuarono, in tutta l'Europa, nei solchi aperti da Pico: così il *De harmonia mundi* (1525), i *Problemata* (1536) di Francesco Giorgio.<sup>805</sup>

Nel 1463 Marsilio Ficino tradusse il *Pimandro*, opera in quattordici libri scritta in lingua greca e facente parte del *Corpus Hermeticum*. Esso descrive una sorta di cammino iniziatico, attraverso il quale il fedele viene condotto alla comprensione del "nous" e alla rinascita in Dio, mediante l'insegnamento del suo messaggero, Ermete Trismegisto. Esso sarebbe una sorta di viaggio dell'uomo, per liberarsi dai vincoli terreni che tengono legati la sua parte divina (l'intelletto) e giungere alla salvezza rappresentata dal "logos".

È chiaro che anche in Ficino vi è la ricerca di una nuova apologia del Cristianesimo, nel caso specifico mescolando temi teologici a temi magico-astrologici e cabalistici<sup>806</sup>.

In una sua conferenza tenuta nel 1933, il geologo Antonio Pietrantonì<sup>807</sup>, appassionato d'arte, rifacendosi alla interpretazione ermetico-alchimistica di Hartlaub ha scritto: «Giorgione sarebbe così un altro affiliato della setta dello "Stil nuovo" [...] cioè fra quelli che, sotto leggiadre apparenze artistiche, celavano il nuovo pensiero filosofico ostile alla Chiesa cattolica e che spesso, caduti sotto le grinfie dell'inquisizione, finivano sul rogo»<sup>808</sup>. La *Tempesta* e in particolare il fulmine, diverrà allegoria della «caduta imminente della Chiesa Cattolica corrotta e della civiltà medievale che da essa nacque»<sup>809</sup>.

Tra le varie manifestazioni derivanti dalla reazione a un cristianesimo intollerabile nelle sue pratiche, anche Enrico Guidoni ha appoggiato la sua tesi nell'individuazione di una piattaforma comune tra cristiani ed ebrei: è il "culto del Sole", di natura squisitamente religiosa «per il quale il Sole non è che il vero Dio, contrapposto nella sua materialistica realtà sia agli dei del mito che alle differenti immagini che le diverse religioni hanno dato dell'essere supremo: è un Dio Sole recuperato da antiche religioni, ma modernizzato calandolo interamente nella natura e considerandolo autore di tutto ciò che, compreso l'uomo, accade nell'universo»<sup>810</sup>. Si sarebbe trattato di una sorta di sincretismo tra ragioni comuni di cristiani ed ebrei, dove si cercò di sfrondare tutto ciò che per entrambi era ritenuto superfetazione e corruzione: tra questi i miracoli, ma anche i dogmi più ostici al buon senso, come quello della verginità della Madonna.

Era decisamente un'eresia, i cui adepti «si comportavano come una vera propria setta, dove vige la segretezza e la ritualità misteriosa, comportamenti che stanno a significare una decisa avversione della Chiesa, inflessibile a ogni sorta di culto diverso»<sup>811</sup>.

---

<sup>805</sup> Ibidem.

<sup>806</sup> Per un approfondimento: EUGENIO GARIN, *Note sull'Ermetismo del Rinascimento*, in *Testi Umanistici su l'Ermetismo*, Roma, Bocca, 1955.

<sup>807</sup> ANTONIO PIETRANTONI, *La Tempesta di Giorgione da Castelfranco, conferenza di Antonio Pietrantonì del 22 aprile 1933*, a cura di Giulia Antonelli, Roma, Cromografica Roma, 2008.

<sup>808</sup> PIETRANTONI, *La Tempesta...cit.*, p. 19.

<sup>809</sup> Ibidem.

<sup>810</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p. 40.

<sup>811</sup> Ibidem.

Nei cieli giorgioneschi colpisce la presenza quasi ossessiva del sole: un sole quasi sempre albeggiante, spesso appena coperto da un alberello o nascosto dietro uno sprone roccioso oppure velato da un cielo nuvoloso. Il sole di Giorgione è completamente naturale in quanto, seguendo alla lettera le indicazioni "scientifiche" di Leonardo, egli fa discendere da esso ogni manifestazione della natura e della stessa vita umana. L'audacia di questo collegamento tra principio religioso e perfetta razionalità di fenomeni luminosi, è una delle più evidenti caratteristiche del genio giorgionesco. Giorgione si libera dalle intermediazioni mitiche o paganeggianti e descrive pazientemente ogni possibile effetto della discesa terrestre della divinità solare attraverso gli effetti luminosi e coloristici. Ed è da ciò che prende avvio la "modernità" di Giorgione, consistente nella presa di coscienza della centralità, in pittura, del colore e del rapporto luce-ombra, piuttosto che del disegno: essa deve sottostare per intero alle leggi della natura.<sup>812</sup>

Se Guidoni ha visto nell'opera giorgionesca la manifestazione di un culto solare, Maurizio Calvesi<sup>813</sup> ricollegandosi a Hartlaub, è arrivato a collegare la *Tempesta* ai testi ermetici tradotti da Marsilio Ficino, che identificavano Mosé con Ermete Trismegisto. Calvesi ha giustificato la non convenzionale rappresentazione iconografica del soggetto, affermando che Giorgione «elaborava i suoi soggetti in modo del tutto personale»<sup>814</sup>. Egli vedrà nella nutrice la figlia del faraone, in quanto ella «presenta i segni di una recente immersione»<sup>815</sup> per salvare dalle acque il piccolo Mosé: è nuda, i capelli sono umidi e mal pettinati, ha un asciugatoio sulle spalle. Il luogo della rappresentazione sarà l'Egitto, confermato dal volatile che si trova sul tetto identificato come un ibis. È singolare come Calvesi abbia giustificato la presenza del fulmine: «Dio aveva mandato "fistole infiammate e ardore di carni" in terra d'Egitto; appena la figlia del faraone toccò il bambino, ella si risanò e dovette cessare anche la calura, la siccità, la magra: doveva cioè, come per incanto, sopravvenire un temporale»<sup>816</sup>. Nella *Tempesta* non vi è segno di siccità, né di calura; il fiumiciattolo scorre regolarmente e la vegetazione è rigogliosa, anche se la tempesta meteorologica sta sopravvenendo. La figura maschile tradotta in Ermete *Poimandres* (titolo attribuito dal Ficino agli scritti di Ermete e significa pastore di uomini), sta assistendo al ritrovamento di Mosé quale simbolo di ritrovamento dell'originaria sapienza religiosa egiziana. In pratica, secondo Calvesi, Giorgione avrebbe modificato la versione ebraica del ritrovamento di Mosé, per farla aderire alla coeva letteratura ermetica che vedeva in Ermete Trismegisto una precedente e chiara conferma della "rivelazione cristiana".

Ritornando ancora agli anni Trenta, all'incirca coeva alle pubblicazioni di Hartlaub, Luigi Parpagliolo<sup>817</sup> pubblicherà la prima interpretazione in chiave agiografica della *Tempesta*.

Egli ha individuato nella leggenda di santa Genoveffa, tratta dalla *Legenda Aurea* del monaco domenicano Jacopo da Varazze, la chiave di lettura del dipinto. La storia è la seguente: Genoveffa, figlia del duca di Brabante e moglie di Sigfrido, principe di Treves, è affidata in custodia al suo maggiordomo di nome Golo. Ella viene da questo accusata di adulterio e condannata a morte dal marito. Genoveffa verrà condotta, insieme al suo figlioletto lattante, dai sicari di Golo in una foresta e dopo averla spogliata verrà lasciata lì col

---

<sup>812</sup> Ibidem.

<sup>813</sup> MAURIZIO CALVESI, *La Tempesta di Giorgione come ritrovamento di Mosé*, in "Commentari" XIII (1962) III-IV, pp. 226-255.

<sup>814</sup> CALVESI, *La Tempesta...cit.*, p. 230.

<sup>815</sup> Ibidem.

<sup>816</sup> Ibidem.

<sup>817</sup> LUIGI PARGLILOLO, *L'argomento della "Tempesta" del Giorgione*, in "Bollettino d'arte" III (1933) 2 6, pag. 282.



bambino. Il dipinto rappresenterebbe il momento in cui Genoveffa viene abbandonata nel bosco col bimbo, sotto la vigilanza di uno dei sicari di Golo. Nel proporre tale lettura, Parpagliolo non ha tenuto conto di importanti particolari presenti nel dipinto: le insegne araldiche presenti sulle torri dello sfondo, il fulmine, le rovine eccetera, i quali possono portare a significati diversi.

A proporre un ulteriore tema agiografico è stata Nancy de Grummond<sup>818</sup>: la *Tempesta* rappresenterebbe il soldato San Teodoro in atto di proteggere una madre e un bambino da un drago, in un contesto paesaggistico. Antico patrono di Venezia, il santo è riconoscibile dall'attributo del drago in quanto, come San Giorgio, ne uccise uno che stava minacciando una povera vedova cristiana con il suo figlioletto. Secondo de Grummond, la rappresentazione di San Teodoro che uccide il drago, sarebbe stata cambiata nei primi anni del Cinquecento per non confonderla con quella di San Giorgio: si sarebbe dunque deciso di rappresentare il santo non durante, ma dopo la battaglia con il drago. Un ulteriore attributo di Teodoro era la sua capacità di controllo sulle tempeste: egli poteva scaturirne, quanto proteggere chi si trovava in difficoltà per esse, giustappunto come il sopraccitato Apollonio di Tiana proposto da Hartlaub.

La studiosa ha visto nella nutrice, la vedova minacciata dal drago e giustifica la sua nudità con l'intenzione di un bagno presso la sorgente dove stava la bestia. Il paesaggio dello sfondo rappresenterebbe la città di Euchaïta e la struttura cubica sormontata da una cupola, la chiesa veneziana di San Salvador, dove originariamente il santo venne sepolto. Lo stemma araldico zoomorfo presente su una delle torri dello sfondo, verrà letto come un drago, attributo di Teodoro.

Salvatore Settis non ha mancato di citare questa interpretazione, definendola *...ricca e sapientemente costruita con il vantaggio ...di non lasciar niente fuori*. Tuttavia egli chiarirà « che il quadro non può essere visto come un'illustrazione della leggenda di San Teodoro »<sup>819</sup>, in quanto il drago è assente e mancano gli attributi guerrieri del santo.

Come in altre proposte attributive, anche de Grummond va a scontrarsi con l'immagine del *santo guerriero*: il san Liberale o Nicasio di Castelfranco Veneto indossa un'armatura, ma come ebbe a scrivere John R. Hale «ella fa riferimento ai soldati che agiscono da servitori, nella giorgionesca *Adorazione dei Magi*».<sup>820</sup> In ogni caso l'ipotesi del santo non regge, non solo per la figura del giovane astante, ma perché nella leggenda non c'è alcuna descrizione dell'allattamento dell'infante e soprattutto perché, come ha chiarito Marco Paoli «la figura zoomorfa dipinta sulla torre non può essere collegabile ai tratti di un drago»<sup>821</sup>.

Dovranno trascorrere più di vent'anni dalla pubblicazione del saggio di de Grummond, per trovare un altro santo nella *Tempesta*: agli inizi degli anni Novanta verrà vista nell'astante, la figura di san Giovanni

---

<sup>818</sup> NANCY THOMSON DE GRUMMOND, *Giorgione's "Tempest": the legend of St. Theodore*, in "L'arte" 5 (1972), pp.4-53.

<sup>819</sup> SETTIS, *La "Tempesta"...*cit., p. 66.

<sup>820</sup> JOHN R. HALE, *Michiel and the "tempesta": the soldier in a landscape as a motif in Venetian painting*, in "Florence and Italy: Renaissance studies in honour of Nicolai Rubinstein" (1988), pp. 405-418, qui p. 407.

<sup>821</sup> PAOLI, *La "Tempesta" svelata...*cit., p. 77.

Crisostomo con una “principessa nutrice”. L’autore di questa interpretazione è stata Lynette M. F. Bosch<sup>822</sup>, la quale ha tratto da una versione tedesca della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze del Quindicesimo secolo, la leggenda del santo in questione, secondo cui egli avrebbe approfittato della richiesta di ospitalità di una donna, poi rivelatasi principessa, presso il suo eremo. Egli abusò di lei, malgrado la donna avesse tracciato una linea sul suolo della caverna, chiedendo a Crisostomo di non superarla. Successivamente il santo, scoprendo che la donna era rimasta gravida, la condusse al limite di un baratro e la gettò all’interno. Pentitosi immediatamente della terribile azione, egli verrà scoperto dagli inviati del re e condotto nel luogo dell’omicidio. Qui, miracolo, la principessa viene ritrovata viva, nuda e con un bimbo tra le braccia nato dalla loro unione.

Secondo questa interpretazione il dipinto rappresenterebbe il momento in cui il santo rivede la donna che pensava di aver ucciso.

L’interpretazione di Bosch non è legata ad alcun attributo del santo, ma si basa esclusivamente sullo stile pittorico presente nella *Tempesta* che evidenzia in alcuni particolari, elementi ancora *...tardo gotici di derivazione tedesca*, come ha chiarito Mauro Lucco riferendosi alle «pieghe tardo-gotiche della pezzuola bianca della donna (la nutrice), ancor oggi legate agli esempi veneziani di Bosch [...]»<sup>823</sup>.

È evidente che la proposta attributiva avanzata da Lynette Bosch basandosi principalmente sullo stile pittorico di Giorgione, non sia sostenibile.

Tuttavia qualche anno dopo, Avigdor Poseq<sup>824</sup> riprenderà la tesi della studiosa sostenendo che la rappresentazione di san Giovanni Crisostomo nel momento in cui viene ritrovata la principessa, non è una *...narrazione letterale del fatto*, ma Giorgione si sarebbe preso delle “libertà” o delle licenze derivanti dal suo *...personale ingegno*, termine usato da Lodovico Dolce nel descrivere l’arte dello stesso. Secondo Poseq il tema principale contenuto nel dipinto sarebbe la seduzione, che viene rilevata dalla *...posa sensuale* della nutrice, particolare che già Alessandro Parronchi aveva messo in campo nella sua interpretazione del 1978, che vedremo successivamente.

Come ha correttamente evidenziato Paoli, Ludovico Dolce «assegnava all'artista la libertà di scegliere la forma e la varietà degli elementi figurali con cui avrebbe dovuto tradurre in immagini la storia e non una sorta di “licenza poetica” che permettesse all'artista di interpretare fantasiosamente il soggetto»<sup>825</sup>.

Le due colonne sul muretto, le rovine architettoniche, il fulmine e il ponticello non possono essere considerate delle *... licenze poetiche* e liquidate così, senza colpo ferire. Per quanto riguarda l’aspetto della nutrice per nulla sensuale, ma evidentemente ambiguo, Piermario Vescovo invita a sfogliare il “catalogo”

---

<sup>822</sup> LYNETTE M.F. BOSCH, *Giorgione's "Tempest" Revisited*, in “Source” 10 (1991) 2, pp. 7-15.

<sup>823</sup> MAURO LUCCO, *Il Cinquecento. La pittura nel Veneto I*, a cura di Id., Venezia, Milano, Electa, 1996, v.4, p. 23.

<sup>824</sup> AVIGDOR W.G. POSEQ, *The Tempest again: Giorgione's "Ingegno"*, in “Kunsthistorisk Tidkrift” LXV (1996) I, pp. 19-26.

<sup>825</sup> PAOLI, *La "Tempesta" svelata...cit.*, p. 91.

dell'incisore Cristofano Robetta, per capire che ella simboleggia la ...*Carità*, non per la presenza di un utile elemento distintivo, ma «dall'assenza di complicazioni oppositive»<sup>826</sup>.

Ritornando ancora nell'ambito letterario della cultura veneziana del primo Rinascimento, il "tema onirico" culminato nell'edizione del 1518 di Aldo Manuzio dell'*Oneirocritica* di Artemidoro di Dalidi, è dovuto alla diffusione del Neoplatonismo nei territori della "Dominante". L'edizione aldina dell' *Hypnerotomachia Poliphili* del 1499, il cui precedente modello furono le *Metamorfosi* di Apuleio, è stata considerata da Luigi Stefanini *...movente spirituale o nucleo generatore* per la realizzazione della *Tempesta*. Nel suo saggio pubblicato nel 1943 egli ha dichiarato che «immessi nell'atmosfera della *Hypnerotomachia*, ogni ermetismo del quadro si scioglie [...]»<sup>827</sup>.

Addirittura il filosofo padovano, convinto di aver raggiunto l'obiettivo e sciolto il mistero, proporrà di chiamare il dipinto in questione *L'orto del destino*.

L'*Hypnerotomachia*, narrata da Francesco Colonna, è la storia di Poliphilo che vaga in una sorta di "paesaggio onirico" bucolico-classico, in cerca della sua amata Polia. L'edizione aldina venne corredata da 172 illustrazioni xilografiche che costituiscono sicuramente la parte migliore del libro. Esse mostrano le scene, gli elementi architettonici e i personaggi che Polifilo incontra nei suoi sogni. Il racconto si riduce a una sorta di "psico-dramma figurato", nella ricerca angosciata dell'amore perduto che si risolve nella riunione degli amanti divisi.

In un saggio apparso nel 1962 che approfondisce il contesto culturale entro il quale si sono realizzate le illustrazioni del libro, Giovanni Pozzi e Lucia Ciapponi<sup>828</sup> ne chiariscono il quadro di appartenenza: esse farebbero parte di quel ricco vivaio di soggetti mitologici e rievocazione all'antica che si produssero a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento. L'inclinazione di gusto dell'illustratore del *Poliphilo* si avvicinerebbe nelle invenzioni alle «capricciose bizzarrie dei bronzettisti padovani, mentre nei gesti e nelle pose dei personaggi egli riflette quell'aria patetica e molle propria dei bassorilievi di Tullio Lombardo o quella serena e sognante di Cima da Conegliano. Entro questo contesto la parte occupata dall'illustratore del "Polifilo" è grande e significativa, ma non determinante come si è voluto far credere. Non ci pare a esempio che la ispirazione dal "Polifilo" sia della *Tempesta* di Giorgione [...]»<sup>829</sup>.

Essi concluderanno affermando che eventualmente, l'interesse di un artista veneto per il "Poliphilo" poteva ridursi al *...repertorio per i dettagli dell'ornato*.

La grande fortuna del "Poliphilo" sarà molto più tarda, all'epoca del Manierismo e del Barocco, ma solo legata alle illustrazioni e non al testo.

---

<sup>826</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 97.

<sup>827</sup> STEFANINI, *La Tempesta...cit.*, p. 14.

<sup>828</sup> GIOVANNI POZZI, LUCIA A. CIAPPONI, *La cultura figurativa di Francesco Colonna*, in "Lettere italiane" 14 (1962) 2, pp.151-169.

<sup>829</sup> POZZI, CIAPPONI, *La cultura figurativa...cit.*, p. 168.

Identificando la figura maschile in Polifilo *...pellegrino d'amore*, Stefanini non ha considerato l'assenza del classico attributo del pellegrino: l'asta viatoria o bordone, dalle fattezze chiaramente diverse da quella che regge la figura maschile. Egli non ha valutato la presenza degli stemmi araldici e il fulmine è stato interpretato quale simbolo di cambiamento a una nuova vita. Bisogna tuttavia constatare che la nutrice della *Tempesta* aderisce quasi completamente alla descrizione della "Venere lactans", la Venere genitrice che allatta Cupido e descritta nel "Poliphilo", riportata dallo Stefanini nel suo saggio:

La divina genitrice sedeva puerpera exalpta...Et dalle spalle revultate all'aqua dependulo accusava imitante cum mirabile scultura, niente di meno. gli sancti membri, essa amplexando lactabonda Cupidine, cum il simulachro il materno affetto indicante, cum gratiosa coloratione delle gene d' ambidui della rubenta. vena, com la tatula dextra. O bellissima operatura da contemplare miraculosa. Solamente' del spirito vitale diminuta. Cum la discriminata fronte dagli annulati capilli sopra le piane tempora, et dall'occipito, cum uno nodulario ligamine compositamente ingrumati...et di sculpura exacti gli strumuli, cum gli vertigini pervii di trepanario conato egregiamente espressi...Il sinistro peducolo teniva al sedere ritracto, ei l'altro allextimo, overo limbo della piana protenso...<sup>830</sup>

Nella sua citazione, l'esimio studioso ha però omesso di trascrivere completamente questo passo, dove Venere risulta seduta su una sedia antica, sopra il marmoreo sepolcro di Adone: *...Sopra la plana del praefato sepulchro la Divina Genitrice sedeva puerpera exicalpta, no sencia sumo stupore di ptiosa petra Sardonyce tri colore, sopra una sedula antiqria...*<sup>831</sup>.

Purtroppo la nutrice della *Tempesta* è seduta a terra, le sue gambe sono entrambe piegate, non vi è nessun elemento che la possa riconoscere come una Venere, a meno che non si consideri il muretto con le due colonne spezzate a sinistra del dipinto (quindi dal punto di vista figurativo non a lei competente) quale sepolcro dell'amato perduto, anche se iconograficamente la tomba di Adone è rappresentata da un sarcofago rettangolare.

Anche in questo caso gli attributi identificativi sono assenti: mancano le rose ed ella è seduta per terra. Tuttavia Maurizio Calvesi in un suo saggio del 1981, è ritornato a ribadire il legame tra l'*Hypnerotomachia* e la *Tempesta*: «Una di queste allegorie ci interessa particolarmente giacché l'iconografia collima con quella della nutrice giorgionesca [...]. Si tratta di Venere che siede sul sepolcro di Adone e ne piange la morte, mentre allatta Cupido»<sup>832</sup>. Così anche nella scheda descrittiva del dipinto contenuta nel Catalogo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>833</sup> del 1985: *...Molte sono le corrispondenze figurative della "Tempesta" con alcuni passi della "Hypnerotomachia Poliphili" edita nel 1499.*

Lo stesso Terisio Pignatti, nel suo catalogo monografico di Giorgione del 1999, ha citato la *Tempesta* e la *Venere* di Dresda, quali riprove dei rapporti tra Giorgione e Aldo Manuzio, tramite comuni temi iconografici presenti nei dipinti e nel "Sogno di Poliphilo".

---

<sup>830</sup> STEFANINI, *La Tempesta*...cit., p. 16-17.

<sup>831</sup> *La hypnerotomachia di Poliphilo*., Venezia, A. Manuzio, 1545, p. 376.

<sup>832</sup> CALVESI, *La "Tempesta"*...cit., p. 48.

<sup>833</sup> GIOVANNA NEPI SCIRÉ, FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di lid., Milano, Electa, 1985.

Anche Dan Lettieri<sup>834</sup> citerà il romanzo di Colonna in un suo saggio apparso nel 1994, ma solamente per specificare che Giorgione ha integrato il motivo delle rovine architettoniche in un diverso contesto narrativo: «Le rovine sono una metafora visuale della condizione spirituale dell'amante in esilio, credo, della sua morte imminente. L'oscuro stagno del primissimo piano del dipinto, completa questa interpretazione [...]»<sup>835</sup>. Dunque in questo caso le rovine sarebbero simbolo di "malinconia" o "metafora di un amore infelice", in quanto Lettieri individuerà il contesto narrativo della *Tempesta* nella *Arcadia* di Jacopo Sannazaro, opera prosimetrica di ambientazione pastorale che circolò in forma manoscritta, sino alla sua pubblicazione a Napoli nel 1504. Lo scrittore noterà nell'egloga sette e otto una corrispondenza con il dipinto: nella settima egloga, l'autore descrive le cause che costringono Sincero ad abbandonare Napoli per cercare rifugio nella solitudine di Arcadia. Egli è immerso da profonda malinconia in quanto innamorato di una ragazza senza esserne corrisposto; decide così di lasciare la città per condurre la vita semplice di un pastore per dimenticare ciò che non può ottenere, ma la bellezza del paesaggio gli ricorda continuamente la sua amata, aumentando il senso di alienazione. Nell'ottava egloga «incontriamo uno dei compagni di Sincero, l'infelice Clonico che implora la terra e il cielo per mettere fine alle sue sofferenze [...], così come il protagonista di Giorgione, in bilico davanti allo stagno scuro e l'argine fangoso, sembrerebbe esprimere la stessa idea»<sup>836</sup>.

Lettieri confronterà la nutrice del dipinto con un medaglione di bronzo raffigurante una *Caritas*, realizzato dallo svizzero Peter Flotner (Kunsthistorisches Museum di Vienna): egli ritiene che esso discenda da una più antica raffigurazione di *Tellus Mater*, prototipo formale della Carità cristiana, la cui raffigurazione aderirebbe alla figura in questione. Ma la *Caritas* di Vienna è correttamente rappresentata da una figura femminile attorniata da putti che lei accudisce, mentre la nutrice ne allatta solamente uno. Sono evidenti alcune forzature ermeneutiche: il giovane astante (Sincero), come già abbiamo evidenziato, non esprime tristezza o dolore. La nutrice, tradotta in questo caso come *Madre Terra* (Divinità femminile primordiale, il cui culto è fortemente tellurico e legato alla fertilità e alla rigenerazione), invocata da Sincero per liberarlo dagli affanni amorosi, non può essere vista come suo simbolo significante: l'allattamento non è condizione sufficiente a individuarla come tale. Anche in questa lettura non sono presi in considerazione i segni grafici presenti sulle torri.

Precedentemente già altri studiosi hanno citato l'*Arcadia*, pubblicata a Venezia nel 1502, quale fonte di ispirazione della *Tempesta*, ma le loro osservazioni si limitarono al paesaggio descritto dal Sannazaro.

Negli anni cinquanta Gilbert Creighton ha avallato l'ipotesi che il dipinto potesse essere una delle testimonianze visive della nascita del "pan-umanesimo" in pittura: nelle arti, come in letteratura, la natura assumerà un ruolo da protagonista; nel caso specifico, la tempesta quale fenomeno atmosferico, verrà

---

<sup>834</sup> DAN J. LETTIERI, *Landscape and lyricism in Giorgione's Tempesta*, in "Artibus et historiae" 29 (1994) XV, pp.55-70.

<sup>835</sup> LETTIERI, *Landscape and lyricism...cit.*, p. 62.

<sup>836</sup> *Ibidem*.

considerata protagonista, ossia figura centrale della composizione. A questo punto si potrebbe eccepire che alcuni quadri di paesaggio cinquecenteschi siano stati realizzati senza un soggetto (Dosso Dossi), ma comunque essi rimarranno «documenti precisi di filosofie attuali accuratamente realizzati e quindi di una iconologia. Si tratta di una iconologia con più ricche finalità»<sup>837</sup>. Così come Sannazaro ha strutturato la sua opera con un ordine di presentazione contrario ai canoni d'uso, dapprima si trova la descrizione del paesaggio descritto e successivamente la storia principale, così Giorgione mette in primo piano il paesaggio con le sue rovine, il fiumiciattolo che scorre, gli alberi e i prati, il tutto avvolto da un senso di amena placidità caratteristica del tono appartenente alla letteratura pastorale.

Anche Michelangelo Muraro ha rilevato nella *Tempesta* una nuova filosofia della natura e in particolare la campagna, quale rifugio dai mali e dalle disgrazie della città. Nella fattispecie, egli ha affermato che fu proprio Giorgione *...a richiamare l'interesse della nuova cultura verso il paesaggio in aperta campagna*.

Muraro è partito dalla descrizione del dipinto di Michiel per stabilire una graduatoria, un ordine di importanza, dove il paesaggio è l'elemento principale, a cui fa seguito la condizione meteorologica, quindi i personaggi. La natura è ancora vista «al di fuori della storia, precisamente come la intendevano gli amici del Bembo: "Paradiso terrestre per la vaghezza dell'aere e del sito [...] luogo di ninfe e di semidei"»<sup>838</sup>.

La recensione di Rodolfo Pallucchini relativa al saggio di Muraro, confermerà l'importanza soprattutto della campagna trevigiana, «[...] ritenuta il giardino di Venezia e che divenne meta preferita degli umanisti dell'intera regione. Secondo Muraro, Giorgione risentì profondamente degli aspetti di una natura qual'era la campagna trevigiana, che l'uomo aveva trasformato in senso umanistico, trasponendola in una interpretazione pittorica sempre più profonda, dalla *Tempesta* alla *Venere di Dresda*»<sup>839</sup>.

Ritornando nuovamente al tema del mito, tra gli anni Cinquanta e Sessanta ben tre studiosi hanno individuato una probabile interpretazione della *Tempesta* con il racconto della "nascita di Dioniso" e sono: Friederike Klauner<sup>840</sup>, Ludwig von Baldass<sup>841</sup> e Gunther Heinz<sup>842</sup>.

Questo è il succo della storia: Dioniso è figlio di Zeus e Semele, a sua volta figlia del re di Tebe. Zeus innamorato, promette a Semele di esaudire ogni suo desiderio. La principessa, mal consigliata da Era, chiede a Zeus di mostrarsi in tutto il suo splendore. Zeus la accontenta, ma incenerisce Semele e il suo palazzo di Tebe. Zeus riesce però a salvare il frutto del suo amore con Semele, cucendo Dioniso nella sua coscia fino al giorno della nascita.

---

<sup>837</sup> CREIGHTON, *On subject...cit.*, p. 216.

<sup>838</sup> MURARO, *Giorgione...cit.*, p. 173.

<sup>839</sup> Ivi, p. 351.

<sup>840</sup> FRIEDERIKE KLAUNER, *Die Symbolik von Giorgiones "Drei Philosophen"*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien" LII (1955), pp. 145-168.

<sup>841</sup> LUDWIG VON BALDASS, *Die Tat des Giorgione*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien" LI (1955) 131, pp. 103-144.

<sup>842</sup> GUNTHER HEINZ, *Kunsthistorisches Museum Vienna*, Novara, De Agostini, 1966, pp. 160.

Dopo la nascita dalla coscia di Zeus, Dioniso verrà allevato dalla zia materna Ino e dal marito Atamante<sup>843</sup>. Era, per vendicarsi della salvezza del bimbo, fece impazzire i suoi genitori adottivi che alla fine si uccisero. Hermes, già incaricato da Giove di proteggere Dioniso, a quel punto lo portò in una lontana montagna dell'Asia minore dove venne cresciuto dalle Iadi, ninfe dei boschi.

Gli attributi che lo individuano sono l'edera dalle proprietà psicotrope, i tralci di vite, il tirso, così chiamato il bastone rituale terminante alla sua sommità da una pigna e avvolto da foglie di edera o da tralci di vite, la pelle di cerbiatto, i serpenti.

Per Klauner, la *Tempesta* sarebbe il pendant della perduta *Nascita di Paride*, al tempo appartenuta a Taddeo Contarini, dove però ella vi legge nel primo dipinto, la profezia della nascita di Dioniso, mentre nel secondo l'avveramento di tale profezia. Questa tesi verrà accolta anche da Baldass e Heinz, i quali hanno tradotto la figura maschile del dipinto, quale rappresentazione di Hermes, mentre quella femminile in Ino che ha appena ricevuto da Hermes il piccolo Dioniso. È evidente che anche in questo caso la proposta interpretativa non è corroborata da nessun elemento identificativo a cui aggrapparsi: gli attributi del dio sono totalmente mancanti, perfino quel serpentello individuato da Calvesi a supporto della sua tesi (Adamo e Eva) è stato individuato tramite le analisi radiografiche, come una piccola radice di un albero. Le rovine non possono intendersi come il palazzo bruciato da Giove nel momento della sua rivelazione a Semele. Hermes messaggero degli dei, individuabile dal cappello e dai calzari alati, dal caduceo (bastone alla cui sommità vi stanno due ali e attorcigliato da due serpenti) non è riconoscibile nell'astante della *Tempesta*.

Lo scrittore spagnolo Morales José Ricardo, in un saggio pubblicato nel 1994, ha ripreso le tesi di Klauner, Baldass e Heintz, per affermare che la *Tempesta* non rappresenta l'infanzia di Dioniso, bensì «una "teofania": la comparsa di Dioniso nella città di Tebe per mostrare agli uomini il suo potere sacro, così come nelle *Baccanti* di Euripide»<sup>844</sup>. Egli ricorda che Aldo Manuzio pubblicò nel 1503 la prima edizione de *Le baccanti*, basata su di un manoscritto del secolo XIV, il *Palatinus 287* e considera la teletta di Giorgione una vera propria ...citazione visiva dell'opera antica.

I riferimenti al sito e l'identificazione del narratore non può essere più esplicita, al punto che la descrizione dettagliata dello scenario in cui appare, ci permette di riconoscere come Dioniso il giovane uomo indicato nel dipinto, in quanto dalle sue labbra nascono tutti i riferimenti allusivi a sé medesimo e all'ambiente che lo circonda. La città di Tebe, il fulmine e il tuono, il dio in forma umana le due correnti d'acqua- la fonte di Dirce e il fiume Ismeno- , la tomba di Semele e il palazzo in rovina, con i resti carbonizzati, un airone, sono ben rappresentati nell'opera di Giorgione, diventando inequivocabile il rapporto tra testo e immagine.<sup>845</sup>

---

<sup>843</sup> Il mito di Ino e Atamante si svolge nelle *Metamorfosi* di Ovidio, fra il III e il IV libro. Atamante, Figlio di Eolo, sposò in seconde nozze Ino e dalla loro unione nacquero Learco e Melicerte. Atamante per aver accettato di allevare il piccolo Dioniso, nato dall'unione fra Giove e Semele, che era stato affidato dallo stesso Giove ad Ino, sorella di Semele, divenne pazzo per l'ira di Giunone ed uccise Learco. Ino allora si gettò in mare con Melicerte e vennero mutati in divinità marine: Leucotea e Palemone.

<sup>844</sup> MORALES, *Un mito dramático...*cit., p. 92.

<sup>845</sup> *Ibidem*.

Quindi l'astante è stato riconosciuto come Dioniso che appare a Tebe sotto forma umana, per ripristinare gli ordini sacri che furono trasgrediti e per affermare la sua origine divina, sconosciuta da Penteo sovrano di Tebe e cugino dello stesso Dioniso. Anche Morales afferma che l'asta della figura maschile sia un tirso «spogliato dalle foglie di vite e di edera che solitamente lo adornano»<sup>846</sup>.

Nella *Tempesta* la figura maschile Dioniso, starebbe evocando la propria infanzia immaginandosi tra le braccia di Ino, la quale è già stata divinizzata: sarebbe un'apparizione nella apparizione; Dioniso appare a Tebe e fa apparire se stesso da infante, iconizzando la visione in una sorta di apparizione sacra.

La bagnante evidenziata dalle radiografie sarebbe Semele, madre di Dioniso «che si sta preparando per una "hierogamia" (matrimonio sacro), al fine di unirsi con Zeus. Il contenitore che alza con la mano è il "lytroforo", vaso a forma ovoide che è destinato alla purificazione prima della cerimonia nuziale»<sup>847</sup>.

La figura di Dioniso che sostituirà quella di Semele, non può essere interpretata come spettatore «perché non contempla passivamente ciò che sta accadendo intorno a lui, ma pro-voca, facendo apparire se stesso in una manifestazione "iconica"»<sup>848</sup>.

Il muretto con le due colonne spezzate rappresenterebbe la tomba di Semele intesa, in questo caso, anche come luogo di memoria e quindi come immagine evocativa della madre.

Le rovine architettoniche alluderebbero all'incendio che provocò la morte di Semele: starebbe a indicare il palazzo a cui si riferisce Dioniso nel commento de *Le baccanti*.

Le figure dipinte sulle torri verranno tradotte come fenice e leone: la fenice quale simbolo di passaggio nell'aldilà, mentre il leone visto come animale chimerico, sarà simbolo legato a Dioniso, considerando la sua natura irosa contro coloro che non riconoscono la sua condizione divina.

È innegabile quanto l'interpretazione di Ricardo Morales sia coinvolgente ed esaustiva. Egli ha giustificato ogni elemento presente nel dipinto, relazionandolo al tema letterario proposto. Purtroppo anche qui, malgrado Ferriguto abbia affermato che «Giorgione è lontano da ogni astratta forzatura di simbolo [...]»<sup>849</sup>, come potremmo accogliere quest'ultima tesi di fronte all'evidenza di un Dioniso abbigliato da "Compagno della Calza", senza alcun minimo elemento che lo faccia riconoscere nel "dio della mimesis". Oltretutto il graffito dipinto sopra la porta della torre collegata dal ponte alla parte sinistra del dipinto, è lo stemma della famiglia dei da Carrara, simbolo araldico oramai individuato con certezza e che non raffigura certamente una "fenice".

Anche ammettendo che il Dioniso di Morales sia tratto da *Le baccanti* di Euripide e che il dipinto raffiguri il momento dell'arrivo della divinità a Tebe, nel prologo della Tragedia non vi è nessun riferimento alla nutrice Ino Leucotea. Per giustificare la presenza di Ino, lo scrittore è stato costretto a collegare il dipinto a

---

<sup>846</sup> Ivi, p. 95.

<sup>847</sup> Ivi, p. 99.

<sup>848</sup> Ivi, p. 101.

<sup>849</sup> FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri"...*cit., p. 106.



un'altra tragedia euripidea, la *Medea*<sup>850</sup>. Ino sarebbe dunque rappresentata in un'altra circostanza del mito, nel contempo nutrice di Dioniso, su incarico di Zeus e divinità già acclamata da Afrodite in "Leucotea" (dea bianca), per essersi gettata in mare nel tentativo di salvare il figlio Melicerte.

Oltretutto nella *Tempesta* non vi è alcun elemento che possa relazionarsi a Penteo, figlio di Cadmo e sovrano di Tebe, co-protagonista de *Le baccanti*.

E' tuttavia interessante la parte finale del saggio di Morales, in quanto tocca temi finora poco esplorati nello studio giorgionesco: egli accenna anche agli «aspetti teatrali che l'opera comporta, secondo le possibilità attribuite allo spettacolo in quel tempo. [...] Luigi Coletti, ha sostenuto che Giorgione dipinse tutti i suoi quadri come se fossero dei "fondi". [...] Se mettiamo in relazione al teatro l'idea di dipingere fondi attribuita a Giorgione, considereremo che intorno agli anni in cui egli realizzò la *Tempesta*, i teatri in diverse città italiane cominciarono a utilizzare teloni di fondo per chiudere la scena. Nella prefazione di Sulspizio da Veroli, nell'edizione principe del *Vitruvio* (1486 circa) si afferma che in una delle rappresentazioni organizzate per l'Accademia Romana [...] la messa in scena ha fatto vedere per la prima volta uno sfondo decorato [...]»<sup>851</sup>.

La tematica teatrale ci porterebbe quindi a un riadeguamento della figura maschile vestita da "Compagno della calza" che, a stare con Dal Pozzolo «potrebbe quindi essere un ripensamento teatralizzato? La composizione è stata forse modificata per collocare nella versione finale uno spettatore o il creatore del soggetto?»<sup>852</sup>. Eisler Colin è giunto addirittura a considerare l'astante come il narratore di una storia su di un palcoscenico di teatro: «In scena, di solito il narratore stava a sinistra, un po' in disparte rispetto agli attori veri e propri [...]. La posizione del narratore potrebbe spiegare lo strano isolamento, di nuovo sul lato sinistro, dell' "alabardiere" della *Tempesta*»<sup>853</sup>.

Ritornando nuovamente agli anni cinquanta del secolo scorso, troviamo un'altra lettura della *Tempesta* sempre legata al mito: in questo caso il testo letterario è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio e tratta dell'idillio di Giove con Io, ninfa fluviale, figlia del fiume Inaco. Autore dell'interpretazione è stato Eugenio Battisti il quale, in aperta polemica con Lionello Venturi sostenitore del "non-soggetto" già in opere del primo Cinquecento ha affermato «[...] lecita una lettura iconologica della *Tempesta*»<sup>854</sup>.

Stando al mito, Giove inviò Mercurio a salvare Io (che successivamente, con il suo passaggio in Egitto, si tradurrà in Iside) da Argo, suo sorvegliante per incarico di Giunone. La figura maschile sarebbe quindi Mercurio, senza gli attributi che lo contraddistinguono, ma per questo Battisti ha sottolineato la tendenza dell'arte di allora a rappresentare le scene mitologiche al di fuori da ogni "determinazione

---

<sup>850</sup> MORALES, *Un mito dramático...cit.*, p. 109.

<sup>851</sup> Ivi, p. 120.

<sup>852</sup> DAL POZZOLO, *Giorgione...cit.*, p. 134.

<sup>853</sup> EISLER, *La Tempesta...cit.*, p. 93.

<sup>854</sup> BATTISTI, *Un'antica interpretazione...cit.*, p. 196.

archeologizzante”, in un paesaggio storicamente indeterminato; a conferma di ciò egli citerà il *Festino degli dei* di Washington, di Giovanni Bellini, dove i personaggi mitologici sono rappresentati senza i loro attributi. Collegando la *Tempesta* al racconto ovidiano, Battisti vedrà rappresentato Giove dal fulmine, classico suo attributo, mentre il corso d’acqua sarà attribuito di Io, ninfa fluviale. Dalla relazione tra Io e Giove sarebbe poi nato Epafo (il bimbo allattato). A ulteriore conforto della sua tesi egli citerà il titolo che aveva il dipinto nella collezione Manfrin: *Mercurio e Iside*.

Successivamente al saggio di Battisti, Maurizio Calvesi ha dimostrato che tale titolo non si sarebbe riferito alla *Tempesta* della Galleria Manfrin bensì a un dipinto su tavola, di dimensioni diverse, dal titolo *Mercurio e Iride*.

Va comunque riconosciuto a Battisti il merito di aver posto l’accento sulla “nudità” non solo della nutrice, ma anche della “bagnante” che verrà poi eliminata dal dipinto, intesa come attributo denotante *...la divinità dell’immagine*.

Una particolare dote di Mercurio che Battisti e successivamente Edmond Radar, riconoscendo la figura maschile nella divinità in questione, non hanno ritenuto di evidenziare è quella di essere stata presso i romani, nume tutelare del commercio e del guadagno<sup>855</sup>. E’ risaputo dalla lettura del suo testamento, che Gabriele Vendramin dedicò «[...] gran parte della sua vita alla conduzione di un fiorente saponificio e l’immagine che si ricava è quella di un mercante ligio alla tradizione, piuttosto che di un patrizio umanista, come la storiografia ha cercato di accreditare»<sup>856</sup>. Il luogo dove Gabriele teneva la *Tempesta* fu il suo studio, «[...] luogo di pratica con altri e di direzione degli affari di famiglia dove, dichiara lui stesso, esse erano appese “...per adornamento”. Un quadro conservato in un luogo di lavoro, se da un lato può rispondere al bisogno di fornire al suo proprietario “...un poco di riposo e quiete d’animo” dalle fatiche fisiche e mentali, non può d’altra parte ambire al grado di “documento di una pietà privata”, che rifiuta di esprimersi secondo i moduli consueti»<sup>857</sup>.

Se la tesi di Battisti avesse avuto un minimo riscontro oggettivo, si sarebbe anche potuta avanzare l’ipotesi che la presenza di Mercurio nello studio di Vendramin, avesse potuto fungere anche da presenza beneaugurante alla sua attività commerciale.

Il Mercurio ellenistico, Hermès, verrà poi recuperato da Edmond Radar<sup>858</sup> e abbinato a Iside, quale proposta più aderente alle letture della *Tempesta*, tra quelle proposte e assorbite dal dipinto, «senza coincidere esattamente con alcuna di esse»<sup>859</sup>.

---

<sup>855</sup> Nel V sec. A.C. venne creato un apposito collegio dei mercanti romani denominati *mercuriales* che aveva la sua sede presso la porta Capena, a Roma, dove sorgeva un sacello con un’ara dedicata al dio, presso il quale scaturiva una fonte, la cui acqua veniva usata per aspergere le mercanzie, al fine di preservarle da cattivi influssi e dal deperimento.

<sup>856</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 21.

<sup>857</sup> Ivi. p. 28.

<sup>858</sup> EDMOND RADAR, *La tempesta di Giorgione*, Roma, Nuova Àrgos, 1997.

<sup>859</sup> RADAR, *La tempesta...cit.*, p. 37.

Radar attuerà una sorta di fusione tra due fonti tematiche attinte dalle svariate proposte interpretative che egli ritiene di aver focalizzato: «[...] la prima si riferisce alla maternità illegittima sfortunata ed errante, ma protetta dall'Alto»<sup>860</sup>, la seconda riguarda il tema platonico di "Amore" che verrà rivisitato nei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo e nella *De Harmonia mundi totius* di Francesco Giorgio Veneto, opere imbevute di ermetismo e di cabala. Lo studioso inserirà la *Tempesta* «[...] sotto l'egida [...] dell'ermetismo esoterico»<sup>861</sup>, nell'ambito della tradizione del sincretismo alessandrino.

L'Ermite di Radar sarebbe simbolo della "dottrina ermetica" da cui Leone Ebreo e Giordano hanno attinto. Il dio greco nato in Arcadia, figlio illegittimo di Giove, provvisto di poteri magici e custode di verità segrete che potranno essere svelate a chi si rivelerà degno, affinché nel regno della sapienza entrino solo *...gli alti e degni ingegni* sta proteggendo lo, nominata Iside in terra d'Egitto, dove finalmente troverà rifugio dalle persecuzioni di Era e genererà Epafo, dall'unione con Telegono.

Nel 1970 Maurizio Calvesi ha pubblicato un saggio riguardante l'ermetismo di Giordano, dove egli individua nel filosofo alessandrino Filone Ebreo, la fonte comune a cui avrebbero attinto Leone Ebreo e Giordano:

L'attaccamento a una concezione esoterica del sapere che probabilmente Leone Ebreo ebbe in comune con Giordano, deriva da Filone Ebreo (Filone di Alessandria, noto anche come Filone l'Ebreo, Alessandria d'Egitto, 20 a.C. circa -45 d.C. circa, fu un filosofo ellenistico di cultura ebraica): gli antichi sapienti *...stimavano esser odioso alla natura, e alla divinità manifestare li suoi eccellenti segreti ad ogni uomo*. La divulgazione, secondo Leone, corrompe la cultura, mentre le difficoltà operano una selezione, affinché nel regno della sapienza entrino solo *...gli alti e degni ingegni*.

(Questo) è tema fondamentale da tener presente per comprendere le motivazioni dell'ermetismo, anche di Giordano e dell'oscurità dei suoi soggetti [...]. Altra ragione del ricorso al mito alla favola è che sono funzionali ai fini del tramando della sapienza [...] perché la moltitudine stessa si fa veicolo di queste favole e della sapienza che vi è contenuta, tramandandola così senza comprendere. In tal modo, infine, i poeti e i sapienti hanno potuto *...con un medesimo cibo dar mangiare a diversi convitati cose di diversi sapori*.

*Le menti basse possono solamente pigliare l'ornamento del verso e la sua melodia; le altre, più elevate, mangiano oltre a questo, il senso morale, e altre poi ancora più alte possono mangiare oltre a questo, del cibo allegorico, non solo di filosofia naturale, ma ancora di astrologia e di teologia.*

Quanti si ostinano a negare la legittimità e l'urgenza culturale di un'esegesi dei significati, specie nella pittura di Giordano, appellandosi ai "valori fondamentali del dipinto, sufficienti a pagare la sensibilità senza ricorrere alla scoperta di riposti significati, che forse non esistono", dovrebbero meditare queste parole che così nitidamente indiziano la mentalità ermetica rinascimentale, anche per evitare di ricoprire il ruolo della moltitudine stolta. Mercurio Trismegisto rappresentava per gli ermetici del Rinascimento il più illustre esempio del tramando della Sapienza sotto velame. L'ermetismo di Leone e di Giordano [...] nel pieno rispetto delle sacre scritture, tende a ricondurre, sulle orme di Filone Ebreo, il pensiero greco ed ellenistico alla matrice della cultura ebraica.<sup>862</sup>

Già nel 1962 lo studioso ha proposto una lettura della *Tempesta* in chiave vetero-testamentaria, «nell'ambito del rifuorente ermetismo rinascimentale, che nell'annuncio egizio di Ermite Trismegisto vedeva una precedente e una luminosa conferma della rivelazione cristiana»<sup>863</sup>. All'interno di questa recuperata corrente filosofica, si pensava di aver ritrovato una religione antichissima, originaria, naturale e universale. Il dipinto rappresenterebbe il ritrovamento di Mosé assunto come duplice simbolo, da un lato di

---

<sup>860</sup> Ivi, p. 19.

<sup>861</sup> Ivi, p. 42.

<sup>862</sup> CALVESI, *La morte di bacio...cit.*, p. 220.

<sup>863</sup> CALVESI, *La Tempesta...cit.*, p. 234.

nascita della religione cristiana in una prospettiva di “oroscopo delle religioni”<sup>864</sup>, dall’altro nel ritrovamento di una «verità smarrita dai seguaci delle false idolatrie che avevano contaminato la rivelazione egiziana, e che sarà proprio Mosé a debellare»<sup>865</sup>.

La nutrice sarà Bitia, figlia del faraone, che sta tentando di allattare Mosé dopo averlo salvato dalle acque (Calvesi noterà il particolare dei capelli bagnati della nutrice...), sotto lo sguardo vigile di Ermete “Poimandres”, titolo attribuito da Marsilio Ficino agli scritti di Ermete, il cui significato è “pastore di uomini”.

L’unico elemento che Calvesi apporta per riconoscere l’ambientazione egiziana della *Tempesta*, è la presenza di un ibis, il volatile appostato su una delle torri che egli determina come tale. Lo stemma con le quattro ruote, oramai riconosciuto da Carrara, rappresenterebbe la costellazione dell’Orsa maggiore. L’asta della figura maschile gli è sufficiente per individuare la figura maschile come Ermete Trismegisto. I ruderi in primo piano sono giustificati come simbolo di distruzione dell’idolatria.

Nel 1970 Calvesi pubblicherà un ennesimo saggio di interpretazione dove, oltre a ribadire il legame di Giorgione con la tradizione ermetica, egli collegherà la *Tempesta* al secondo dei tre *Dialoghi d’amore* di Leone Ebreo, dove si tratta dell’unione tra la terra e il cielo: la figura maschile rappresenterà il “Cielo”, mentre quella femminile la “Terra”, fecondata dal seme del Cielo, visto come l’acqua piovana o la rugiada.

La loggia alle spalle dell’astante verrà interpretata come ...*simbolo astrale* e le costruzioni sullo sfondo «alla magica città che Ermete fondò in Egitto: il Picatrix»<sup>866</sup>; le due colonne spezzate invece saranno «simbolo preciso e centrale della teoria ermetica del movimento ascendente e discendente delle anime»<sup>867</sup> e lo stemma dei da Carrara non rappresenterà più una congiunzione astrale, ma una carta dei tarocchi «i cui “arcani” interpretano cabalisticamente l’alfabeto ebraico»<sup>868</sup>.

In un altro suo saggio del 1981, Calvesi ribadirà il principio dell’ermetismo alchemico presente nella *Tempesta* tramite il tema del “motivo amoroso” della ...*coniunctio*. La figura maschile avente una polivalenza sincretistica, già identificata con Ermete che rinvierebbe a Mercurio e a Trismegisto, verrà associata anche ad Apollo: «si ripeterebbe così nella figura composta di Mercurio-Apollo [...] quella convergenza degli elementi acqua e fuoco che in cielo effettivamente si verifica con il fulmine e la pioggia»<sup>869</sup>. Il ponticello e le due colonne spezzate del dipinto, starebbero a simboleggiare il principio della “coniunctio” tra maschile e femminile, sole e luna, cielo e terra, nel moto continuo di ...*ascensus-descensus* degli elementi e ...*della stessa “anima mundi”, mediatrice della “copula mundi”*.

---

<sup>864</sup> L’oroscopo delle religioni è una tesi antica che appassionava non pochi scrittori dei sec. XIV e XV, e particolarmente Pietro Pomponazzi, contemporaneo di Giorgione e docente dello studio padovano. Tratta di un percorso ciclico attraverso sette età, collegate ai pianeti e alle grandi religioni, caratterizzato da un progressivo decadimento dell’universo e dell’umanità fino alla catastrofe conclusiva e alla rigenerazione in un ciclo rinnovato.

<sup>865</sup> CALVESI, *La Tempesta...cit.*, p. 234.

<sup>866</sup> CALVESI, *La morte di bacio...cit.*, p. 217.

<sup>867</sup> Ivi p. 211.

<sup>868</sup> Ivi, p. 217.

<sup>869</sup> CALVESI, *La “Tempesta” di Giorgione...cit.*, p. 53.

Egli citerà l'*Hypnerotomachia* di Colonna già messa in campo dallo Stefanini, riguardante l'allegoria di Venere seduta sulla tomba di Adone che ne piange la morte mentre allatta Cupido, per confermare che «l'iconografia collima con quella della nutrice giorgionesca [...]. Il passo di Macrobio (*Saturnalia*, I, 21, 1 sg.) spiega che Venere piangente la morte di Adone è una allegoria della Terra, orbata del sole durante l'inverno»<sup>870</sup>.

Anche Edzard Storck<sup>871</sup> vedrà realizzarsi nella *Tempesta*, ma sotto altri termini, il tema della *...coniunctio*, ovverosia l'unione tra l'umano e il divino, tra la natura e lo spirito, tra il cielo e la terra. Egli vedrà nell'albero dietro la figura femminile una quercia, sacra a Giove, ma vi riconoscerà anche il simbolo della rinascita del popolo ebraico. Il colore bianco del drappo sulle spalle della nutrice sarà un segno del soprannaturale. Il volatile appollaiato sul tetto verrà inteso come una cicogna, allusiva al mistero dell'eternità. Al di là delle basi generiche della tesi di Storck, egli va a scontrarsi con il problema del riconoscimento oggettivo delle essenze arboree rappresentate nel dipinto e della classe ornitologica del volatile. Daniele Ferrara<sup>872</sup>, in un suo saggio rivolto alla possibilità di un riconoscimento botanico nella pittura di Giorgione, ne ha chiarito le difficoltà dovute a «ragioni intrinseche alla sua tecnica pittorica, a quel particolare rapporto tra ombre e colori che determina la morbidezza della figura e l'annullamento dei contorni»<sup>873</sup>.

Doriano Lavieri<sup>874</sup> ha affermato che le essenze arboree «pur non essendo state ritratte per raffigurare volontariamente qualche pianta precisa, visto il loro ricorrente utilizzo come sfondo, potrebbero essere state però, riprese, anche involontariamente, da elementi caratterizzanti il paesaggio familiare al pittore»<sup>875</sup> e aggiunge, a proposito della probabile quercia dietro alla nutrice «[...]nella metà destra compare in maniera imponente un altro albero che, però, essendo meno definito dei precedenti, ripresenta i soliti problemi interpretativi già incontrati per gli esemplari arborei di altre opere: in sostanza si assiste a una scarsa cura nella rappresentazione del fogliame e a una debole caratterizzazione del tronco che da Giorgione non viene mai raffigurato in maniera molto accurata. Tuttavia è possibile ipotizzare che l'albero in questione sia una quercia vista la forma della chioma e una certa rassomiglianza con le altre querce raffigurate nelle altre opere»<sup>876</sup>.

---

<sup>870</sup> Ivi, p. 48.

<sup>871</sup> EDZARD STORCK, *Symbolsprache in Giorgiones Gemälde "La Tempesta": drei Betrachtungen*, Bietigheim/Württ, Turm-Verlag, 1983.

<sup>872</sup> DANIELE FERRARA, *Note sul simbolismo botanico nella pittura di Giorgione*, in "Studi giorgioneschi" 2 (1999), pp. 21-28.

<sup>873</sup> FERRARA, *Note sul simbolismo botanico...cit.*, p. 21.

<sup>874</sup> DORIANO LAVIERI, *Gli elementi botanici nella pittura di Giorgione, prime ipotesi di riconoscimento*, in "Studi giorgioneschi" 2 (1999), pp.11-20.

<sup>875</sup> LAVIERI, *Gli elementi botanici...cit.*, p. 11.

<sup>876</sup> Ivi, p. 17.

Per quanto riguarda il volatile appostato sul tetto della torre in primo piano, riconosciuto come una cicogna, anche se la sua individuazione risulterebbe corretta, sarebbe scorretta la sua allusione simbolica; ecco di seguito il significato della cicogna in pittura, secondo la storica dell'arte Mirella Levi D'Ancona<sup>877</sup>:

-La cicogna è simbolo di "vigilanza" perché dorme con un sasso nella zampa alzata, e se si addormenta, lascia la presa e il sasso le cade sull'altra zampa a terra, svegliandola (Vincenzo di Beauvais, *Speculum Historiae*, IV, 2-8).

-La cicogna è anche un simbolo di "devozione filiale" (Ripa, *Iconologia*, p.17).

-Due cicogne trainavano il "Carro di Mercurio", perché questi uccelli erano sacri a quel giglio (Ripa, *Iconologia*, p. 57 "Cicogne").<sup>878</sup>

Malgrado Augusto Gentili non abbia considerato *la Tempesta*, a differenza di Maurizio Calvesi, *...un capolavoro di Giorgione*, i suoi studi e le sue ricerche lo hanno condotto a dare una luce definitiva a un'altra importante opera del maestro di Castelfranco: i *Tre filosofi* presenti al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Già dal 1981 Gentili ha visto nella traccia segnata da Calvesi e che riguarda l'orbita culturale dell'ebraismo cristiano in cui Giorgione avrebbe operato, «l'ipotesi del rapporto Giorgione-Leone Ebreo alla verifica di una contestualità culturale tra testo e immagine per la quale sussiste intanto un requisito essenziale: la coincidenza geografica e cronologica»<sup>879</sup>. Infatti sarebbe stata documentariamente accertata la presenza di Leone Ebreo a Venezia in varie riprese, tra il 1504 e il 1509.

Lungo questo percorso Augusto Gentili è giunto a individuare le figure rappresentate nel dipinto di Vienna come "astrologi" i cui calcoli hanno determinato, nella fatale congiuntura astronomica del 1503-1504, il declino conclusivo del Cristianesimo, lo sviluppo dell'Islamismo e successivamente, dopo il breve dominio dell'anticristo, la restaurazione dell'Ebraismo. Le tendenze millenaristiche ricorrenti nel pensiero ebraico, si legano qui al cosiddetto "oroscopo delle religioni", teoria che come abbiamo visto è già stata affrontata da Calvesi e riguarda un percorso ciclico di continua distruzione e rigenerazione, in questo caso collegata alle grandi religioni.<sup>880</sup>

La figura di Venere rappresentata dalla nutrice, già proposta da Stefanini e ripresa da Calvesi, verrà riconsiderata nuovamente da Gunther Tschmelitsch nel suo saggio del 1966. La figura femminile rappresenterebbe uno dei due principi contrastanti e fondativi della "discordia": Venere, dea dell'amore, sarebbe stata messa in opposizione a Marte, la figura maschile, dio della guerra; da tale contrasto sarebbe nata "Armonia": *Harmonia est Discordia Concors*. Le due figure principali del dipinto, lette secondo questo concetto rinascimentale, «evidenziano il contributo neoplatonico di questa lettura che indicherebbe in Marsilio Ficino e in Pico della Mirandola le fonti del concetto di *Armonia*»<sup>881</sup>.

Come ha correttamente segnalato Salvatore Settis, questa come altre interpretazioni mancano della «concreta piattaforma di un soggetto; non vi è un supporto agli eventuali significati concettuali del

---

<sup>877</sup> MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal 14° al 16° secolo*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001.

<sup>878</sup> LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento...cit.*, p. 95.

<sup>879</sup> GENTILI, *Per la demitizzazione...*, cit.23

<sup>880</sup> Vedi: GENTILI, *Giorgione*, in "Art Dossier"148 (1999).

<sup>881</sup> PAOLI, *La "Tempesta" svelata...cit.*, p. 73.

dipinto»<sup>882</sup>. La tesi di Tschmelitsch, egli aggiunge, potrebbe rispondere al massimo come una sorta di *...meditazione davanti al quadro*.

Un'altra versione concettuale del principio di contrasto tra elementi opposti, è stata proposta da Gibbons Felton<sup>883</sup> nell'ambito di una ancora più vasta discussione sull'arte classica, la quale « basata sulla razionalità, su di un senso di struttura e di un equilibrio tra concetti opposti [...] ha prosperato in molti momenti della storia»<sup>884</sup>, anche in Italia all'inizio del Sedicesimo secolo. Anche per Gibbons, nella *Tempesta* vi è la presenza del contrasto tra elementi visivi opposti. Egli parte dalla questione metodologica, della necessità o meno di un soggetto nelle immagini del Rinascimento Italiano, aperta da Creighton Gilbert, a cui aderisce totalmente. Con la *Tempesta*, Giorgione «dichiara la ricerca della sua forma ideale, tramite lo scontro degli opposti»<sup>885</sup>.

L'artista non fonde ancora completamente gli elementi opposti, ma lascia in questa prima fase della formulazione classica, che ogni elemento giochi un proprio ruolo, nell'atto di di contro bilanciarsi. Questo stato incipiente della fusione classica [...] permette all'osservatore di percepire distintamente quei componenti che, in fasi successive del classicismo, e in opere più mature di Giorgione, saranno mescolati in un unico organico.<sup>886</sup>

Anche qui, il contesto storico in cui pensa di inserire il dipinto, non gli dà la possibilità di individuare un soggetto chiaro e definito, ma gli permette solamente di esprimere principi filosofici legati alla fisica aristotelica, già messi in campo dal Ferriguto, che riducono la lettura della *Tempesta* a mere questioni di forma.

Venere, Marte e Giove verranno riconsiderati in tempi più recenti, da Francesco Cioci<sup>887</sup> e da Marcelin Pleynet.

Cioci metterà a confronto il dipinto con una maiolica del 1532, del rodigino Francesco Xanto Avelli, presente al British Museum di Londra, raffigurante *Il ritorno in cielo di Marte e la sua contemplazione di Venere*. Se nel "piatto" di Avelli è leggibile la narrazione del fatto, ciò non succede nella *Tempesta*. Neanche dal punto di vista compositivo non ci può essere una comparazione: Venere è distesa e sta allattando Cupido, con lo sguardo rivolto verso Marte, il quale sta sostenendo con la mano destra un telo che fa da fondale alla figura di Venere. Tutta la scena si svolge in mezzo alle nuvole. Nel dipinto di Giorgione, Cioci vi avrebbe letto anche un'allegoria: l'amore che passa con lo scorrere del tempo. Per affermare ciò egli mette in campo la citazione di Marcantonio Michiel, il quale descrisse le due figure come un soldato e una cingana, per affermare implicitamente il tema di un legame momentaneo.

---

<sup>882</sup> SETTIS, *La "Tempesta"...*cit., p. 52.

<sup>883</sup> FELTON GIBBONS, *Giorgione's humanism in the "Tempesta" and the "Three philosophers"* in " Antichità viva" 17 (1978), pp. 12-36.

<sup>884</sup> GIBBONS, *Giorgione's humanism...*cit., p. 13.

<sup>885</sup> Ivi, p. 17.

<sup>886</sup> Ibidem.

<sup>887</sup> FRANCESCO CIOCI, *La Tempesta interpretata dieci anni dopo*, Firenze, Centro Di, 1991.

Molto più interessante appare lo studio di Marcelin Pleynet dove, in aperta polemica con Lionello Venturi ribadisce la necessità di trovare un significato al contesto della *Tempesta*, il quale ha una tale evidenza che certi storici dell'arte «sono giunti a non vedere nei personaggi che una allegoria della natura che li circonda, fino a fonderli nel contesto in cui sono contenuti».<sup>888</sup>

Pleynet parte dal presupposto che il Neoplatonismo veneziano, a differenza di quello fiorentino del *Convito* di Platone e di Ficino, associa la bellezza al corpo femminile e l'udito, rispetto alla vista, quale veicolo di bellezza e di amore spirituale: «Nell'amore, la bellezza è dunque questa armonia di sfere, che collega la "anima celeste" alla musica, così come la visione partecipa della bellezza dell'apparenza, di fenomeni umani, e dello "amore vulgaris" [...]. È attraverso questa chiave di lettura che noi dovremmo comprendere la *Tempesta*, sia nella versione rilevata dalla radiografia, che in quella definitiva».<sup>889</sup>

Egli individua la bagnante della radiografia come una Venere celeste, «essa appare nuda e senza la minima traccia di pudore mondano, simile ma distante dalla sua "gemella" umana»<sup>890</sup>, mentre la nutrice sarebbe una Venere volgare «[...] rappresentata nella sua mondanità».<sup>891</sup>

La figura femminile presente nel dipinto considerata ...*Venus naturalis, una Venere che porge il suo seno al bimbo, forse una "Caritas" che, secondo Ficino, è equivalente alla "Venere celeste"*, simboleggia l'amore umano e la sua aspirazione all'immortalità attraverso la rigenerazione e la bellezza e personificherà le due Veneri.

La figura maschile sarebbe la raffigurazione di Marte, identificato per associazione a Venere, il cui airone sul tetto proverebbe la sua identità. Anche qui, la celebrazione di Marte e Venere, starebbero a simboleggiare la «fusione positiva tra due forze cosmiche finalizzata alla creazione di "armonia" e anche per questo, collegate alla fragilità delle azioni e delle creazioni umane, nella più o meno grande passione di cui sono costituite».<sup>892</sup> È evidente che l'ipotesi di Pleynet, riconoscendo l'astante come Marte, senza alcun attributo certo che lo sorregga (anche il volatile appostato sul tetto raccoglie numerose tipologie ornitologiche, dipendenti dal genere di lettura) non possa essere ricevibile. La ...*Venus Naturalis, forse una Caritas*, di Pleynet, fu già proposta come tale da Edgar Wind<sup>893</sup>, in un suo saggio del 1969, nel quale la *Tempesta* anticiperebbe il grande stile veneziano ...*dell'allegoria composta, in cui più tardi eccellerà il Veronese*. L'atmosfera irrealistica del dipinto e lo ... *strano isolamento delle figure* verranno giustificati dallo studioso, solamente alla luce di una composizione con personaggi allegorici. Il dipinto verrà così interpretato come

---

<sup>888</sup> PLEynet, *Giorgione...cit.*, p. 47.

<sup>889</sup> Ivi, p. 70.

<sup>890</sup> Ivi, p. 75.

<sup>891</sup> Ibidem.

<sup>892</sup> Ivi, p. 105.

<sup>893</sup> EDGAR WIND, *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford, Clarendon Press, 1969.



«un'allegoria pastorale in cui "Fortezza" e "Carità" sono state drammaticamente inserite in un contesto di "Fortuna"». <sup>894</sup>

La figura maschile rappresenterebbe la *Fortezza*, legata dall' attributo delle due colonne sullo stilobate, mentre la nutrice è *Caritas*, il cui attributo sarebbe il bimbo che sta allattando. Il lampo preannunciante l'imminente tempesta evocherebbe il concetto di *Fortuna*, intesa come sorte o destino, che può essere affrontato con serenità, dal momento in cui si è dotati delle virtù presenti nel dipinto.

Il concetto allegorico di Wind, che egli riscontra nell'espressione assorta dei personaggi, va a eludersi nel momento in cui, come segnalò Calvesi, «dovremmo considerare allegorici anche i personaggi della *Pala di Castelfranco*, che hanno la medesima espressione, o di ogni altro dipinto di Giorgione». <sup>895</sup>

La tempesta (meteorologica) come allegoria di *Fortuna*, non può essere riconoscibile come tale, prima di tutto perché il vocabolo fortuna è sinonimo di burrasca, di tempesta di mare (fortunale), e poi per l'assoluta mancanza di segni o di simboli a essa attinenti quali il globo o una vela spiegata al vento.

La figura maschile come *Fortezza*, perde il suo significato nel momento il suo presunto simbolo, viene comparato con altre raffigurazioni rappresentanti la Virtù: la colonna non è mai doppia, ma singola e la sua parte superiore spezzata è sempre visibile. «La frequenza di colonne spezzate, presenti in dipinti dell'epoca e che non contengono alcun riferimento alla virtù della *Fortezza* è molteplice». <sup>896</sup>

Il Wind, fermamente convinto che l'astante sia un soldato e non un pastore, lo porta a confronto con i soldati della *Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra, riscontrando in entrambi i dipinti lo stesso tipo di abbigliamento. Ma l'unica figura, nel dipinto di Londra, che regge un bastone (quello dipinto all'estrema destra), come ha evidenziato John R. Hale <sup>897</sup>, «è chiaramente un paggio o un servitore, in contrasto alla figura del soldato armato che sta al di sopra del magio inginocchiato». <sup>898</sup>

Come ha correttamente puntualizzato Piermario Vescovo, «il "vestire corto" del personaggio maschile, lo esclude come "gentiluomo", mentre può essere chiaramente inserito nella categoria dei "paggi" o "famigli", per i calzoni corti "stratagliati" e le calze alla "divisa", di due colori. I colori della "divisa" potrebbero essere un valido riferimento a una provenienza e una chiave d'accesso alla lettura del dipinto». <sup>899</sup>

Per quanto riguarda la nutrice come allegoria di *Carità*, anche in questo caso la rappresentazione iconografica si discosta dal numero di infanti che lei nutre al seno: dovrebbero essere almeno due, perché non si confonda con una maternità. Per di più l'atteggiamento della figura femminile nei confronti del

---

<sup>894</sup> EDGAR WIND, *L' eloquenza dei simboli; la Tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, a cura di Janie Anderson, Milano, Adelphi, 1992, p. 181.

<sup>895</sup> CALVESI, *La morte di bacio...cit.*, p. 189.

<sup>896</sup> Ivi, p. 190.

<sup>897</sup> JOHN R. HALE, *Michiel and the "tempesta": the soldier in a landscape as a motif in Venetian painting*, in "Florence and Italy: Renaissance studies in honour of Nicolai Rubinstein" (1988), pp. 405-418.

<sup>898</sup> HALE, *Michiel and the "tempesta" ...cit.*, p. 407.

<sup>899</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 90.

bimbo non è amorevole: non lo sta guardando e non è accolto nel suo grembo. Oltretutto l'uccello sulla torre, interpretato da Wind in questo caso come un pellicano, anch'esso simbolo di *Carità*, in quanto portato a lacerare il suo petto pur di nutrire i suoi piccoli del proprio sangue, non è individuabile come tale. La tesi di Wind verrà ricalzata da David Warren Tresidder<sup>900</sup>, il quale oltre ad accogliere la sua interpretazione in chiave allegorica, polemizzando tuttavia sul fatto che Wind abbia presentato al lettore *...questo argomento in modo sbrigativo...*, considerando il vasto corpo letterario che si occupa delle personificazioni di *Fortezza*, *Carità* e *Fortuna*, amplierà il dibattito apportando *...altri due elementi di prova*: il primo è un sonetto di Pietro Bembo dedicato a Vittoria Colonna, che inizia con un gioco di parole attinente al suo nome; il secondo riguarda una medaglia di bronzo di Peter Flotner (Victoria and Albert Museum di Londra) raffigurante una *Carità*, la quale ha una posa molto simile alla nutrice ed è inserita in un contesto di paesaggio. Tresidder, come Wind, cita il simbolismo della colonna come *...fortezza morale dominante sulle tempeste*, senza considerare che la *Tempesta* raffigura due colonne binate e tronche su un basamento di mattoni, immagine iconograficamente diversa da quella della colonna, simbolo di *Fortezza*. La *Carità* di Flotner è rappresentata con due bimbi ed è chiaramente una *Carità*, cosa che non si può dire della nutrice di Giorgione.

La oramai nota citazione di Sir Kenneth Clark<sup>901</sup> sulla *Tempesta*, che aprì dibattiti a non finire sulla necessità o meno di avere un soggetto e che diede modo a Edgar Wind di spiegare la sua lettura allegorica rimandando proprio a Clark, fece da stimolo anche all'interpretazione elaborata da Gustav Kunstler<sup>902</sup>.

Il pilastro concettuale su cui si appoggia è l'evidente isolamento esistente tra le due figure principali, che sembrano non accorgersi l'una dell'altra. Da ciò, in una prima fase, egli compartirà orizzontalmente la composizione pittorica in due parti, il cui limen verrà dato dal ponte: la parte superiore dove è presente il temporale e quella inferiore con la nutrice. Successivamente egli noterà una tripartizione del dipinto, dato da uno schema a triangolo, le cui estremità sono fissate dalla figura maschile, dalla nutrice e dal fulmine, costituenti tre dimensioni distinte e autonome anche dal punto di vista semantico. La stessa dimensione delle figure, incongruente in rapporto ai consueti canoni prospettici, evidenzia il loro isolamento reciproco. Egli compara la *Tempesta* al *Concerto campestre* del Louvre, dove anche qui sembra esistano due sfere temporali diverse o, come egli stesso le definisce una *...doppia realtà della Tempesta*. L'interpretazione di Kunstler sarà di tipo "moralistico-religioso": dal peccato, la salvezza. La nutrice verrà identificata con Eva, la prima peccatrice, mentre la salvezza avviene tramite Maria, madre di Gesù, la cui presenza è segnalata

---

<sup>900</sup> DAVID WARREN TRESIDDER, *New evidence in support of Wind's interpretation of "La Tempesta"*, in "The Burlington magazine" 117 (1975), pp. 599-600.

<sup>901</sup> KENNETH CLARK, *Landscape into art*, London, J. Murray, 1949, p. 58: «[...] Penso che non vi sia alcun dubbio che si tratti di un'opera di pura fantasia [...]. Parte del suo potere incantatorio sta nella sua sfida alla logica, nello strano isolamento delle figure, che appaiono inconsapevoli sia l'una dell'altra sia della tempesta che si avvicina, e nel carattere inesplicabile delle rovine in secondo piano, che mai avrebbero potuto far parte di una vera costruzione».

<sup>902</sup> GUSTAV KÜNSTLER, *Landschaftsdarstellung und religiöses Weltbild in der Tafelmalerei der Übergangsepoche um 1500*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" 62 (1966), pp.103-156.

da simboli presenti nel paesaggio: il ponte (Maria come collegamento tra l'uomo e Dio) e il fulmine (nella tradizione cristiana il fulmine rappresenta il peccato originale da cui Maria è rimasta intatta). La figura maschile invece, sarà vista semplicemente come un viandante dall'atteggiamento contemplativo.

Anche Salvatore Settis<sup>903</sup> riconoscerà nella nutrice la figura di Eva, raffrontando la *Tempesta* con un bassorilievo di Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522), presente nella cappella Colleoni di Bergamo, dove sono raffigurati Adamo e Eva ammoniti da Dio. Egli vi trova una certa affinità compositiva e giustifica la presenza del fulmine, che dovrebbe sostituire la figura di Dio-Padre presente nel rilievo, con «[...]l'assimilazione delle deità pagane a quelle del cristianesimo; la trasformazione criptografica della figura dell'Eterno con il fulmine, poteva avvenire solamente a opera di un intellettuale».<sup>904</sup> Settis vedrà nel dipinto, a conferma della sua tesi, la presenza di un serpentello al di sotto della nutrice; mentre l'arbusto dipinto al di sopra della figura femminile, indicherà la sua consapevolezza di essere nuda, consapevolezza che avverrà dopo il peccato. Il paesaggio urbano che fa da sfondo sarà il "Paradiso terrestre" in chiave contemporanea, mentre le due colonne tronche «[...]sono "segno della morte", simbolo dell'ammonimento di Dio che riguardava entrambi».<sup>905</sup> La figura maschile, intesa come un ...*Adamo contemporaneo* vestito, e non nudo come nel rilievo di Bergamo, viene giustificato dell'acquisita consapevolezza della sua nudità dopo il castigo divino, ma Settis aggiunge anche che era nell'intenzione del committente «[...] nascondere il soggetto [...] e nella *Tempesta*, il vestito di Adamo non serve solo e non tanto, a celare il soggetto ai profani, ma soprattutto è necessario perché quella figura possa consentire al committente una compiuta identificazione emotiva: come era necessario che la vanga di un "Adamo-agricoltore" si facesse bella, inutile asta».<sup>906</sup>

Effettivamente Salvatore Settis, da quanto si estrae da un altro suo saggio sulla *Tempesta* del 1978, fu fermamente convinto del gusto per le immagini criptiche, ...*fatte per suscitare controversie tra gli osservatori*, che circolavano nel territorio della Serenissima intorno al Cinquecento. Il "soggetto nascosto" doveva essere, per sua natura, destinato al piacere di pochi. Egli citerà la *Sacra Allegoria* degli Uffizi, uno degli ultimi lavori di Giovanni Bellini, per affermare il ...*gusto più delicato e sottile* di una specifica committenza privata, desiderosa di «poter esprimere il proprio gusto e dare a sè stessa e agli amici un saggio della propria cultura e della propria visione del mondo».<sup>907</sup> E chiara nella scrittura di Settis, la volontà di trovare un committente alla *Tempesta* (egli è convinto che sia Gabriele Vendramin), il cui «"soggetto nascosto" è parte essenziale della richiesta del committente e autorizza il pittore ad affrontare il suo compito con uno spirito più distaccato [...] dalle iconografia tramandate».<sup>908</sup>

---

<sup>903</sup> SALVATORE SETTIS, *Intervento*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita ; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, 1979, pp.73-76.

<sup>904</sup> SETTIS, *Intervento...cit.*, p. 73.

<sup>905</sup> Ibidem.

<sup>906</sup> Ivi, p. 75.

<sup>907</sup> SETTIS, *La "Tempesta" interpretata...cit.*, p. 118.

<sup>908</sup> SALVATORE SETTIS, *Artisti e committenti...cit.*, p. 106.

Alle affermazioni dello storico dell'arte, risponderà chiaramente Piermario Vescovo scrivendo che l'eventuale «patto tra il committente e il pittore, espressivo di un "...nuovo tipo di pietà personale [...] che si opponeva naturalmente all'esteriorità delle pratiche religiose", risulta non ricevibile [...] vista l'impossibilità di un concreto riferimento alla "religione" di Gabriele (e) [...] vista anche la collocazione materiale del dipinto».<sup>909</sup>

Già Pietro Zampetti intervenne sul tema degli artisti *...succubi della committenza*, ma di parere contrario a Settis, cita la lettera di Isabella d'Este a Taddeo Albano, a riprova della loro libertà artistica, come «la libertà offerta da Giulio II a Michelangelo per gli affreschi della volta della Sistina; il processo intentato a Paolo Veronese per le libertà che si prese nel suo "Cenacolo" dei Santi Giovanni e Paolo, poi trasformato in *Cena in casa Levi*».<sup>910</sup>

Neanche la raffigurazione di Adamo, Eva e Caino, nella *Tempesta*, viene accettata da Zampetti in quanto non ammette l'identificazione di Dio con il fulmine e l'assenza del divino sconvolge *...ogni rapporto di identità tra i due soggetti*.

Come ebbe a scrivere Augusto Gentili<sup>911</sup>, l'interpretazione proposta da Settis appare *...ambigua nel metodo, come nelle proposte*: il suo "Adamo", vestito in abiti contemporanei, impugna una zappa invece di un'asta o un bastone, senza pensare che il suo manico sarebbe così lungo, da impedire a Adamo di guadagnarsi il pane con il sudore della fronte. La sua "Eva" che sta allattando "Caino", sarebbe anche la "bagnante" rilevata dalle radiografie, in un bagno purificatorio. Il paesaggio urbano è inteso da Settis come l'"Eden" perduto dai progenitori: «La rarità dei testi a cui adduce per dimostrare ciò, raggiungono il loro limite nella spiegazione della città deserta, spiegazione estratta dal commento della *Genesi*, di Procopio di Gaza, pubblicato nel 1555, mezzo secolo dopo la realizzazione del dipinto».<sup>912</sup>

Ora, è alquanto difficoltoso comprendere il "Paradiso perduto" con lo stemma dei da Carrara e con il (forse) Leone di San Marco. Effettivamente Settis trascura del tutto il particolare dei graffiti o stemmi, presenti sulle torri.

Nel 1984, il restauratore Ottorino Nonfarmale identificò il serpentello visto da Settis, come il prolungamento della radice di una pianta.<sup>913</sup> Tuttavia Kilpatrick Ross<sup>914</sup>, dopo poco più di dieci anni dal chiarimento di Nonfarmale, pubblicherà un saggio sulla *Tempesta* dove la figura maschile verrà individuata nell'arcangelo Michele, il cui attributo sarà la presenza di un serpente alla base della roccia in primo piano. La sua interpretazione è tratta da un brano della *Genesi* che racconta il momento in cui Hagar, ancella egizia di Sara e madre di Ismaele, avuto con Abramo, dopo essere stata cacciata dal padre di suo figlio per

---

<sup>909</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 108.

<sup>910</sup> ZAMPETTI, *"La quiete dopo la tempesta" ...cit.*, p. 288.

<sup>911</sup> GENTILI, *Per la demitizzazione di Giorgione...cit.*, p.12.

<sup>912</sup> MORALES, *Un mito dramático...cit.*, p. 88.

<sup>913</sup> ROSELLA LAUBER, *La Tempesta...cit.*, p. 12.

<sup>914</sup> ROSS S. KILPATRICK, *Hagar and the Angel in Giorgione's "Tempest"*, in "Hartibus et Historiae" XVIII (1997)36, pp.81-86.

essersi inorgoglita del bimbo di fronte a Sara, si trova nel deserto e sta allattando Ismaele alla presenza dell'arcangelo Michele, la figura maschile, inviato da Dio per proteggerli. Se l'evidenza delle ali mancanti all'arcangelo, non contrasta con l'iconografia angelica e neanche la sua rappresentazione come soldato, è necessario tuttavia accettare che l'astante possa essere un soldato, ipotesi oramai scartata dalla maggioranza della critica artistica. Le stesse interpretazioni delle rovine, viste come emblemi della "solitudine" di Hagar e il fulmine quale simbolo del "potere divino", assieme al riconoscimento del volatile presente sul tetto della torre come un ibis, si presentano problematici a un loro inserimento in questa storia, senza considerare che, anche qui, la presenza degli stemmi è stata glissata.

Ritornando ancora a Salvatore Settis e alle sue "immagini criptiche", nello stesso anno in cui egli pubblicò la sua interpretazione della *Tempesta* riconoscendovi in essa i progenitori dell'umanità, Alessandro Parronchi<sup>915</sup> presentò la sua alternativa "pagana", legata al mito degli "amori" di Giove.

Il poeta e storico dell'arte dichiara chiaramente nella sua pubblicazione, che il tema del dipinto non può essere di natura esclusivamente "naturalistica", cosa ...*scarsamente credibile durante il primo decennio del Cinquecento* e vede in un brano estrapolato dal trattato *De sculptura* di Pomponio Gaurico (1482-1530), la cui prima edizione avvenne a Firenze nel 1504, la descrizione della tela di Giorgione raffigurante il mito di Danae e Giove. Per la precisione, il pittore di Castelfranco avrebbe fermato il momento in cui Danae col figlio Perseo, si trova nell'isola di Serifo. A sinistra del dipinto, il pescatore Ditti, dopo averla salvata dal mare, ... *sembra si appresti a uscire di scena*.

Secondo il Parronchi, nel dipinto sono unificati i vari tempi della mitica narrazione: Giove sta per scendere in forma di pioggia e la sua presenza viene vista dai «chicchi di grandine [...]nel primo piano del dipinto [...] (scambiata da altri per sassolini) e dal riflesso circolare che è visibile tra le nubi, sopra il guizzo del fulmine». <sup>916</sup> Il brano del Gaurico a cui il Parronchi si riferisce è il seguente:

[...] Hanc vero triplicem speciendi rationem à pictore (quisquis ille fuerit) animadvertimus perbelle semel adservatam: Ita enim is Danaen composuerat, ut si prospiceres, auram ipsam puellam stupefacentem videres: sin suspiceres, lovem jam jam è nubibus descensurū impluvio putares: sin vero despiceres proximas regione aurea conspersas grandine mirarete. <sup>917</sup>

Salvatore Settis pronunciandosi in proposito, fece giustamente notare che Gaurico descrive una raffigurazione dove Giove scende su Danae in forma di pioggia d'oro, non una Danae a Serifo.

I chicchi di grandine visti da Parronchi, si sono rivelati essere dei fiorellini di campo: «Nel *Giudizio di Salomone* (Firenze, Uffizi) [...] compaiono sparsi qua e là, nei prati, raggruppamenti di puntini bianchi che

---

<sup>915</sup> ALESSANDRO PARRONCHI, "La tempesta", ossia Danae in Sèfiro, in "Michelangelo" 7 (1978) 24, pp. 28-37.

<sup>916</sup> PARRONCHI, "La tempesta"...cit., p. 28.

<sup>917</sup> Ivi, p. 38, tr. it. : [...]ci sembra che questo triplice modo di guardare sia stato mirabilmente realizzato da un pittore tempo fa, che non necessita menzionare. Infatti costui aveva creato una composizione di una Danae, guardando la quale in avanti, vedevsi la vogliosa fanciulla in atteggiamento di stupore. Guardando in alto avresti detto che Giove era lì lì per scendere attraverso la pioggia. Guardando in basso avresti visto il terreno mirabilmente cosparso di grandine d'oro.

rappresentano certamente delle pratoline comuni (*Bellis perennis*), il cui stesso motivo [...] puntinato si ritrova anche in altre opere come, a esempio, nei pratelli della *Tempesta*».<sup>918</sup>

Inoltre non sembra proprio che il paesaggio circostante rappresenti un'isola. Della nutrice giorgionesca tutto si può dire, meno che possa essere una *...vogliosa fanciulla*. Comunque, per giustificare la presenza di Ditti e del fanciullo, Parronchi<sup>919</sup> sarà costretto a citare la descrizione di Danae fatta dal mitografo Iginò nelle sue *Fabulae*, dove compare il pescatore e il figlio Perseo. Sarà citato anche il padre di Danae, Acrisio, che verrà collegato al plinto con le due colonne tronche, *...un'ara antica*, alludente alla sua morte a opera di Perseo. Lo studioso concluderà il suo saggio ipotizzando che la raffigurazione della scena mitologica «sia nata in occasione di una nascita, e forse della nascita a un grande signore, di un figlio illegittimo»<sup>920</sup>, all'insegna di rievocazioni vasariane e ridolfiane.

L'anno successivo alla pubblicazione di Parronchi, verrà edito un altro saggio, sempre legato a un Mito: questa volta verranno presi in causa Achille e Teti per opera di Peter Lathrop Lauritzen<sup>921</sup>.

Il paesaggio della *Tempesta* diviene una "nuova Troia" rappresentata da una città murata del Veneto, dove in primo piano starebbe Achille che sta avendo una visione di sé fanciullo, a fianco di Teti, colei che lo immerse nelle acque dello Stige, brandendolo da una caviglia, per renderlo invincibile.

Tra tutti gli elementi presenti nel dipinto, ciò che ha più colpito lo studioso è il fiume «l'elemento importante ed essenziale [...] per introdurre il soggetto rappresentato da Giorgione».<sup>922</sup> Egli indicherà quale fonte di riferimento la *Achilleide* di Stazio, la cui prima edizione avvenne a Venezia nel 1470.

Secondo Lauritzen, Giorgione «in linea con il carattere visionario della versione di Stazio, [...] introdusse la figura del maturo guerriero-eroe Achille»<sup>923</sup>, sostituendo quella della bagnante, la quale confermerebbe l'individuazione della nutrice come Teti, considerata anche una "ninfa delle acque".

È chiaro che nella *Tempesta* non vi è traccia dell'immersione del bimbo nel fiume e neanche la fonte letteraria citata (*Achilleide*), descrive una *...visione di Achille*.

Sempre nell'ambito della mitologia, Frank Buttner<sup>924</sup>, nella convinzione che Giorgione abbia rappresentato in chiave contemporanea una leggenda antica, vede nella storia di Giasone, Cerere (Demetra) e Pluto la possibilità di riunire assieme i vari elementi sparsi che sono raffigurati nel dipinto.

Lo studioso citerà la *Teogonia* di Esiodo, dove viene riportata la nascita di Pluto<sup>925</sup>, dall'unione di Giasone e Demetra *...nel pingue suol di Creta*<sup>926</sup>. Ovidio, attraverso le sue opere<sup>927</sup>, importerà il mito in Italia. Anche

---

<sup>918</sup> LAVIERI, *Gli elementi botanici...cit.*, p. 11.

<sup>919</sup> ALESSANDRO PARRONCHI, *Giorgione e Raffaello*, Bologna, M. Boni, 1989.

<sup>920</sup> PARRONCHI, *Giorgione...cit.*, p. 41.

<sup>921</sup> PETER LATHROP LAURITZEN, *Giorgione's La Tempesta*, in "Apollo" CIX (1979), pp.85-86.

<sup>922</sup> LAURITZEN, *Giorgione's La Tempesta...cit.*, p. 85.

<sup>923</sup> Ivi p. 86.

<sup>924</sup> FRANK BÜTTNER, *Die Geburt des Reichtums und der Neid der Götter : neue Überlegungen zu Giorgiones "Tempesta"*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst" 37 (1986), pp. 113-130.

<sup>925</sup> Figlio di Cerere e di Giasone, è il dio delle ricchezze, ministro di Plutone, col quale è stato alle volte confuso.

<sup>926</sup> ESiodo, *Teogonia*, 969-974.

Giovanni Boccaccio nella sua *Genealogie deorum gentilium libri*<sup>928</sup>, scriverà dell'unione tra le due divinità da cui nascerà il dio della ricchezza.

Buttner estrarrà da Ovidio il momento in cui Giasone e Cerere si trovano a Creta per rifugiarsi dall'invidia di Giove, rappresentato dal fulmine. Giorgione avrebbe rappresentato Cerere, dea della fertilità e legata all'abbondanza delle messi, quasi una "Madre Terra", con Pluto, divinità legata alla ricchezza e alla fortuna, al suo fianco, per raffigurare una metafora: la ricchezza è sempre esposta all'invidia e al pericolo di disgrazie date dal destino. A corroborare la sua teoria, Buttner citerà il *Pluto* di Aristofane, la cui prima edizione italiana uscì a Vicenza, dall'editore Vaugris nel 1545. Anch'egli confermerà uno dei due stemmi presenti sulle torri come quello dei da Carrara, la cui famiglia è portata quale esempio di alterne vicissitudini (fortunate e sfortunate) che ha dovuto sopportare nel tempo.

È evidente che anche in questa lettura non vi sia alcun riferimento iconografico confortante: né una spiga di grano, né una cornucopia e nessun altro attributo, ci permettono di individuare la nutrice nella "Dea dell'abbondanza e dell'agricoltura". Se poi dovessimo individuare Pluto dai suoi attributi classici, vale a dire raffigurato come un vecchio zoppicante e cieco, scarteremmo l'interpretazione a priori. Ma non è proprio così: Cerere fu venerata anche come "Madre Terra", in quanto divinità della terra coltivata, conosciuta dai greci come *Gaea* o *Ge*. Non pochi sono gli studiosi che riconoscono la nutrice come tale, tra questi Dan Lettieri (1994), Marco Paoli (2011), Maurizio Calvesi, il quale si avvale nella sua interpretazione di incisioni del XVI e XVII secolo raffiguranti «la *Madre Terra* o *Cerere* o, che dir si voglia *Natura* nelle sembianze di una figura femminile che sta allattando un fanciullo; solitamente seduta al di sopra di un monticello, dove talvolta è visibile un serpente. Essa viene rappresentata in uno sfondo ricco di vegetazione e di alberi. Mi permetto di sottolineare un particolare che differenziano queste incisioni dalla nutrice della *Tempesta*: nelle immagini chiamate in causa il poppante sta sempre nel grembo della madre, o comunque tenuto tra le sue braccia, mentre il fanciullo del dipinto è posato a terra a fianco della nutrice. Potremmo pensare che Giorgione abbia scelto questa soluzione figurativa per non nascondere qualche particolare importante nella figura della nutrice».<sup>929</sup> La conoscenza degli antichi culti della "Madre Terra", come ha evidenziato Marco Paoli, probabilmente proveniva dalla circolazione a Venezia nei primi del Cinquecento, delle *Metamorfosi* di Apuleio, ma anche dall'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, per la prima volta pubblicata a Venezia nel 1502.

Per quanto riguarda la raffigurazione di Pluto, divinità legata alla ricchezza, oltre a quella canonica, esiste una sua versione come bimbo, sostenuto dal braccio di Eirene, dea della pace: è la copia romana di una scultura greca del 370 a. C. (Gliptoteca di Monaco). La raffigurazione di "Pluto-bimbo" è sempre legata a

---

<sup>927</sup> La leggenda è presente negli *Amorum liber; Metamorfosi; Tristium*.

<sup>928</sup> Cit., v.145: «Sunt insuper qui dicant, et Omera potissime in Odissea, Cererem lasioniem quendam amasse, et sese illi amicitia et lecto iunxisse, Et Leontius addebat Cererem ex lasione Plutonem filium peperisse, et tandem lasioniem a Jove invidia fulminatam...»

<sup>929</sup> CALVESI, *La "Tempesta"...*cit., 48.

Eirene; bisognerà quindi decidere se la nutrice sarà Cerere, ma il bimbo non sarà più Pluto, oppure riconoscere in lei la “dea della pace” con il dio-bambino, simbolo di ricchezza.

Così come Parronchi e Poseq, anche Elhanan Motzkin<sup>930</sup> vedrà nella nutrice un atteggiamento di tipo provocatorio e impudico, dato soprattutto dalle ...*sue gambe divaricate* per costruire una tesi interpretativa, appellandosi al termine “cingana” che Marcantonio Michiel usò per descriverla, appellativo presente anche nell’inventario Vendramin del 1567-1569. Dalle ricerche di Motzkin, inerenti all’aspetto degli zingari nel periodo in questione, egli non riscontra alcun riferimento iconografico che possa essere legato alla nutrice della *Tempesta*. Da ciò desumerà che la figura femminile rappresentata sia da interpretare come una prostituta, in quanto le zingare erano dedite anche alla prostituzione. Per giustificare la presenza dell’infante che sta poppando, egli collegherà il dipinto alla leggenda di Romolo e Remo, riportata da Livio (*Ab Urbe condita libri*, I) e da Plutarco (*Vita di Romolo*), dove viene narrata la loro salvezza a opera della “Lupa”, una prostituta chiamata Acca Larentia, famosa con tale soprannome. Sempre secondo Motzkin, Romolo è rappresentato sia nell’infante, che nell’astante. I suoi attributi sarebbero il fulmine, quale fenomeno verificatosi con la sua morte, sempre secondo il racconto di Plutarco e la scomparsa del sole dietro alle nuvole. Le due colonne spezzate alluderebbero alla morte prematura dei fratelli, mentre la rovina architettonica alle spalle della figura maschile verrà collegata al Tempio di Asileo, fatto erigere da Romolo. Lo studioso daterà il dipinto tra gli anni 1506-1508, quando già erano presenti forti attriti tra Venezia e il Papato che sfoceranno negli eventi legati alla Lega di Cambrai e tradurrà la spaccatura presente nel presunto Tempio di Asileo quale simbolo della crisi politica creatasi tra le parti.

Anche l’interpretazione di Motzkin si basa su elementi facilmente discutibili e soggettivi, quale per esempio la posizione delle gambe della nutrice, da cui è partita la sua esegesi. Sembra proprio che Arnaldo Ferriguto abbia risposto con notevole anticipo ad affermazioni di questo tipo: «La donna della *Tempesta* è nuda, ma nulla ha di bassamente erotico. La sua nudità è tramite di sensazioni, non esca di allettamenti».<sup>931</sup> Per quanto riguarda la datazione dell’opera e il suo legame con gli eventi precedenti la lega di Cambrai, Marco Paoli ha sollevato un’altra questione: «perché Giorgione avrebbe realizzato un’opera che finiva comunque per celebrare il fondatore di Roma?».<sup>932</sup>

Il tentativo di Motzkin di inserire il dipinto in un determinato contesto storico e politico verrà proseguito, come vedremo, da altri storici dell’arte i quali giungeranno a riconoscere nel dipinto non solo lo stato d’animo del patriziato veneziano, di fronte agli eventi bellici culminanti con la sconfitta di Agnadello e la lega di Cambrai, ma anche riconoscendo il “luogo-simbolo” della riscossa veneziana: Padova.

---

<sup>930</sup> ELHANAN MOTZKIN, *Giorgione’s “Tempesta”*, in “*Gazette des Beaux-Arts*” 11 (1993), pp. 163-174.

<sup>931</sup> FERRIGUTO, *Attraverso i “misteri”*...cit., p. 217.

<sup>932</sup> PAOLI, *La “Tempesta” svelata*...cit., p.94.



Deborah Howard<sup>933</sup> imposterà la sua interpretazione della *Tempesta*, confrontando i temi iconografici presenti nella pittura del primo ventennio del Cinquecento, con gli eventi politici e militari che la Repubblica di Venezia dovette affrontare nello stesso periodo. Già Michelangelo Muraro e successivamente David Rosand<sup>934</sup> condussero ricerche in merito giungendo a interpretare storicamente l'architettura di fondo del dipinto: «Nello sfondo del paesaggio i riferimenti iconografici dei muri e monumenti di Padova sembrerebbero confermare una data precisa: cioè il 1509, anno della caduta della città in mano alle truppe della lega di Cambrai e della sua ripresa da parte dei veneziani sotto il comando di Andrea Gritti».<sup>935</sup>

Secondo Howard, la *Tempesta* rappresenterebbe lo "stato d'animo" del patriziato veneziano di fronte alla crisi politica e agli eventi bellici in atto. La fonte da cui ella estrae la consapevolezza del clima di ansia e paura che imperversava nel territorio veneziano, sono le "cronache" scritte da Marin Sanudo nei suoi famosi *Diarii*. Piermario Vescovo ha fatto notare che nei diari del Sanudo «troviamo la registrazione di "tempeste" reali come segni di cattivo augurio e la metaforizzazione, sotto la specie della "tempesta" del mutamento di "fortuna"». <sup>936</sup> Nella sua *Storia d'Italia* il Guicciardini citerà un discorso tenuto di Leonardo Loredan, dopo la presa di Padova da parte degli imperiali nel settembre del 1509, dove il doge userà la metafora della tempesta, col significato di ...*cambiamento di fortuna*, dove quest'ultimo termine sarebbe sinonimo di "destino" o "fato".

Nel dipinto, il fulmine verrà letto da Howard, come ...*disapprovazione divina* alla condotta di vita immorale e peccaminosa dei veneziani, dove la minaccia della lega di Cambrai sarà il giusto castigo divino. La "nutrice" sarà vista come la rappresentazione di Venezia, lasciata nuda e in preda agli eventi, dopo la sconfitta di Agnadello. La necessità di cibo della popolazione è rappresentata dall'allattamento del bimbo, così come l'"insegna" sulla torre, formata da ruote, alluderebbe ai mulini produttrici di farina, necessaria al sostentamento della popolazione. In sintonia con la Howard, anche Vescovo vedrà nella nutrice «la città personificata, rimasta nuda, in condizioni di abbandono e bisogno, ma "caritatevolmente resistente". La città è "nuda", ma "virtuosa e caritatevole", resistente anche se esposta alla tempesta».<sup>937</sup>

L'astante verrà visto quale simbolo rappresentativo del patriziato veneziano, chiamato a raccolta per difendere la Repubblica, la cui "fortezza", rappresentata dalle due colonne dietro di lui, è la "dote" maggiormente necessaria in questa particolare e fragile fase storica.

Nell'interpretazione della Howard, sono evidenti alcune fragilità date da congetture soggettive: avendo inserito il dipinto nella serie legata alle vicissitudini belliche del periodo, dichiara che esso rifletterebbe lo stato d'animo negativo prodotto dalle tensioni in atto, che verrebbe letto ...*dall'atmosfera* del dipinto.

---

<sup>933</sup> DEBORAH HOWARD, *Giorgione's "Tempesta" and Titian's "Assunta" in the context of the Cambrai wars*, in "Art history" 8 (1985), pp. 271-289.

<sup>934</sup> DAVID ROSAND, *Giorgione e i suoi "creati"; La maniera moderna e oltre*, in *Giorgione*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo, Lionello Puppi, Milano, Skira, 2009, pp. 143-150.

<sup>935</sup> ROSAND, *Giorgione...cit.*, p. 145.

<sup>936</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 68.

<sup>937</sup> Ivi, p. 97.

Anche Paul Kaplan<sup>938</sup> apporterà la sua lettura storica, considerando la *Tempesta* una trasposizione visiva del primo anno di guerra contro la lega di Cambrai (1509). Fondamentalmente, egli prenderà in considerazione tre particolari del dipinto: il “graffito” di forma zoomorfa che tradurrà nel “Leone di San Marco”; l’altro “graffito” oramai riconosciuto come l’emblema della famiglia dei da Carrara e l’evento meteorologico, la tempesta, considerata una ...*metafora marziale* legata agli eventi bellici. Da un confronto con uno stemma in bassorilievo, presente nella tomba dell’imperatore Massimiliano I, a Innsbruck, realizzato nel 1562-1566, raffigurante “l’episodio della consegna delle chiavi di Padova all’imperatore”, in cui i vessilli portano lo stemma dei da Carrara, egli giungerà a individuare la città rappresentata nella *Tempesta* come Padova. Piermario Vescovo ha correttamente segnalato che la presenza nel dipinto dello stemma carrarese, deve essere considerata come ...*un vero e proprio titulus* : nel 1405, dopo la conquista di Padova e dei suoi territori, vi fu una sorta di ...*damnatio memoriae* dei Carraresi, sia dal punto di vista fisico che di immagini legate alla memoria della loro dinastia. Quindi la raffigurazione dello stemma nella tela, starebbe a indicare due eventualità: o una committenza antiveneziana e filo-imperiale, da ricercare entro una parte dei nobili di terraferma anti-veneziani e legati all’imperatore, oppure la volontà di definire ... *un’esatta collocazione cronologica del dipinto*.

Diversamente da Howard, ma in qualche modo simile, Kaplan tradurrà la figura femminile allattante, anche come allegoria della popolazione rurale fuggiasca, al passaggio delle truppe imperiali.

La figura maschile rappresenterà, analogamente alla Howard, un “patrizio-volontario” della famiglia Vendramin, accorso alla difesa di Padova, anche se privo di “attrezzature militari”. Le rovine alluderebbero alle devastazioni belliche.

Kaplan riproporrà quale committente della *Tempesta* Gabriele Vendramin e il dipinto celebrerebbe le imprese belliche della famiglia per la riconquista di Padova, dove lo zio Andrea Gritti, futuro doge, vi svolse un ruolo di primaria importanza. Oltretutto Kaplan vedrà nel temporale, anche l’episodio di due navi mercantili di proprietà dei Vendramin, che furono salvate da una tempesta di mare.

Alle interpretazioni di Howard e Kaplan, risponderà Mauro Lucco per contestare la datazione della *Tempesta* al 1509. Egli obietterà che la realizzazione del dipinto non potrà essere spinta così in avanti, in quanto «sul piano stilistico [...] sono ancora facilmente avvertibili, nelle pieghe del telo bianco della donna, le componenti tardo gotiche tipiche della prima fase di Giorgione».<sup>939</sup>

Dello stesso parere sarà anche John Hale, il quale vedrà in alcuni particolari del dipinto «il seno mancante, la mancanza di spazio alla base della colonna più piccola, la struttura architettonica appoggiata

---

<sup>938</sup> PAUL H.D. KAPLAN, *The storm of war: the Paduan key to Giorgione's Tempesta*, in "Art history" 9 (1986), pp. 405-427.

<sup>939</sup> LUCCO, *Giorgione...cit.*, p. 86.

maldestramente sulla sinistra, l'irrisolta realizzazione del promontorio in primo piano»<sup>940</sup>, una datazione in contrasto «con le evidenze da apprendista, presenti nella tela».<sup>941</sup>

Per quanto riguarda l'ipotesi avanzata da Kaplan nel riconoscere il committente in Gabriele Vendramin, essa verrà contraddetta da Vescovo, per affermare che la celebrazione delle "glorie di famiglia" è in opposizione alla descrizione della tela fatta da Marcantonio Michiel: «Perché Michiel dovrebbe parlare di *cingana e soldato* di fronte a una celebrazione delle glorie di famiglia, nei meriti resi nientemeno che alla salvazione dello Stato in compagnia del committente e padrone di casa?»<sup>942</sup> e aggiunge «La stessa memoria familiare che non può esimersi nel registrare il ritratto tizianesco con il richiamo al prestigio della *Croce miracolosa* anche in una scrittura neutra e d'ufficio come l'inventario, può davvero scordarsi del tutto dell'impresa memorabile dello zio Andrea Gritti? Perché allora tanto il Michiel che gli inventariatori e cioè, dopo Gabriele i due suoi nipoti, si limitarono a descriverlo ancora, in seguito, come un quadro di paese, con zingara e pastore o zingara e soldato?».<sup>943</sup>

Anche Enrico Guidoni<sup>944</sup>, come Kaplan, riconoscerà nello sfondo urbano della *Tempesta* la città di Padova. Egli desumerà ciò da un confronto topografico con alcuni particolari urbani visibili ancora oggi: «La cupola dei Carmini è ancor oggi perfettamente riconoscibile, soprattutto nelle antiche immagini, come quella della *Tempesta*, nonostante la sommarietà e anche la scorrettezza della sua rappresentazione architettonica. A esempio l'unico oculo del tamburo, ben visibile e accuratamente tracciato nel quadro è sintesi degli oculi citati nel documento del 1495; per il resto si può notare il nascondimento del finestrone circolare e la mancanza della navata, che doveva essere nella realtà assai più bassa».<sup>945</sup>

Effettivamente la cupola della chiesa fu sostituita dopo un crollo avvenuto nel 1491. Il progetto venne affidato a Lorenzo da Bologna e Pier Antonio degli Abbatini. Nel documento stipulato il 16 giugno 1495, i due architetti si assumono l'impegno di completare la cupola, innalzando il tamburo nelle cui pareti vi saranno degli oculi circolari.

In pratica, secondo Guidoni, Giorgione avrebbe rappresentato il fianco occidentale, visto dall'esterno, delle mura carraresi, dove scorre il Medoacus, tra il castello di Ezzelino, all'estrema destra del quadro e la zona esterna a Ponte Molino sullo sfondo. Gli elementi cardine che lo porteranno a esprimere la sua convinzione, oltre alla cupola dei Carmini, saranno gli stemmi, individuati come quello di San Marco e

---

<sup>940</sup> HALE, *Michiel and the "tempesta"...*cit., p. 408.

<sup>941</sup> Ibidem.

<sup>942</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...*cit., p. 111.

<sup>943</sup> Ibidem.

<sup>944</sup> ENRICO GUIDONI, *Il luogo della "Tempesta": il paesaggio e il significato nel capolavoro di Giorgione*, Roma, Librerie Dedalo, 1995.

<sup>945</sup> GUIDONI, *Il luogo della "Tempesta"...*cit., p. 6.

quello dei da Carrara, mentre il ponticello di legno che unisce la parte sinistra e destra del dipinto, sarà identificato come il ponte di San Tommaso<sup>946</sup>.

L'astante verrà individuato in Antenore, il mitico fondatore di Padova in abiti contemporanei. In un suo successivo catalogo monografico su Giorgione, Guidoni proporrà come derivazione della figura dell'astante, «il disegno di Raffaello con *Quattro figure di soldati in piedi* (Oxford, Ashmolean Museum) eseguito per gli affreschi della libreria Piccolomini di Siena nel 1503 circa. La figura principale (seconda da sinistra) è identica nella presentazione spaziale, nella posa del braccio sinistro e nelle varianti del braccio destro (Giorgione si attiene una via di mezzo tra le due ipotesi raffaellesche)».<sup>947</sup>

La figura della nutrice alluderebbe alla stessa Padova che "allatta" la "piccola Venezia" la quale, scriverà Ugo Soragni<sup>948</sup>, *...indifferente alla carestia e alla pestilenza* che la (Padova) attanagliano, impone pesanti tassazioni, suscitando sentimenti di frustrazione e risentimento, ampiamente documentate dalle cronache.

Anche il fiumiciattolo avrebbe una valenza simbolica e sarebbe legato allo scorrere del tempo «di cui le figure sono irrimediabilmente separate da esso, volte così a impersonare una famiglia divisa».<sup>949</sup>

Il fulmine starebbe a significare il sopraggiungere di calamità, come dall'iscrizione presente nella *...Spada di Antenore*.

Guidoni proporrà come committente della *Tempesta*, il priore del convento dei Carmini, Bartolomeo Campagnola, probabilmente anche committente degli affreschi realizzati da Giulio Campagnola, amico di Giorgione, all'interno della Scuola del convento.

L'illustre studioso sarà il primo a comparare la tela di Giorgione con l'affresco di Antonio Requesta, raffigurante "Sant'Antonio che pacifica i cittadini di Padova" presente nella Scoletta del Santo a Padova, proponendo un sicuro termine *ante quem* della *Tempesta*: 8 marzo 1509, data del contratto per la realizzazione dell'affresco. «sicure derivazioni dalla *Tempesta* sarebbero [...] la rappresentazione della città (invertita), il muricciolo-memoria sepolcrale con le due colonne spezzate, smontate e disperse a terra».<sup>950</sup>

Lo stesso confronto verrà riproposto, una decina d'anni dopo, anche da Piermario Vescovo nell'ambito di una interpretazione legata agli eventi storici della Padova di allora, dove il programma iconografico degli affreschi si sarebbe concretizzato «verso la scelta di una "pax veneta" da parte del gruppo popolare, filo-veneziano, in opposizione alle tendenze filo-imperiali degli aristocratici padovani. Tale linea politica espressa negli affreschi, raggiungerà il suo apice nel 1510 con l'ingaggio di Tiziano».<sup>951</sup>

---

<sup>946</sup> Costruito nel 1374, si trova tra il convento dei Domenicani e la cittadella di Ezzelino. Venne rifatto in pietra nel secolo XVI. Fu citato da Michele Savonarola (1446-1447) per le sue caratteristiche di passerella dimessa e precaria, esempio della decadenza di Padova.

<sup>947</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p. 249.

<sup>948</sup> UGO SORAGNI, *Giorgione a Padova (1493-1506)*, in *Giorgione a Padova: l'enigma del carro*, a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini, Ugo Soragni, Milano, Skira, 2010, pp. 19-48.

<sup>949</sup> GUIDONI, *Giorgione...cit.*, p. 145.

<sup>950</sup> Ivi, p. 249.

<sup>951</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 84.

Il confronto tra l'affresco di Corona e la *Tempesta*, risulta ricco dai seguenti dettagli: prima di tutto vi è un comune retroterra di cultura simbolico-allegorica; le donne allattatrici, la colonna spezzata, le rovine, il muretto; dietro il Santo si ergono i resti di un arco di un muro distrutti e di un'altra colonna spezzata e rappresentano i segni della discordia morale e della distruzione fisica della Padova di allora. Sullo sfondo si staglia un paesaggio di città turrita su cui incombono delle nubi fosche. L'impianto formale dell'affresco è simile a quello della *Tempesta*: le montagnole erbose dispongono i personaggi su altezze diverse. Vi è la medesima caratterizzazione del terreno come franato e scoperto ai lati ed erboso alla sommità. La corrispondenza di impaginazione, di retroterra simbolico e di dettagli ambientativi, fanno presumere che la *Tempesta* e l'affresco del Corona abbiano un rapporto diretto di influenza.<sup>952</sup>

Le notevoli e interessanti ricerche di Enrico Guidoni, verranno successivamente riprese da Soragni, nell'ambito di una proposta interpretativa, non solo della *Tempesta*, ma anche di altre opere giorgionesche, a valenza filo-padovana e destinata a illustrare i rapporti personali e professionali di Giorgione con la città. Dalle ricerche condotte anche da Soragni, sembrerebbe che Giorgione dimostri non solo di dar prova «di una familiarità notevole con alcuni luoghi padovani, (ma)[...] sul piano dell'attualità politica, una vocazione spiccatamente antiveneziana».<sup>953</sup>

Nel "Mosé alla prova del fuoco" (Galleria degli Uffizi, Firenze) e nella "Madonna leggente" (Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford) si celano riferimenti diretti allo sterminio degli ultimi discendenti dei Carraresi perpetrato dai veneziani (1406) e alle conseguenze nefaste del dominio veneziano al quale gli abitanti di Padova attribuiscono la decadenza della città, resa manifesta dalle inondazioni, dalle carestie, dalle pestilenze e dalle tassazioni opprimenti imposte dalla Repubblica.<sup>954</sup>

Nella *Tempesta*, oltre alla rappresentazione dei monumenti più rappresentativi di Padova, sarebbero presenti altri temi, quali «la fondazione della città per opera di Antenore, la fine drammatica della Signoria carrarese, le inondazioni del contado padovano, derivate da lavori eseguiti dai veneziani per assicurare la stabilità idraulica della laguna, la preoccupazione costante per l'insorgenza e la diffusione della peste».<sup>955</sup>

Risulta alquanto singolare, la proposta di Soragni nel considerare la *Tempesta*, parte centrale di un trittico, i cui dipinti laterali sarebbero le due tavole degli Uffizi, a soggetto veterotestamentario: «Il fondale, al pari di quello delle due tavole con le quali la *Tempesta* formava quasi certamente un *trittico* incorniciato [...] sovrasta le figure che vi sono anteposte per dimensioni e capacità di attrarre e orientare le direttrici dell'interesse percettivo [...]. Siamo in presenza di una veduta che deriva da osservazioni dal vero [...] nella quale ritroviamo i connotati salienti della sintesi architettonica giorgionesca [...] (basata) sulla ricomposizione unitaria di punti di vista differenti».<sup>956</sup>

Tuttavia è inspiegabile come Giorgione abbia usufruito di differenti supporti pittorici nel programma di realizzazione del presunto *trittico*: la *Tempesta* è dipinta su tela, mentre il *Giudizio di Salomone* e la *Prova di Mosé* sono dipinti su tavola. E a proposito di quest'ultima tavoletta Ugo Soragni, come d'altronde altri precedenti storici dell'arte (Hourticq, Pignatti eccetera) rileverà che «le mani dei personaggi sulla destra

---

<sup>952</sup> Ivi, p. 87.

<sup>953</sup> SORAGNI, *Giorgione a Padova...cit.*, p. 19.

<sup>954</sup> Ibidem.

<sup>955</sup> Ivi, p. 20.

<sup>956</sup> Ivi, p. 30

sono addirittura tutte nascoste o mancanti, per volontà di non comunicare o per consapevole inadeguatezza dell'artista nel rappresentare questa parte anatomica [...]. Un limite destinato a riaffacciarsi [...] nel "soldato" della *Tempesta*, dove braccio e mano sinistri sono incompleti o nascosti».<sup>957</sup>

Il fulmine e alcune tracce di materiale combusto presenti nel dipinto verranno letti come "simboli di contagio dalla peste". La bagnante rilevata dalla radiografia, sarà collegata alla raccomandazione di sottoporsi a numerose abluzioni per opporsi alla malattia; la raffigurazione del fossato esterno alle mura, indicherebbe uno dei luoghi da evitare, in quanto composto da ...*acque maligne*.

Come Guidoni, la nutrice sarebbe un'allegoria della città di Padova, costretta ad allattare la Repubblica, malgrado la grave situazione economica e sociale della città. A supporto di ciò, lo studioso citerà una cosiddetta *pasquinata* del 1505, che venne affissa a una colonna nella zona di Rialto, dove ...*era depenta una citade cum una virgine tuta schapigliata, che significava la citade venetta, et da una banda hera dipinto uno Sancto Marcho del Principe Veneto, Leonardo Lauredano, et se dimostrava questa vergine lamentarsi a San Marcho del principe predicto*, al di sotto della quale è vergata la risposta di quest'ultimo alla postulante: ...*io non mi ne curo, purché io ingrassi et el mio fiol Lorenzo*.

Soragni evidenzierà delle affinità tra la nutrice della *Tempesta* e la *Madonna leggente* di Oxford (Ashmolean Museum of Art and Archeology): entrambe le figure non tengono il bimbo nel loro grembo; vi è, in ambedue i casi, distacco psicologico tra la figura femminile e il suo infante.

Basandosi sempre sugli studi di Enrico Guidoni, dove lo storico dell'arte propone che il cognome di Giorgione sia "Cigna", Soragni affermerà «che Giorgione sceglie di imprimere indelebilmente la propria *firma* [...] sulla sommità del tetto della costruzione adiacente la porta cittadina con l'insegna carrarese [...]».<sup>958</sup> Il volatile appollaiato sul tetto, identificato in un cigno, costituirebbe la "sigla" di Giorgione, in quanto coinciderebbe con il suo ... *probabile patronimico* (Cigna).

Le due figure presenti nella *Tempesta*, connotate storicamente come "soldato" e "zingara", interpretate da Guidoni anche «quali veicoli della peste, data la loro marginalità e il loro vagabondaggio»<sup>959</sup>, vennero in questo senso già studiate da Paul Holberton<sup>960</sup> e raffrontate con raffigurazioni di gitani, all'incirca coeve alla *Tempesta*. Malgrado gli accostamenti apportati e accomunati dalla raffigurazione di zingare, di famiglie di zingari o di satiri, il cui intento ultimo era di dimostrare che la tempesta meteorologica, raffigurata nel dipinto giorgionesco fosse l'unica atmosfera plausibile per ambientare due zingari<sup>961</sup> privi di dimora e vagabondi, nonchè afflitti dalle intemperie della vita, il saggio dello studioso risulterà tuttavia privo di risultati confortanti.

---

<sup>957</sup> SORAGNI, *Giorgione e il culto...*cit., p. 38.

<sup>958</sup> SORAGNI, *Giorgione a Padova...*cit., p. 33.

<sup>959</sup> GUIDONI, *Giorgione...*cit., p. 145.

<sup>960</sup> PAUL HOLBERTON, *Giorgione's Tempest or "little landscape with the storm with the gipsy": more on the gipsy, and a reassessment*, in "Art history" 18 (1995), pp. 383-403.

<sup>961</sup> Secondo Holberton, anche la figura maschile, non essendo né un soldato né un pastore, sarebbe uno zingaro, la cui caratteristica distintiva è il nomadismo, riconoscibile dal bastone viatorio.

[...] Like a pair of woodhouses, the “*Tempest*” couple are creatures united by their bond of love, but unlike them, they are human wanderers whom the storm afflicts, or is about to...In an abstract sense the storm is the attribute of the gypsies, or, if one wishes to believe that the storm was the picture’s *raison d’être*, homeless gypsies are appropriate figures to place in a landscape with storm. But the picture is made by the two together, for the gypsies illustrate the threat in the storm, and the storm compounds the poignancy of the gypsies’ condition.<sup>962</sup>

Effettivamente la figura femminile della *Tempesta* non ha alcun elemento che possa connotarla come una zingara. Nel suo saggio, Holberton citerà descrizioni di costumi gitani tratti dagli scritti di Cesare Vecellio e metterà in campo incisioni e disegni raffiguranti lo stesso soggetto, di Jacopo de Barbari, del “maestro del gabinetto” di Amsterdam, di Hans Burkmaier, di Altdorfer e di Dürer, ma nessun elemento iconografico o gestuale lega la nutrice a queste figure, se escludiamo l’allattamento dell’infante, la cui simbologia plurisemantica, vista nel contesto della composizione, lo avvicinerrebbe a letture più approfondite rispetto alla mera registrazione di “cingana” apportata dal Michiel e che Holberton ha ritenuto di dover seguire.

La ricerca iconografica di Holberton, riguardante in modo prevalente disegni e incisioni provenienti dal Nord Europa, realizzati da artisti attivi nei vari centri della valle del Danubio, indicati con l’appellativo di “*Donauschule*”, di cui facevano parte anche Lucas Cranach il vecchio, Albrecht Altdorfer, Wolf Huber e lo stesso Dürer, venne riproposta, ma in modo diverso, anche da Bernard Aikema. Lo storico dell’arte reagirà all’esasperato positivismo iconografico, rifiutandosi di pensare che la *Tempesta* debba illustrare “per forza” *...un preciso soggetto letterario convenzionale*. Egli rileverà delle analogie tra il dipinto giorgionesco e certe opere provenienti dal Nord Europa, affermando che i pittori tedeschi «abbiano ispirato la “*nouvelle fronde*” dei pittori veneziani, nella loro ricerca di nuove soluzioni artistiche [...]. È molto facile immaginare che disegni e dipinti di artisti danubiani siano entrati nelle collezioni e nelle botteghe veneziane».<sup>963</sup> Una parte della tematica figurativa proveniente da quei territori che riguardava la raffigurazione di satiri e di altre figure selvagge dai valori positivi, espressione di una condizione di libertà e felicità del popolo dell’antica Germania, assunse da noi concetti più ampi di ciò che vi era effettivamente raffigurato.

Aikema percepirà nella *Tempesta* «una vera propria risposta pittorica a quella danubiana [...] presentando una versione volutamente ingentilita e civilizzata»<sup>964</sup>, che riguarderebbe le origini della civiltà umana, o veneziana, imbevuta di “valori” classici, arcadici e italici.

La presenza del fulmine, che non trova riscontro nelle opere danubiane, verrà giustificato con un «passo di Lucrezio in cui si affermava che il fuoco fu portato dagli uomini sulla terra tramite un fulmine».<sup>965</sup>

Il giovane astante, vestito da una camicia bianca e da un “curioso coprispalle rosso”, sembrerebbe per Aikema, evidenziare una certa *...noncuranza nell’abbigliamento*, differente da quella dei giovani patrizi

---

<sup>962</sup> HOLBERTON, *Giorgione's Tempest...cit.*, p. 398.

<sup>963</sup> AIKEMA, *Giorgione...cit.*, p. 81.

<sup>964</sup> *Ibidem*.

<sup>965</sup> *Ivi*, p. 84.

raffigurati nei teleri di Carpaccio o nella "processione" di Gentile Bellini; egli ipotizzerà che la figura maschile possa rappresentare «la fase "arcaica" della elite aristocratica».<sup>966</sup>

Diversamente, Piermario Vescovo citerà il secondo libro delle "Lettere" di Andrea Calmo (1550 circa), per specificare che il "vestire corto" della figura maschile è opposto al "vestire lungo" della classe patrizia: «il "vestire corto" del personaggio maschile, lo esclude come "gentiluomo", mentre può essere chiaramente inserito nella categoria dei paggi o famigli, per i calzoni corti "stratagliati" e le calze alla "divisa", di due colori. I colori della "divisa" potrebbero essere un valido riferimento a una provenienza e una chiave d'accesso alla lettura del dipinto».<sup>967</sup>

Dall'interessante interpretazione di Aikema, basata soprattutto sull'analisi del dipinto da un punto di vista globale, è evidente che taluni significati di particolari elementi che richiederebbero interpretazioni più approfondite vadano a perdersi, come per esempio la presenza dei graffiti sulle torri che egli giustificherà come "memoria storica" dell'antico territorio Veneto.

Se Aikema collegherà la presenza del fulmine a un passo di Lucrezio, Stephen Campbell<sup>968</sup> appoggerà completamente la sua tesi interpretativa sullo stesso filosofo latino: l'elemento cardine su cui egli svilupperà il suo saggio sarà l'atteggiamento indifferente alla tempesta, sia della figura femminile che maschile. Campbell farà riferimento al *De rerum natura* di Lucrezio, dove i fenomeni meteorologici sono visti nella loro valenza naturale, privati di significati soprannaturali e divini. Nell'opera lucreziana, il comportamento dell'essere umano in genere, come dei personaggi della *Tempesta*, deve essere di pragmatico distacco di fronte a tali fenomeni naturali.

«La risposta umanistica di Lucrezio sulla concezione e la funzione della poesia e il campo della pratica poetica, fornisce il preciso ambiente per la comprensione della pittura di Giorgione. Lucrezio, insieme a Virgilio, era divenuto importante nella formazione morale dell'individuo, attraverso il concetto umanistico della lettura poetica, incentrata sulla riflessione privata e il distacco contemplativo».<sup>969</sup>

La connotazione di "cingana" della figura femminile, studiata iconograficamente da Holberton, verrà motivata da Campbell in base alla sua collocazione spaziale: «sembra stranamente "senza luogo" in termini di categoria sociale o genere letterario e forse è questo il motivo per cui le è stata assegnata l'identità di una nomade»<sup>970</sup>; la sua rappresentazione con un bimbo, la distingue nettamente dalle immagini di nudo femminile presente nei paesaggi arcadici che sono in gran parte caratterizzati da un certo "appeal erotico" e la sua indifferenza, di fronte all'accumularsi di una tempesta, potrebbe confermare il collegamento con l'ambiente sociale degli zingari.

---

<sup>966</sup> Ibidem.

<sup>967</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 90.

<sup>968</sup> STEPHEN JOHN CAMPBELL, *Giorgione's Tempest, Studiolo culture, and the Renaissance Lucretius*, in "Renaissance quarterly" 56 (2003), pp.299-332.

<sup>969</sup> CAMPBELL, *Giorgione's Tempest...cit.*, p.323.

<sup>970</sup> Ivi, p. 323.



La figura maschile verrà interpretata come un viandante, vestito da “Compagno della calza”, alla ricerca del piacere dei sensi, data la caratteristica “libertina” di coloro che ne facevano parte. Campbell vedrà nella nutrice la “Venere genitrice”, presente nel quinto libro dell’opera di Lucrezio, preposta all’insorgere del “desiderio sessuale” e alle “funzioni riproduttive.” Entrambe le figure «vedono la tempesta per quello che è, non come un presagio o come furia di una divinità, ma come il movimento indifferente degli elementi».<sup>971</sup>

Anche le rovine architettoniche, secondo Campbell, potranno essere viste all’interno dei “principi lucreziani”, contro le interpretazioni di teofanie tempestose: «Il lampo, scrive Lucrezio, spesso colpisce i templi del Dio; dovremmo credere che egli avrebbe colpito la sua dimora? O il fatto che un fulmine colpisca tutte le strutture artificiali, senza discriminazioni, non dimostrerebbe piuttosto l’assurdità di un intervento divino [...], la caduta degli edifici dimostra anche la instabilità di tutte le cose in natura, la predisposizione della materia ad assumere sempre nuove forme?».<sup>972</sup>

Anch’egli vedrà nell’agglomerato urbano la rappresentazione di Padova ai tempi della Lega di Cambrai e da questo punto di vista, il dipinto sarebbe stato realizzato come “consolazione” agli eventi bellici, allo stesso modo del poema di Lucrezio, realizzato durante il periodo delle guerre civili.

Campbell scriverà che la *Tempesta*, rappresentando una manifestazione del mondo naturale «in un momento istantaneo di apparenze mutevoli»<sup>973</sup>, può essere paragonabile alla “coperta” del ritratto del vescovo Bernardo de Rossi di Treviso, realizzata dal Lotto «che impiega in modo significativo gli elementi atmosferici al servizio di un’immagine allegorica».<sup>974</sup>

Sarà dello stesso avviso anche Vescovo il quale riscontrerà nella *Tempesta* elementi che verranno prima giustificati sul piano letterale e poi dichiarati portatori di significati simbolici «ma sono emblemi sprovvisti di funzionalità “realistica”. Il genere pittorico in cui il piano letterale e il piano simbolico sono stretti in una funzionalità più marcatamente allusiva e che richiede una dimensione di completamento, è il dipinto fornito di “coperto allegorico”. La *Tempesta* sembra possedere la “reticenza” (perché non completa), tra dettaglio e simbolo; potrebbe per questo essere possibile tentare una collocazione ipotetica e problematica in questa direzione».<sup>975</sup>

Ritornando nuovamente a Guidoni, anche Antonio Boscardin<sup>976</sup> riconoscerà nel paesaggio della *Tempesta* «uno spaccato di Padova preso da una posizione a nord dell’antica porta Codalunga»<sup>977</sup>, affermando il giusto riconoscimento della cupola di Santa Maria del Carmine del Guidoni stesso, ma aggiunge che

---

<sup>971</sup> Ivi, p. 311.

<sup>972</sup> Ivi, p. 319.

<sup>973</sup> Ivi, p. 305.

<sup>974</sup> Ivi, p. 305.

<sup>975</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 60.

<sup>976</sup> ANTONIO BOSCARDIN, *Padova nella "Tempesta"*, in “Arte veneta” 62 (2005), Electa, pp. 87-98.

<sup>977</sup> BOSCARDIN, *Padova nella "Tempesta"...*cit., p. 88.

«l'enorme spazio intercorrente tra la cupola e il campanile»<sup>978</sup> evidenzia un «vuoto edilizio presente nel settembre del 1509, periodo in cui maturò l'esperienza che diede origine al capolavoro».<sup>979</sup>

Effettivamente i lavori di ricostruzione della cupola, crollata per un terremoto occorso nel 1491, si protrassero fino a poco prima del 1521. Nondimeno Adriano Verdi<sup>980</sup> ha sottoposto ad analisi critica le tesi di Guidoni e di Boscardin, affermando di avere la massima prudenza circa l'identificazione di singoli particolari, dato che *...tuttavia i margini di aleatorietà di qualsiasi proposta restano altissimi*.

Dalle radiografie effettuate nel 1978, oltre alla seconda figura femminile già rilevata nel 1939, egli evidenzierà la presenza di un panorama molto più aperto, che verrà successivamente coperto, dove la presenza di un paesaggio collinare dai «rilievi bassi, dalla singolare forma conica, sperduti in un velato sfondo pianeggiante, con nessun'altra altura alle spalle»<sup>981</sup> lo indurrà a ipotizzare la rappresentazione dei colli Euganei. Boscardin, a differenza di altri storici dell'arte, giudicherà la presenza dello stemma araldico della famiglia da Carrara non come "eius signum loci", bensì un tipo di insegna ancora visibile in parecchi luoghi dominati dalla Serenissima, malgrado «ci fosse stata una direttiva delle autorità doganali prevedente la cancellazione di tutti i simboli della dominazione carrarese [...]. Per cui ancora oggi possiamo ammirare queste particolari opere artistiche in posti quali a esempio le mura di Cittadella[...] (oppure) a Castelfranco, sulle volte degli androni di "porta Franca"». <sup>982</sup>

Altra particolarità da lui segnalata nello "stemma carrarese" è la forma del timone che risulta curvo: questa caratteristica distinguerà l'arma di Francesco il Vecchio (1325-1393).

Boscardin, senza alcun dubbio, vedrà in Gabriele Vendramin il committente della *Tempesta*, fatta realizzare da Giorgione «nel contesto di un'esperienza personalissima [...] vissuta durante l'assedio sopportato dalla città nel 1509».<sup>983</sup> Insieme ai fratelli Filippo e Andrea, il quasi venticinquenne Gabriele sarebbe andato come volontario alla difesa di Padova «perché allora a quasi 25 anni si era considerati uomini più che maturi [...]. Non c'erano poi molte scuse da presentare al proprio zio e tutore, Andrea Gritti, irriducibile della fazione dei pochi inclini al compromesso con il nemico e fra i maggiori organizzatori della macchina militare veneziana, per escludersi dall'intervenire personalmente».<sup>984</sup>

Anche in questo caso sovviene alla mente ciò che scrisse Vescovo, riferendosi a Kaplan, ma che è egualmente valido per Boscardin, sulla probabile committenza Vendramin:

La parentela dei Vendramin con Andrea Gritti, liberatore di Padova e poi doge, appare allo studioso condizione sufficiente a provare una commissione di Gabriele al pittore per rammentare le imprese dello zio. Una chiusura del cerchio così apparentemente facile è in realtà, anch'essa, contraddetta dalle tracce a noi visibili della memoria familiare. Perché Michiel dovrebbe parlare di

---

<sup>978</sup> Ivi, p. 89.

<sup>979</sup> Ibidem.

<sup>980</sup> ADRIANO VERDI, *Padova nella "Tempesta"?*, in *Giorgione a Padova*, Milano, Skira, 2010, pp. 87-98.

<sup>981</sup> BOSCARDIN, *Padova nella "Tempesta"...*cit., p. 88.

<sup>982</sup> Ivi, p. 93.

<sup>983</sup> Ivi, p. 88.

<sup>984</sup> Ivi, p. 96.

*cingana e soldato* di fronte a una celebrazione delle glorie di famiglia, nei meriti resi nientemeno che alla salvazione dello Stato in compagnia del committente e padrone di casa? La stessa memoria familiare che non può esimersi nel registrare il ritratto tizianesco con il richiamo al prestigio della *croce miracolosa* anche in una scrittura neutra e d'ufficio come l'inventario, può davvero scordarsi del tutto dell'impresa memorabile dello zio Andrea Gritti? Perché allora tanto il Michiel che gli inventariatori e cioè, dopo Gabriele i due suoi nipoti, si limitarono a descriverlo ancora, in seguito, come un quadro di paese, con zingara e pastore o zingara e soldato?<sup>985</sup>

Anche il saggio di Karin Zeleny<sup>986</sup> collocherà la *Tempesta* a ridosso degli anni terribili dettati dalla sconfitta veneziana di Agnadello e dalla perdita di alcune città della terraferma. Nella tela sono rappresentate le mura di Padova e l'uccello dipinto sopra il tetto, sarebbe riferito alla città stessa in quanto, secondo Servio, Antenore fondò Padova nel luogo dove uccise un volatile. Per la sua interpretazione ella partirà dal noto pentimento svelato dalle radiografie (la bagnante) per collegarlo a un poema scritto da Marcantonio Sabellico e dedicato alla fondazione di Venezia: il *Rerum Venetarum Panegyricus primus quod Genethliacon inscribitur*, scritto nel 1502 ma pubblicato dopo il 1560 a Basilea. Si tratta di una metafora riguardante l'invasione degli Unni nel Nord Italia con le conseguenti devastazioni che vengono traslate nell'immagine di un temporale che devasta un tempio antico e una torre, mentre alcune madri terrorizzate proteggono i loro figli stringendoli al petto. La figura della bagnante verrà letta dalla studiosa come una ninfa fluviale del Veneto che verrà coperta, in un secondo tempo, dalla figura maschile dopo la definitiva riconquista di Padova, che mutò il precedente clima di paura e di incertezza. Anche il plinto con le due colonne spezzate richiamerebbe la coppia di colonne posta in piazzetta San Marco a Venezia e alluderebbe anch'esso allo scampato pericolo.

È alquanto singolare che la nota studiosa costruisca una proposta di lettura partendo dai pentimenti rilevati dalle radiografie: se le supposizioni per cui Giorgione decise di coprire la bagnante sostituendola con la figura maschile sono molteplici, rimane almeno la certezza che essa fu cancellata in quanto non ritenuta confacente all'idea compositiva o al supposto messaggio dell'artista, perché altrimenti essa sarebbe presente nella tela. L'analisi dei pentimenti è sicuramente un ulteriore e valido conforto alle proposte di lettura avanzate, ma è fondamentale ciò che vedono i nostri occhi di fronte all'opera d'arte e perciò il pentimento non può essere considerato la base di un'analisi esegetica. Ne è un chiaro esempio la lettura dei *Tre filosofi* di Vienna (Kunsthistorisches Museum) di Augusto Gentili, dove dal chiarimento della tabella astrologica in possesso del personaggio più anziano e dagli strumenti di misurazione in mano a quello più giovane, si è giunti a individuare la natura dei personaggi come astrologi che hanno calcolato una particolare fase astrologica, nell'ambito del cosiddetto "oroscopo delle religioni". Infatti le analisi radiografiche hanno confermato che alcuni particolari, eliminati successivamente, dichiaravano l'appartenenza delle figure, alle tre grandi religioni monoteistiche, di cui ognuna di esse ne era il simbolo.

---

<sup>985</sup> VESCOVO, *Preliminari giorgioneschi...cit.*, p. 111.

<sup>986</sup> KARIN ZELENY, *Giorgiones "Tempesta" und die Tempestas in Sabellicos "Genethliacon" der Stadt Venedig*, in *"Giorgione Entmythisiert"*, 2008, pp. 199-211.

Per quanto riguarda la metafora della tempesta (meteorologica) come sciagura bellica, essa è un “topos” tra gli stereotipi letterari<sup>987</sup>; il Guicciardini scrive che lo stesso doge Leonardo Loredan, in un suo discorso all’indomani della presa di Padova da parte degli imperiali, adottò la metafora della tempesta. Edgar Wind scrive che «nel linguaggio comune dell’epoca la parola “fortuna” era un sinonimo di “tempesta”»<sup>988</sup>, ma Vescovo va oltre affermando che «il “destino” o “fato” è denominato “fortuna”; la “tempesta” è simbolo di cambiamento di “fortuna”». <sup>989</sup>

Ma non per Dan Lettieri<sup>990</sup>, il quale coerentemente alla sua proposta di lettura della *Tempesta*, interpreta il paesaggio temporalesco come espressione visiva delle emozioni di Sincero, uno dei protagonisti de *l’Arcadia* di Jacopo Sannazaro. In particolare, nella settima egloga egli troverà «l’essenza narrativa della composizione di Giorgione, indicando dall’altro il carattere fondamentale metaforico del suo paesaggio». <sup>991</sup> Sarà sempre in questa egloga che Sincero invocherà la “Madre Terra” che gli apparirà per disperdere «le nuvole di pioggia (metafora) del suo desiderio insoddisfatto». <sup>992</sup>

Quindi la figura maschile verrà rivestita dalla figura di Sincero, mentre quella femminile dalla “Madre Terra”.

La figura della bagnante rivelata dai raggi X, verrà spiegata nell’ottava egloga dove Carino, compagno di Sincero, «invoca le numerose ninfe residenti in Arcadia ad ascoltare il suo lamento e ad assistere al suo suicidio [...], così come il protagonista di Giorgione in bilico davanti allo stagno scuro e l’argine fangoso, sembrerebbe esprimere la stessa idea». <sup>993</sup>

La bagnante sarà una di queste ninfe, da lui invocate. Sempre da questa egloga, egli trarrà anche il motivo della presenza dello stagno in primo piano nel dipinto, “oscuro baratro” in cui Sincero aveva deciso di morire.

Le rovine architettoniche alluderebbero di conseguenza, alla malinconia per un amore infelice; Kaplan apporterà alcuni esempi, tratti da scritti di Serafino Aquilano (Serafino de’ Cimminelli) e citerà *l’Hypnerotomachia* del Colonna, specificando che la *Tempesta* non può essere considerata un’illustrazione o un’evocazione del libro di Colonna, ma «le rovine sono una metafora visuale della condizione spirituale dell’amante in esilio o, credo, della sua morte imminente». <sup>994</sup>

---

<sup>987</sup> Vedi: il *Baldus* di T. Folengo; i *Diarii* di M. Sanudo; la *Storia d’Italia* di F. Guicciardini.

<sup>988</sup> WIND, *L’eloquenza dei simboli...cit.*, p. 181.

<sup>989</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 68.

<sup>990</sup> DAN J. LETTIERI, *Landscape and lyricism in Giorgione’s Tempesta*, in “*Artibus et historiae*” 29 (1994) XV, pp.55-70.

<sup>991</sup> LETTIERI, *Landscape and lyricism...cit.*, p. 55.

<sup>992</sup> Ivi, p. 57.

<sup>993</sup> Ivi, p. 62- 64.

<sup>994</sup> Ibidem.

Come ebbe a scrivere anche Paoli, «sono evidenti le forzature ermeneutiche di Lettieri: la figura maschile non esprime malinconia e dolore. La caratteristica pastorale del giovane approdato in Arcadia, da lui individuata nel bastone, è facilmente discutibile».<sup>995</sup>

Secondo l'autore del saggio, alcuni particolari della *Tempesta* si possono ritrovare nel frontespizio dell'*Inamoramento de Galvano*, scritto da un certo Fossa cremonese e pubblicato nel 1499 dal tipografo Pietro Martire Mantegazza. Egli troverà nella raffigurazione di Galvano «una posa di tipo scultoreo, non diversa dalla figura maschile della *Tempesta* [...] e "Amore" che appare bendato sopra gli amanti con la sua freccia [...] porta alla mente la saetta della *Tempesta*».<sup>996</sup>

Da un confronto con la xilografia in oggetto, se la posa di Galvano potrebbe assomigliare alla figura dell'astante, la freccia scoccata dall'amorino alato non può essere minimamente rapportabile al fulmine, la cui direzione è verso l'agglomerato urbano a destra del dipinto.

Per quanto riguarda la committenza del dipinto, Kaplan citerà le cause della morte di Giorgione tratte da Vasari e da Ridolfi per affermare che vi sono «alcune prove che indicano un elemento autoreferenziale nella *Tempesta*».<sup>997</sup> Egli giungerà a concludere che Giorgione «fosse personalmente impegnato nel mito dell'amore infelice, o non corrisposto e che la figura malinconica della *Tempesta* rappresenti l'artista stesso».<sup>998</sup>

Lungo la strada già tracciata da Lettieri si inserirà Hans Belting per affermare che la *Tempesta*, liberata da interpretazioni iconografiche, deve essere vista come un esperimento, che tra l'altro non si era ancora concluso per la precoce morte di Giorgione, «che si prefiggeva di trasporre in pittura la poesia pastorale»<sup>999</sup>, dove la rappresentazione della natura ebbe per l'artista un'importanza primaria. Quindi la natura vista non solo come prodotto letterario, ma come *...specchio dell'anima*.

Il paesaggio arcadico dell'artista non sarà più reale, ma luogo di *...malinconiche memorie* dove si avverterà il dolore di un'antichità classica oramai perduta: l'Arcadia diventerà il luogo immaginario della poesia. Secondo Belting, i soggetti dipinti da Giorgione vennero attinti solo dalla poesia e dalla mitologia per raffigurare «quella terra pastorale che, sotto il nome di Arcadia, personificava una lunga tradizione letteraria».<sup>1000</sup> Se lo storico dell'arte citerà la descrizione del Michiel, dove il termine "paeseto" è posto all'inizio della famosa frase per avvalorare l'ipotesi del paesaggio, quale elemento principale del dipinto, al fine di giustificare la presenza del fulmine, egli citerà la leggenda di Apelle che avrebbe dipinto *... ciò che non si può dipingere e cioè i tuoni, i bagliori luminosi e i fulmini*.

---

<sup>995</sup> PAOLI, *La "Tempesta" svelata...cit.*, p.24.

<sup>996</sup> LETTIERI, *Landscape and lyricism...cit.*, p. 61.

<sup>997</sup> Ivi, p. 67.

<sup>998</sup> Ibidem.

<sup>999</sup> BELTING, *Esilio in Arcadia...cit.*, p.385.

<sup>1000</sup> Ivi, p. 371.

Se nella descrizione del Michiel le due figure vennero riconosciute come “cingana” e “soldato”, Belting afferma che «dei due personaggi in primo piano il Michiel non sa che dire [...]»<sup>1001</sup> e prosegue evidenziando che la figura maschile in abiti contemporanei, che sta tenendo in mano un bastone da pastore «fa l'effetto di un visitatore, o addirittura di un intruso, ma non è un pastore»<sup>1002</sup>, ...egli sta visitando l'*Arcadia*.

Per quanto riguarda la presenza della nutrice, in linea con Lettieri, essa verrà vista come simbolo della “Madre universale anticha terra”, una natura che nutre e guarisce, come ha guarito Sincero nell'egloga otto dell'*Arcadia* di Sannazzaro. «Lo sguardo che l'uomo rivolge alla madre che allatta, esprime l'anelito dell'uomo estraniato dalla civilizzazione a tornare a essere un figlio della natura. [...] L'uomo della *Tempesta* è una controfigura di Giorgione, così come Sincero [...] è una controfigura dell'autore».<sup>1003</sup>

Nel dipinto, le rovine sarebbero le uniche testimonianze della storia del genere umano, introducendo nel quadro una dimensione temporale, alludendo alla morte e al degradarsi delle cose prodotte dall'uomo.

Escludendo un eventuale significato iconografico della *Tempesta*, Belting non terrà in considerazione altri elementi presenti nel dipinto, come gli stemmi e il paesaggio urbano, contrariamente a una buona parte di storici dell'arte, i quali hanno valutato il non trascurabile rilievo iconografico.

Diversamente da Eisler e Belting, Rearick<sup>1004</sup> non crede che Giorgione sia la «controparte visiva del mondo arcadico letterario-poetico: [...] egli non sembra essere stato influenzato dai libri pubblicati nel decennio della sua attività artistica; nè le sue opere diedero un contributo significativo alla tradizione pastorale».<sup>1005</sup>

Rearick dichiarerà che nessun quadro di Giorgione è di carattere pastorale, neanche la *Tempesta* la quale affonda le sue radici nella tradizione cortese e cavalleresca.

Così come Belting, anche Colin Eisler<sup>1006</sup> nega la presenza di un soggetto narrativo e la possibilità della presenza di un programma iconografico nella *Tempesta*, ma aggiunge che se si dovessero trovare specifici legami letterari con il dipinto, «questi non potrebbero essere venuti che da Petrarca»<sup>1007</sup>; effettivamente il Canzoniere era stato appena ripubblicato da Pietro Bembo nel 1501, rinfocolando in tal modo la passione per il poeta. Tuttavia Eisler rifiuterà anche la tesi del “paesaggio puro”, il cui primo sostenitore fu Creighton Gilbert seguito poi da Venturi, Clark, Argan, Ojetti e Zampetti, affermando che nell'Italia del Sedicesimo secolo esso non fu ancora un genere pittorico del tutto autonomo.

Per costruire la sua tesi egli partirà prima dalle famose note biografiche vasariane, dove Giorgione cantava suonando il liuto, che divenne nel tempo e con l'accrescersi del mito, quasi l'equivalente della lira di Apollo e successivamente, dall'evidente “illogicità” delle figure presenti nella *Tempesta* e il loro rapporto con

---

<sup>1001</sup> Ivi, p. 373.

<sup>1002</sup> Ibidem.

<sup>1003</sup> Ivi, p. 377.

<sup>1004</sup> W. R. REARICK, *From Arcady to the Barnyard*, in “Studies in the History of Art” 36 (1992), pp. 136-159.

<sup>1005</sup> REARICK, *From Arcady...cit.*, p. 138.

<sup>1006</sup> COLIN T. EISLER, *La Tempesta di Giorgione : il primo "capriccio" della pittura veneziana*, in “Arte veneta : rivista trimestrale di storia” 59 (2002), pp. 84-97.

<sup>1007</sup> EISLER, *La Tempesta...cit.*, p. 88.

l'ambiente che le circonda. Eisler vedrà il miglior modo di classificare il dipinto, inserendolo nell'ambito del *Capriccio*<sup>1008</sup>: termine molto in uso ai tempi di Giorgione, legato alla musica, alla letteratura e alle arti visive, come per esempio la *Grottesca*. Il genere *capriccioso* nasce dalla libertà di abbandonarsi alla fantasia come ha dimostrato Giorgione, sempre secondo Eisler, modificando, eliminando o spostando elementi nel dipinto «sottraendosi alla necessità di adeguarsi a un racconto ben preciso o a un soggetto prestabilito».<sup>1009</sup>

Insomma è proprio il *Capriccio* che Eisler riterrà essere «l'unica forma di espressione musicale in grado di giustificare tutti i mutamenti illogici e improvvisi che definiscono e al tempo stesso contraddicono l'immagine».<sup>1010</sup> Lo storico dell'arte non poteva mancare di collegare la sua tesi, citando il noto passo di Walter Pater dove *...tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica*, ma Pater non intendeva riferirsi all'aspirazione delle arti a qualche genere musicale, bensì egli vedeva la musica come l'unica forma artistica, dove non era possibile scindere la materia dalla forma, ideale e utopica ultima finalità, per il resto delle altre arti. Dalla figura dell'astante, abbigliato da "Compagno della Calza", Eisler rileverà una "componente teatrale" che gli farà dedurre la possibilità che la figura possa essere quella di un narratore di scena, dato *... lo strano isolamento* della figura sul lato sinistro della tela.

Se Belting metterà in campo Apelle, per avvalorare la presenza del fulmine, Peter Lüdemann<sup>1011</sup> affiancherà alla *Tempesta* una incisione di Nicoletto da Modena conosciuta come *Apelle* (dipartimento di arti grafiche del Louvre), dove è raffigurato un personaggio togato davanti alla tomba del leggendario pittore greco. La struttura del sepolcro nell'incisione è costituita da un podio sopra il quale vi è un basamento su cui poggiano due colonne, analoghe a quelle presenti nella *Tempesta*, alle spalle dell'astante. Da ciò egli presume che Giorgione abbia raffigurato la tomba di Apelle, data la rievocazione con il fulmine, di una delle sue imprese più conosciute e citate. Dal confronto con un'altra incisione dello stesso Nicoletto raffigurante una *Cerere* (Biblioteca Nazionale di Parigi), lo stilobate raffigurato sopra un gradone su cui appoggiano due colonne spezzate risulta ancora più prossimo alla struttura colonnata presente nella *Tempesta*, senza essere peraltro un sepolcro. Come ha correttamente evidenziato Paoli «possiamo dedurre che Giorgione non necessariamente intendeva ispirarsi a un monumento funerario».<sup>1012</sup>

Abbiamo visto che Lettieri e Belting, considerando l'*Arcadia* di Sannazzaro, principale fonte letteraria della *Tempesta*, avevano già correttamente collegato Virgilio come il più importante ispiratore «di tutti quei poeti umanisti che hanno così visibilmente nutrito l'immaginazione di Giorgione».<sup>1013</sup>

---

<sup>1008</sup> L'unico genere di *Capriccio* musicale in voga nel XVI secolo è quello vocale, derivato dal *Madrigale*.

<sup>1009</sup> EISLER, *La Tempesta*...cit., p. 89.

<sup>1010</sup> Ivi, p. 93.

<sup>1011</sup> PETER LÜDEMANN, *Der Dichter am Grab des Malers : Randbemerkungen zu Nicoletto da Modenas "Apelles" und Giorgiones "Tempesta"*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch" 68 (2007), pp. 255-264.

<sup>1012</sup> PAOLI, *La "Tempesta"*...cit., p. 40.

<sup>1013</sup> RADAR, *La "Tempesta"*...cit., p. 37.

Il Sannazaro, Pietro Bembo e il Colonna videro la “Natura” con gli occhi di Virgilio. Tra l’altro, Radar ci ricorderà che Giorgione dipinse un quadro direttamente ispirato a Virgilio: un inferno con Enea e Anchise, visto dal Michiel a casa di Taddeo Contarini nel 1525.

Già nel 1964 Wittkover scrisse che il “movimento pastorale” in letteratura ispirò la “pittura arcadica” di Giorgione. Egli avanzò la legittima ipotesi che il pittore frequentasse la corte della regina Caterina Cornaro, situata a pochi chilometri da Castelfranco, dove Pietro Bembo compose gli *Asolani*.

Le poesie bucoliche di Teocrito, pubblicate da Aldo Manuzio nel 1495, furono la principale ispirazione delle egloghe di Virgilio, che saranno a loro volta la fonte letteraria della *Tempesta*, secondo la tesi di Rudolf Schier<sup>1014</sup>. Nello specifico egli farà riferimento alla prima e alla quarta egloga la quale «spesso chiamata *Egloga Messianica*, è la più famosa di tutte. Per secoli si pensò essere una profetizzazione della nascita di Cristo» Nella prima egloga Schier vedrà nel dipinto la rappresentazione del mondo arcadico ivi descritto, dove il ponte dividerebbe non solo il paesaggio pastorale dalla città, ma anche dalle incombenti minacce della natura selvaggia, mentre nella quarta, improntata nella descrizione di uno stato di esistenza “idillico-pastorale” che si concretizzerà quando ritornerà l’“età dell’oro”, egli individuerà le due figure presenti nella *Tempesta*. L’astante verrà interpretato come una figura dalla doppia identità: il “poeta” narrante nelle vesti di un “pastore”. Il suo abbigliamento contemporaneo non ostacolerebbe questa identificazione dato che anche nella *Prova di Mosé* e nel *Giudizio di Salomone* (Galleria degli Uffizi, Firenze) le figure dipinte, anche se bibliche, sono abbigliate pressappoco allo stesso modo.

Trad. it. : «La *Tempesta* dunque rappresenta la visione del poeta-pastore, di una madre allattante il divino infante che porterà l’età dell’oro. [...] Nella mia interpretazione essi appartengono a due differenti distinte sfere di esistenza e di essenza: il poeta-pastore è collocato in un naturale mondo pastorale; la sua visione è soprannaturale. [...] Il giovane uomo, benché stia chiaramente nel mondo naturale, nondimeno sta in una duplice relazione con esso. Da una parte, come pastore [...] dall’altra come poeta visionario [...]. Questo doppio stato di poeta-pastore può essere rintracciato direttamente nella quarta egloga. [...] Virgilio presenta la visione dell’età dell’oro [...] non direttamente, ma rimane fuori dal testo».<sup>1015</sup>

Tale visione, rischiarata dal “lampo virgiliano” avrà per Schier un duplice significato: la predizione di una secolare età dell’oro e premonizione di una “nuova alleanza” tra l’uomo e la natura.

Schier individuerà nella rappresentazione di Gerusalemme, l’agglomerato urbano che fa da sfondo al dipinto, partendo da un’astrusa analisi del graffito dipinto sulla torre più prossima, unanimemente riconosciuto come lo stemma dei da Carrara. Egli dichiarerà che la *Tempesta* fu completata intorno al 1506 secondo «i più recenti consensi, basati sui dati storici (?) di Giorgione»<sup>1016</sup> e la presenza dello stemma

---

<sup>1014</sup> RUDOLF SCHIER, *Giorgione's Tempesta : a Virgilian pastoral*, in “Renaissance studies” XXII (2008) 4, pp. 476-506.

<sup>1015</sup> SCHIER, *Giorgione's Tempesta...cit.*, p.492.

<sup>1016</sup> Ivi, p. 490.



potrebbe essere spiegato solamente in riferimento agli eventi del 1509. Quindi egli interpreterà il rubeo graffito come rappresentazione della “croce di Gerusalemme”.

La convinzione di Schier che le due figure della *Tempesta* appartengano a due distinte sfere di esistenza, sarà anche di Rainer Metzger<sup>1017</sup>: egli ravviserà nel dipinto una certa attinenza al *Concerto Campestre* del Louvre, dove sono raffigurati, come nella tela giorgionesca, uomini vestiti e donne nude posti su piani allegorici e reali, all’interno di un unico spazio temporale. Nel caso della *Tempesta* l’unità di tempo sarà rappresentata dal fulmine, considerato strumento di unione tra due realtà divise: quella del giovane che avrebbe lasciato la vita cittadina e quella della “ninfa-natura”, immersa in un’aura di sacralità.

Un’altra interessante lettura della *Tempesta* sarà anche quella realizzata da Carlo Falciani e legata anch’essa indirettamente a Virgilio e alla sua *Eneide*. La novità di Falciani sta nell’aver presunto che il dipinto fosse il risultato di un particolare sistema chiamato “mnemotecnica”, largamente usato nella Venezia di Giorgione, il cui testo principe fu il trattato di retorica *Ad Caium Herennium libri IV*. Esso consisteva nel tradurre la scrittura in immagini «aventi il compito di richiamare alla memoria concetti o parole funzionali al “discorso retorico”». <sup>1018</sup> Falciani apporrà quale esempio di “images agentes” il *Concerto campestre* del Louvre. Il presupposto per la lettura di un dipinto costruito con tale metodo, doveva comunque basarsi sulla conoscenza del testo letterario da cui esso era scaturito, affinché i concetti legati all’immagine aiutassero il recupero delle parole da cui il dipinto era scaturito. Lo studioso applicherà tale metodo anche nella *Tempesta* e troverà in un poemetto manoscritto della Biblioteca Marciana, intitolato *De laudibus clarissime familie Vendramine*, scritto da un certo Bernardino da Firenze nel 1482, la necessaria corrispondenza letteraria. Il poemetto, dedicato a Ludovico Vendramin, podestà e capitano di Treviso dal 1480, sarebbe stato tradotto nell’immagine della *Tempesta* come celebrazione dell’illustre famiglia veneziana.

Nel componimento poetico, Bernardino da Firenze paragona Ludovico a Silvio, figlio di Enea. L’*Eneide* è l’unica fonte da cui trarre le scarse notizie su Silvio, il quale viene descritto da Anchise, quando riceve suo figlio Enea nei campi Elisi, mostrandogli quale sarà la sua progenie italiana. Il dipinto giorgionesco verrà quindi identificato come “luogo della memoria”, dove Silvio (l’astante) verrà prefigurato dalla sua nascita, «con Lavinia che lo allatta subito dopo averlo partorito. Il panno bianco starebbe a indicare il parto avvenuto lontano dal conforto di una casa». <sup>1019</sup>

La tesi di Falciani propone una rappresentazione simultanea della stessa persona in due età diverse. Ma secondo questo metodo di rappresentazione pittorica, ci appare che l’immagine venisse trattata in modo diverso: i piani di rappresentazione venivano scalati nella prospettiva del dipinto a seconda del grado di importanza della storia. Lo stesso Falciani citerà Leonardo da Vinci riguardo «all’istantaneità del linguaggio

---

<sup>1017</sup> RAINER METZGER, *Alltag und Allegorie : ein Versuch, Giorgiones Gewitter zu verstehen*, in *Giorgione, Mythos und Enigma*, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sylvia Ferino Pagden, Milano, Skira, 2004, pp.111-117.

<sup>1018</sup> FALCIANI, *La Tempesta...cit.*, p. 102.

<sup>1019</sup> Ivi, p. 108.

figurativo, attraverso la simultaneità visiva di tutte le parti»<sup>1020</sup>; bastava che il punto di vista della scena raffigurata restasse uno solo, ma tale metodo non risulta tuttavia applicato alla *Tempesta*.

Il paesaggio urbano sullo sfondo sarebbe un'allusione a Chioggia riconquistata nel 1381 dagli antenati di Gabriele Vendramin. Le rovine a fianco di Silvio richiamerebbero lo scorrere del tempo e la morte, «di due giovani della famiglia che nel 1228 morirono contro i ribelli di Creta».<sup>1021</sup> Quindi nel dipinto vi sarebbero due celebri allusioni belliche, dove si distinsero i Vendramin.

Apparirà chiaro per Falciani che il committente del dipinto sia lo stesso Gabriele, ma anche in questo caso è logico chiedersi come mai il Michiel non abbia ricevuto da lui informazioni più dettagliate che riguardavano la celebrazione dei propri congiunti, o che lo stesso non sapesse segnalare l'identità dei personaggi della *Tempesta*.

Nello stesso anno della pubblicazione di Falciani, verrà edito un ulteriore saggio di Maurizio Calvesi, sempre dedicato alla *Tempesta* nel quale, sull'onda virgiliana di Falciani egli proporrà di identificare la figura maschile in Enea che sta contemplando la nascita del suo secondogenito Silvio « che Lavinia partorì di nascosto, nei boschi, dopo che Enea morì, per paura che il piccolo fosse rapito o che il fratello Ascanio gli arrecasse del male».<sup>1022</sup> Lo storico dell'arte scriverà che Enea chiamato anche "Giove Indigete" o "Giove Patrio", come ricorda Tito Livio, si appoggia a una "asta pura", ovvero a una lancia priva della sua punta: essa è il premio che gli Imperatori assegnavano a coloro che si erano distinti in battaglia, come «Andrea Vendramin, doge dal 1476 al 1478 e discendente del suo omonimo che nel 1381 aveva riconquistato Chioggia».<sup>1023</sup>

La postura della figura maschile, ovvero di Silvio o Enea, verrà collegata a un'immagine di "Giove Statore" dipinta dal Correggio nella "Camera della Badessa" a Parma, ma Paoli evidenzierà che la rappresentazione classica di colui o di colei che regge con una mano una lancia, è quella di poggiarla con un braccio alzato: «Il modulo compositivo adottato da Giorgione nella figura maschile non risulta corrispondere alla rappresentazione classica con il braccio alzato e appoggiato all'asta; anzi sembra che la figura si appoggi all'asta con la spalla destra e addirittura con la testa».<sup>1024</sup>

Le rovine, composte dalle due colonne, rappresenterebbero la tomba degli Orazi e Curiazi che Giorgione avrebbe riprodotto ... *per sentito dire*.

Calvesi riconfermerà la proposta di Falciani riguardante il paesaggio urbano dello sfondo visto come Chioggia, aggiungendo che gli "emblemi" presenti sulla torri rimanderebbero alla sua riconquista per merito della famiglia Vendramin.

---

<sup>1020</sup> Ivi, p. 112.

<sup>1021</sup> Ivi, p. 114.

<sup>1022</sup> CALVESI, *La "Tempesta"...*cit., p. 33.

<sup>1023</sup> Ibidem.

<sup>1024</sup> PAOLI, *La "Tempesta"...*cit., p. 16.

Anche per Regina Stefaniak, sotto altri profili, la *Tempesta* alluderebbe anche alla celebrazione delle origini dinastiche del suo committente; essa rappresenterebbe «il ruolo del patriziato nella fondazione di Venezia “ab aeterno”»<sup>1025</sup> e giustificerebbe la prevalenza della loro attività in ambito commerciale, svolta nell'esclusivo perseguimento della ricchezza, nonché il loro diritto di dominare sul territorio della Repubblica.

Stefaniak citerà l'emanazione di un decreto datato 31 agosto 1506, dove si richiedeva «che da quel momento in poi tutti i genitori e i parroci dovessero registrare nascite e battesimi nobiliari con la ...*Avogadoria de Comun* (letteralmente avvocatoria comunale) ...*affinché la dignità del nostro Maggior Consiglio non venga contaminata, macchiata o in nessun modo diffamata*».<sup>1026</sup> Tale regolamento mirava a stabilire le modalità per qualificare il diritto di essere membro del patriziato veneziano, fondamentale per l'ammissione nel “Maggior Consiglio” e in altri uffici. Proprio da qui si aprì la spinosa questione di stabilire quali dovessero essere i principi per far parte di questa classe elitaria.

All'accusa mossa dagli umanisti toscani e dallo stesso papa Pio II Piccolomini ai veneziani «schiavi della meschina occupazione del commercio»<sup>1027</sup>, portati a misurare tutto in base all'utilità e non all'onore, risposero alcuni apologeti veneziani, giustificando la loro propensione ai commerci come “necessità”, nata quando i Padri fondatori della Repubblica, stabilitisi in laguna, ne furono costretti dalla inospitalità del luogo. L'economia veneziana si sviluppò grazie alla “solertia” dei suoi antenati, intesa come intraprendenza, intelligenza, abilità, il cui corrispondente termine greco fu “poros”, che significava il modo o mezzo per ottenere, realizzare o scoprire.

Stefaniak citerà un'apologia scritta da Girolamo Donato, cugino di Gabriele Vendramin, dove egli descriverà i luoghi inospitali dove si stabilirono i suoi antenati e ...*in cui nessuno poteva riuscire, a meno che fosse ricco e nobile*. Come scriverà la studiosa, solo dodici famiglie potevano ricondurre le proprie origini alla fondazione della Repubblica, datata convenzionalmente al 421; altre famiglie erano considerate nobili per virtù o per essere state inserite nella “Serrata” o “Chiusura” del 1293, o ammesse dopo il 1381 (i Curti o case nuove). La famiglia Vendramin faceva parte di questi ultimi inserimenti ed era così recente che veniva ancora chiamata “Casa popolare”, nelle cronache delle famiglie veneziane scritte ai tempi di Gabriele.

Da questo punto di vista la rimarchevole collezione realizzata da Gabriele Vendramin, potrebbe anche essere letta come strumento o come sigla di “affermazione sociale”, all'interno di una elite, il patriziato, i cui “canoni” di inserimento venivano allora riformulati. Per Poggio Bracciolini, la “magnificenza” non era di per sé sufficiente a rendere un uomo nobile, ma non lo era comunque la formazione di una collezione di antiquariato, specie se della stessa sarebbe prevalso soprattutto il suo “valore monetario”. Al riguardo la nota studiosa evidenzierà lo scarso interesse che Gabriele Vendramin ebbe nei riguardi della letteratura

---

<sup>1025</sup> STEFANIAK, *Of founding fathers...*cit., p. 130.

<sup>1026</sup> Ivi p. 134.

<sup>1027</sup> Ibidem.

umanistico-letteraria del tempo. Egli dedicherà gran parte della sua vita alla condizione di un fiorente saponificio e l'immagine che si ricava dal suo testamento, come indicherà Vescovo «è quella di un mercante ligio alla tradizione, piuttosto che di un patrizio umanista, come la storiografia ha cercato di accreditare».<sup>1028</sup>

Nel suo primo testamento, oltre a essere evidente l'orgoglio mercantile, egli descriverà la *...excelenzia et rarità e la fatica de molti anni hauta per causa de acquistarle*, in riferimento alle *...cosse* amorevolmente raccolte nella sua collezione e si completerà con l'indicazione che esse, con il loro *...prezio*, rappresentano piuttosto un investimento, che una perdita per le fortune della famiglia.

La *Tempesta* verrà contestualizzata da Stefaniak «entro gli interessi della classe patrizia da cui Giorgione riceveva le sue committenze private».<sup>1029</sup> Il genere letterario a cui Giorgione si sarebbe ispirato e avrebbe tradotto nel dipinto è l' "Aition" (Áition (in greco antico αἴτιον, traslitterato in áition, causa), che si basava sulla narrazione di vicende mitiche poco conosciute, utilizzate per spiegare l'origine di un nome, di un rito religioso o di un fenomeno naturale.

La studiosa vedrà in un brano del *Simposio* di Platone un riferimento alla *Tempesta*, precisamente dove Diotima cerca di spiegare a Socrate alcuni tratti caratteristici di Eros, ereditati dai due leggendari genitori: Poros e Poenia, Ricchezza e Povertà. La storia raccontata da Diotima sulla vita vagabonda di Povertà, aderirebbe alla figura della "cingana". Giorgione avrebbe rappresentato Poenia con Eros appena partorito, il cui padre Poros sarebbe la figura maschile, in abiti contemporanei, traslitterato quale immagine simbolica del patriziato veneziano.

La carenza di attributi della nutrice, allontana la studiosa da una possibile interpretazione di "Carità", ravvisandovi peraltro uno stato di *...necessità o povertà*, come esclude la possibilità che essa possa rappresentare una zingara del XVI secolo, oppure una ninfa o ancora "Tellus" o "Afrodite". La sua nudità, i suoi capelli biondi, caratteristica tra l'altro non adeguata a rappresentare una zingara, il suo *...sguardo appellante* e il bimbo al suo fianco che lei sta nutrendo, la convinceranno a individuarla come una personificazione di "Povertà" (Pauperitas, Inops).

Il fulmine sarebbe la classica manifestazione di Zeus «che sta per colpire il paesaggio lussureggiante proprio dell'età dell'oro».<sup>1030</sup>

Le *...rovine romanizzate* a fianco di Poros, guarderebbero indietro ai tempi antichi «suggerendo le rovine delle antiche città abbandonate dagli insediatori della laguna e la rivendicazione veneziana sulle sue origini romane».<sup>1031</sup>

Nel Catalogo della mostra, *Giorgione a Padova: l'enigma del carro* del 2010, organizzata per celebrare i Cinquecento anni dalla morte di Giorgione, Enrico Maria dal Pozzolo richiamerà gli studiosi nel rifuggire

---

<sup>1028</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 21.

<sup>1029</sup> STEFANIAK, *Of founding fathers...cit.*, p. 128.

<sup>1030</sup> Ivi, p. 131.

<sup>1031</sup> Ivi, p. 136.

dall' "accanimento ermeneutico" e di riferirsi alla sintetica descrizione del Michiel. Vittorio Sgarbi scriverà che nella *Tempesta* non vi è nulla da interpretare, perché il dipinto non ha enigmi da risolvere. Entrambi gli studiosi negheranno la possibilità di poter trovare in una qualsiasi fonte letteraria, eventuali possibilità di lettura del dipinto. Essi sosterranno che le tesi basate sui principi di "unità" e "armonia" sono ancora quelli provvisti di un fondamento, individuato nella predilezione del pittore «per gli andamenti circolari della composizione, per le forme curvilinee e l'armonica resa degli effetti coloristici tramite lo studio bilanciato dei colori». <sup>1032</sup> Sono evidenti in queste dichiarazioni dei limiti critici, che non oltrepassano i principi di "forma" e di "pura visibilità" a matrice Wölffliniana, dove lo "stile pittorico" sopravvale su ciò che è effettivamente rappresentato.

Malgrado la *Tempesta* ci presenti un uomo, una donna e un bimbo in un paesaggio, che sono presenti, come scrisse Settis, citato da Paoli, in «infinite storie letterarie» <sup>1033</sup> che si sono occupate del dipinto e «quasi tutte, anche quando sono elaborate con notevole competenza e attenzione, tacciono su questo o su quello degli elementi caratterizzanti del quadro» <sup>1034</sup>, a dar prova di una interpretazione basata sull'analisi di tutti gli elementi presenti nella tela giorgionesca è apparso il lavoro letterario di Marco Paoli. Egli riconoscerà nelle *Metamorfosi* di Apuleio la fonte letteraria di Giorgione, che avrebbe fatto conoscere all'artista gli antichi culti della "Madre Terra". Già Dan Lettieri mise in relazione la figura femminile con l'apparizione in sogno a Lucio, di Iside, nell'undicesimo libro delle *Metamorfosi*. Malgrado Giorgione non abbia inserito alcun particolare iconografico che la possa individuare come tale, Paoli perseguirà comunque su questa strada, affermando che «Giorgione adotta nel dipinto la specie della "Venere Genitrice", grazie alla mediazione della *Hypnerotomachia*, particolarmente della "Venere che allatta", che discende dalla cosiddetta "Iside lactans"». <sup>1035</sup>

La città di Padova fu con certezza luogo di culto isiaco; lo attestano i ritrovamenti antiquari di statuette e iscrizioni collegate alla dea, tra i quali il più rilevante è quello, ora presente al Kunstistorisches Museum di Vienna, conosciuto come *Iside del Catajo*. Da ciò Marco Paoli giustifica il collegamento tra la Iside dipinta e le mura di Padova. Egli elenca una serie di edizioni apparse a Venezia alla fine del Quattrocento, legate a una certa passione della cultura e della religione egizia: la *Hypnerotomachia Poliphili*, la parafrasi latina di Ficino della *De mysteriis Aegyptiorum* di Giamblico, la *Hieroglyphica* di Horapollo, anche queste edizioni "aldine". Secondo lo studioso è significativo l'acquisto del cosiddetto "dittico Queriniano" da parte di Pietro Barbo, futuro papa Paolo II. Pietro Bembo acquista intorno al 1525 a Roma, la cosiddetta "Mensa Isiaca", piano d'altare in bronzo con raffigurata Iside intronizzata. Il padre di Bembo nella sua biblioteca possedeva il Codice delle *Metamorfosi* di Apuleio. Lo stesso Gabriele Vendramin possedeva nel suo "camerino delle anticaglie" alcuni oggetti di provenienza egizia tra i quali spicca una "figura de bronzo dorado egitia con un putin in braccio", ovvero una Iside lactans. <sup>1036</sup>

---

<sup>1032</sup> PAOLI, *La "Tempesta"...*cit., p. 48.

<sup>1033</sup> Ivi, p. 81.

<sup>1034</sup> Ivi, p. 80.

<sup>1035</sup> Ivi, p. 135.

<sup>1036</sup> Ivi, p. 138.

Così come Lucio placherà i suoi tormenti sognando Iside, la figura maschile che Paoli leggerà come un «rappresentante della Serenissima», attenderà fiducioso «la fine dei pericoli della guerra, dopo le temibili prove dell'assedio di Padova e gli sconvolgimenti del terremoto di Costantinopoli». <sup>1037</sup>

Infatti il dipinto conterrebbe una doppia narrazione: lo studioso, confermando che la città sullo sfondo sia Padova, in linea con Kaplan e Boscardin, tradurrà l'immagine del fulmine come «simbolo dei bombardamenti a cui fu sottoposta la città assediata»<sup>1038</sup>, valorizzando tuttavia il "fattore balistico" con il ricorso al nesso retorico "arma da fuoco/fulmine-tuono" presente nel *Morgante* del Pulci, nell'Ariosto e nel Tasso, che illustravano appunto, la potenza delle armi da fuoco.

Per quanto riguarda l'ipotesi del terremoto-maremoto occorso a Costantinopoli e Pera (Galata) il 14 settembre 1509, Paoli collegherà la parete dipinta, dietro la figura maschile, con la facciata del palazzo del "Porphirogenitus" presente in città, «che l'informativa di Giustinian diceva rovinato dal sisma»<sup>1039</sup> e la presenza delle "due colonne" verrebbe associata a un toponimo di una località di Costantinopoli: il *Diplokonion* (luogo della doppia colonna). Anche le lievi inclinazioni delle linee verticali delle costruzioni presenti nel dipinto, evocherebbero tale cataclisma, come dal raffronto con xilografie più o meno coeve raffiguranti torri spezzate ed edifici inclinati. Addirittura lo specchio d'acqua "scuro e profondo" presente nel primo piano della tela, sarebbe il «simbolo della voragine generata dal sisma»<sup>1040</sup> mentre il bastone dell'astante diventerà «emblema dell'aiuto divino a cui appoggiarsi, come fece Mosé ai piedi del Monte Sinai». <sup>1041</sup>

Marco Paoli, partendo da tali ipotesi, allargherà le sue considerazioni rilevando che la zona di Costantinopoli dove risiedevano i veneziani, Galata, rimase quasi risparmiata dall'evento sismico e tale fatto costituì, assieme alla riconquista di Padova, avvenuta poche settimane prima, l'interpretazione di un felice auspicio per la guerra in corso.

Infatti l'atteggiamento del giovane astante di "sereno distacco", starebbe a indicare non solo lo scampato pericolo dal cataclisma, in quanto le case dei veneziani rimasero intatte, ma anche perché «la resistenza opposta agli eserciti della lega di Cambrai era stata efficace». <sup>1042</sup>

Il "sogno-visione", della figura maschile, rientrerebbe nell'ambito di fenomeni che Macrobio definisce "veri e significativi" e collocabili nella categoria dell' "oracolum", cioè l'apparizione nel sonno di una divinità che dà predizioni e consigli.

La tesi di Paoli si fonda su due pilastri fondamentali: che il dipinto rappresenti un sogno o una visione, vista la disorganicità psicologica tra le figure, frequentemente avvertita dalla critica e che la figura della nutrice

---

<sup>1037</sup> Ivi, p. 135.

<sup>1038</sup> Ivi, p. 125

<sup>1039</sup> Ibidem.

<sup>1040</sup> Ivi, p. 132.

<sup>1041</sup> Ibidem.

<sup>1042</sup> Ibidem.

sia simbolo della "Grande Madre", coniugata alle sue più svariate attribuzioni: Alma Mater, MadreTerra, Astarte, Venere Genitrice, Iside, Eva, Madre Universale.

Sempre dalle *Metamorfosi*, Paoli estrarrà un altro brano, dove Lucio vedrà, in un'altra apparizione onirica, un sacerdote isiaco: Asinius Marcellus. Da ciò egli proporrà di assegnare alla *Tempesta* un probabile committente, che individuerà tra i componenti della famiglia Marcello: «il fine di tale operazione sarebbe quello di vantare ascendenze dalla stirpe romana, valorizzando la coincidenza cognomistica presente nell'opera di Apuleio». <sup>1043</sup>

Egli individuerà in Cristoforo Marcello, fratello di Gerolamo, protonotaio apostolico alla corte di Giulio II, il committente della *Tempesta*. Le ragioni di questa proposta verranno indicate, oltre che dall'omonimia, anche dal fatto che Cristoforo fu tra quei letterati che contribuirono a far conoscere il Neoplatonismo fiorentino in ambito veneto; così come Lucio-Apuleio rivelerà i rituali di Iside, Cristoforo pubblicherà nel 1516 il *Caerimoniale Romanum*, rendendo noti i riti della Chiesa. Le stesse ristrettezze economiche che dovette affrontare Lucio, sembrano collegarsi con il Marcello: Cristoforo venne fatto prigioniero e portato a Gaeta dagli spagnoli, i quali richiesero un'ingente riscatto in cambio della sua vita. Vi è una lettera, citata dal Sanudo <sup>1044</sup> del 1527 che venne letta in Senato della Repubblica, affinché questo potesse contribuire al pagamento della taglia. La situazione era di estrema gravità e al fratello venne affidato il compito di provvedere alla raccolta del denaro. Il fratello Gerolamo venne autorizzato ad attingere a tutte le entrate di Cristoforo, anche vendendo i suoi beni mobili, tra cui si presume anche la vendita della *Tempesta* a Gabriele Vendramin.

Purtroppo nella fase del trasferimento del denaro qualcosa successe perché Cristoforo venne ucciso dai suoi aguzzini, da cui una lettera approdata a Venezia nell'agosto del 1527.

A tale data si presume che il dipinto fosse già entrato definitivamente nella collezione di Gabriele Vendramin.

---

<sup>1043</sup> Ivi p. 148.

<sup>1044</sup> MARINO SANUDO, Diarii XLV, coll. 523-524 525, cit. : «agosto - Copia di una lettera di domino Christophoro Marzello arziepiscopo di Corfù prexon di spagnoli, date in Caeta adì 9 Zugno 1527, drizata a sier Hironimo suo fratello, et leta hozi in Pregadi.

Jesus Maria Filus,

Signor messere Geronimo fratel mio honorandissimo. Faciovi la presente, per avisarvi come mi retrovo in Gaieta per haver pexo taglia de ducati 6000 d'oro largi; è necesario se volete la mia liberation et vita , che tantosto quanto possibil sia faciate provision che sian pagati questi denari a questi homeni d'arme del signor Alarcon, che me tengono [...]. Et in questa a voi mi ricomando, et supplico non guardiati alli error mei, ma la bontà et clementia vostra, considerando che io son vostro ratello; et che quanta speranza ho auto al mondo, è stata sempre nella persona vostra, la qual ho avuto et ho et voglio haver in loco di padre; et tutte l'intrate mie voglio altro che voi le scodate per pagar li mei debiti; ne voglio altro che un servitor solo in caxa vostra, et esser l'ultimo de tutti voi; et se non me ne vorete per fratello, me piglierete per capellano et servitor, et famiglio [...]. A voi senza fine humilissimamente mi ricomando, et pregovi non mi abandonate , et pregate missier Ludovico Barbarigo, missier Lunardo Emo et missier Andrea di Prioli da Santa Sofia, el dottor, et tutti altri mei amici et parenti mi adiutino, et vogliano havermi per recomandato et non lassar passar il termine sopraditto, perché incorro nel doppio dilla taglia et spexa. Altro non dirò se non che a Dio et a voi mi ricomando.

In Gaieta di 9 zugno

(A tergo: ) Al mollto magnifico mio fratello Geronimo Marcello in Venetia, al trageto di S. Tomà.»

Secondo Paoli, l'evidente cripticità del dipinto è proprio legata alla figura di Cristoforo Marcello e dei suoi contatti con il papa Giulio II e Leone X, considerando il momento storico di crisi tra Venezia e il Papato. All'indomani della vittoria sugli imperiali a Padova, egli avrebbe commissionato la *Tempesta*, cioè una pittura che potesse celebrare la sua casata e la sua città natale. Essendo patrizio veneziano e membro della corte pontificia, nel momento in cui si stavano revocando le censure pontificie che si concluderanno nel 1510, non era consigliabile dichiarare esplicitamente la fiducia nella vittoria veneziana, specialmente da parte di un alto prelato dell'entourage pontificio.

Per avallare la sua ipotesi di lettura riguardante anche l'allusione al terremoto di Costantinopoli del 1509, Paoli prenderà in considerazione la lieve inclinazione delle linee verticali nel paesaggio urbano e nella parete con archeggiature cieche, ma tale caratteristica disegnativa, come ha evidenziato Guidoni, «è presente in quasi tutte le opere autografe di Giorgione, ma più evidente nella "Prova di Mosé" (Uffizi), nella "Sacra Famiglia" (Washington), nella "Adorazione dei Magi" (Londra), nella "Tempesta" (Venezia), nella "Madonna leggente" (Oxford) fino a una deviazione massima della verticale di 4-5°». <sup>1045</sup> Nel dipinto, la presenza delle "due colonne" che Paoli assocerà alla località turca, il "Diplokonion", non può essere ricevibile in quanto immagine dal valore "plurisemantico" e facente parte del «repertorio della tradizione pittorica antiquaria e dunque divenute particolare meramente stereotipo. Da ciò è pensabile che i pentimenti indicati dalle radiografie rivelino la trafila di un adattamento alla "formula stereotipa" [...]». <sup>1046</sup>

La visione "oracolare" della nutrice, interpretata da Paoli come di buon auspicio sugli eventi storici da lui citati, ha un precedente tematico che ritroviamo in un saggio di Leonardo Cozzoli, apparso nel 1993.

Egli confronterà il dipinto della *Sibilla Tiburtina* di Antoine Caron, conservato al Louvre, con la *Tempesta* rilevandovi delle attinenze tematiche. La "Sibilla Tiberina"<sup>1047</sup>, altrimenti detta "Alburnea", citata da Orazio, manifestò «a Ottaviano Augusto l'inesorabile destino degli dei romani, cioè quello di venire un giorno superati dalla grandezza di un bambino di schiatta divina». <sup>1048</sup>

Nel dipinto del Louvre appare chiaramente l'imperatore Augusto in ginocchio di fronte alla Sibilla, la quale indica con il braccio alzato, la figura della Vergine in cielo con il bimbo in grembo. «Sulla sinistra un gruppo

---

<sup>1045</sup> ENRICO GUIDONI, *Prima di Giorgione: la rappresentazione della scena urbana e la nascita della veduta veneziana*, in *Lo spazio delle città venete (1348-1509)*, Roma, 1997, pp. 237-244.

<sup>1046</sup> VESCOVO, *La Virtù e il Tempo...cit.*, p. 82.

<sup>1047</sup> La figura della Sibilla, di tradizione greca, è dotata di capacità profetiche sia sul piano storico che religioso. L'origine del suo termine è sconosciuta. Ella è citata in opere di autori classici come Orazio e Varrone, ma perderà la sua origine pagana in epoca medievale ed entrerà a far parte dell'apologetica di Lattanzio e di Sant'Agostino. Dalle dieci Sibille fissate dal "canone" di Varrone, nel tardo Medioevo esse raggiungeranno il numero di dodici: verranno aggiunte *Europa* e *Agrippa*. Dal punto di vista iconografico, la loro rappresentazione nell'arte italiana a cavallo tra il XV e il XVI secolo viene determinata con la pubblicazione di due opere: le "Divine institutiones" di Lattanzio del 1465 e le "Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum" del teologo Filippo Barbieri, pubblicate nel 1481. La raffigurazione della sibilla Tiburtina è composta da una giovane figura femminile, vestita di un mantello dalla foggia romana, che le scende dalle spalle. I capelli sono divisi da una scriminatura centrale e raccolti con una treccia attorno al capo. Ulteriore suo attributo è un cartiglio svolazzante che annuncia in latino la nascita di Gesù Cristo, a differenza della versione latina dove ella teneva in mano un libro.

<sup>1048</sup> COZZOLI, *La " Sibilla Tiberina" ...cit.*, p. 3.



di soldati che reggono in mano una verga, si staglia contro un plinto su cui emergono due colonne [...]. Ebbene, dovrebbe forse risultare evidente la possibilità di considerarla come referente, per tentare una "decrittazione" della *Tempesta* giorgionesca ». <sup>1049</sup> La nutrice verrà così letta come "Sibilla", mentre la figura maschile, come "Fauno Fatidico" (altra divinità vaticinante), «dotato dell'attributo classico della Verga, simbolo di capacità preditorie». <sup>1050</sup>

Cozzoli vedrà nella figura femminile «una sorta di sintetica maternità sacra e profana nello stesso tempo» <sup>1051</sup>, dove il vaticinio si compirebbe con il rimbombo dell'imminente tuono, atteso dopo il fulmine. L'agglomerato urbano dello sfondo, sarebbe Roma, rivisitata in "chiave veneta", dove la figura zoomorfa dipinta sulla torre, verrà letta come "drago rosso", simbolo di corruzione della città, al quale farebbe da contraltare un candido ibis, "lunare", beneaugurante l'inizio di una nuova era.

Dopo vent'anni dalla pubblicazione di Cozzoli, Erminio Morengi riprenderà dalle corrispondenze iconografiche rilevate dal suo predecessore tra la *Tempesta* e l'opera succitata di Antoine Caron. Da tale premessa lo storico dell'arte svilupperà un quadro storico, politico e culturale legato alla figura di Massimiliano I d'Asburgo. Effettivamente il periodo in cui egli regnò va dal 1493 al 1519 e comprende quindi gli anni di attività artistica di Giorgione. Durante questo arco di tempo la dinastia degli Asburgo era proiettata a assumere la guida dei destini dell'intera cristianità. Nel tentativo di realizzare una forte monarchia tedesca, Massimiliano si adoperò a riorganizzare l'apparato burocratico statale e si preoccupò di garantire in caso di bisogno, la piena copertura delle proprie spese militari, malgrado fosse considerato dai veneziani il "Massimiliano senza denari" o il "fanciullo ignudo" da papa Giulio II, forse lo stesso fanciullo affamato della *Tempesta*. Egli non esitò ad avvalersi di talenti artistici della sua età, quali Dürer, Cranach, Grünewald, Altdorfer, Burgkmair e di strumenti quali la stampa e le xilografie per divulgare la sua propaganda culturale dinastica. Secondo Morengi, non è affatto da escludere che in seno all'intelligenza e all'aristocrazia veneziana ci fossero sostenitori e simpatizzanti delle politiche imperiali asburgiche. Ne sarebbe riprova l'alleanza con Venezia contro la Francia, proposta da Massimiliano il 16 giugno 1506, ma respinta dal Senato il 9 febbraio 1507 e non però, con il comune consenso di tutti i senatori. D'altra parte il "Vicariato imperiale" sulla terraferma che la Repubblica aveva ottenuto dall'imperatore nella prima metà del Quattrocento, non fu più riconosciuto o rinnovato dalla stessa. È quindi presumibile che nel dominio della Serenissima, ci fossero patrizi che riconoscevano ancora «il rapporto di vassallaggio storicamente sancito tra Venezia e l'Impero». <sup>1052</sup>

Probabilmente, come suppone lo stesso Morengi, anche le "Compagnie della Calza", dietro al pretesto di organizzare riunioni conviviali, nascondevano la possibilità di intrecciare legami politici "pro-impero", sfuggendo al controllo degli apparati istituzionali della Serenissima. Le stesse "leggi suntuarie" emanate nei

---

<sup>1049</sup> Ibidem.

<sup>1050</sup> Ibidem.

<sup>1051</sup> Ibidem.

<sup>1052</sup> MORENGI, *Nel segno della Sibilla Tiburtina...cit.*, p. 61.

primi anni del Cinquecento, indicherebbero una particolare simpatia verso la popolazione tedesca: «Eloquente in proposito una legge del 1504 che, oltre a pigliarsela con le maniche a "comeo", ossia corte e larghissime, degli abiti femminili, deplorava il fatto che "da pochi giorni in qua alcune donne hanno principiato a portare veste e investidure alla todesca", come pure un'altra del 7 gennaio 1506 che ordinava ai giovani di non portar più "zuponi senza collar, per essere abito femineo, anzi che viril" stabilendo l'uso di semplici "calze" o calzoni senza "striche, cordelle, liste, franze" considerate, queste ultime, una foggia militare introdotta dai lanzichenecchi».<sup>1053</sup>

La "Sibilla Tiburtina" di Cozzoli che profetizza l'avvento «di un pargolo di origine divina»<sup>1054</sup> verrà collegato da Morengi «alla Casa d'Austria, considerando la Sibilla come simbolo delle sue origini».<sup>1055</sup>

La *Tempesta*, raffigurante la "nutrice-sibilla" racchiuderebbe i vaticinii mutuati da ella stessa, «calandoli però in quell'atmosfera di forte incertezza politica che avvolgeva Venezia ai primi del Cinquecento».<sup>1056</sup>

Se la stessa Europa fu investita da un clima di crisi politica e morale causata dall'emergere di nuove esigenze economiche, culturali e religiose, la Serenissima visse questa fase storica in modo molto più acuto e grave, che venne reso ancora più inquietante dalla diffusione di numerose profezie che annunciavano l'avvento di imminenti e terribili calamità. Basterà citare i "Sermones" di Giovanni Aurelio Augurello di Treviso, oppure l'astrologo campano Giovanni Battista Abioso, per comprendere in quale clima, gravido di foschi presagi e di desolazione, Giorgione dipinse la sua *Tempesta*.

Inserito in questo contesto storico e sociale, il dipinto annuncerebbe, tramite la Sibilla Tiburtina, sì l'avvento di una nuova era, ma non intesa in senso cristiano, bensì l'era di Massimiliano «in qualità di fautore di una renovatio etico-politica della cristianità».<sup>1057</sup>

L'astante o la figura maschile sarà il destinatario della profezia che Morengi tradurrà in un "lanzo" (lanzichenecco). Ulteriori riferimenti agli Asburgo saranno i due "stemmi" dipinti sulle torri: quello dei da Carrara e l'altro, assimilabile al Leone di San Marco, che richiamerebbero «in successione alcune città conquistate dall'esercito di Massimiliano durante le guerre della lega di Cambrai e precisamente Padova, Vicenza, Verona.»<sup>1058</sup>

Il volatile presente nel dipinto, sarebbe un Ibis e farebbe parte di uno degli emblemi di Massimiliano «già presente in una allegoria geroglifica disegnata da Dürer, posta a coronamento "dell'arco trionfale" (Biblioteca Nazionale di Vienna)».<sup>1059</sup>

---

<sup>1053</sup> Ivi, p. 65.

<sup>1054</sup> Ivi, p. 71.

<sup>1055</sup> Ibidem.

<sup>1056</sup> Ibidem.

<sup>1057</sup> Ivi, p. 85.

<sup>1058</sup> Ivi, p. 86.

<sup>1059</sup> Ibidem.

L'agglomerato urbano che fa da sfondo al dipinto sarebbe Roma, dove la cupola verrà identificata con quella del Pantheon e «potrebbe valere come tappa conclusiva del processo di conquista avviato da Massimiliano per fondare un vero e proprio impero asburgico.»<sup>1060</sup>

Così come per Cozzoli, la presenza del lampo annuncerebbe l'avvento di una nuova epoca, quella degli Asburgo che, con la nascita di Carlo V, nipote di Massimiliano, sarà investita del gravoso incarico di guidare le sorti dell'intero mondo cristiano.

È qui doveroso citare una lettera che scrisse Mauro Lucco a Erminio Morengi il 21 settembre 1998:

Com'è noto, simboli codificati e attributi si utilizzano in pittura per dare identità certe ai personaggi. Se a santa Caterina si toglie la ruota, è una santa qualunque senza nome. Se alla Sibilla Tiburtina si toglie il suo "attributo" che è l'imperatore Augusto, diventa una Sibilla qualunque. E se poi le si tolgono i vestiti (minuziosamente descritti con i loro colori in tutti i canoni delle sibille) e la si fa apparire nuda e allattante, allora come si può distinguerla con certezza da una "cingana", appunto, come scrive Michiel? [...] Qui si tratta della conservazione o meno di un margine di leggibile riconoscibilità alla vicenda rappresentata [...]. Ove si potesse dimostrare che l'opera è stata dipinta nel 1509, le sue interpretazioni potrebbero funzionare; ma il fatto che ne esista una sorta di altra versione del giovane Sebastiano del Piombo, databile al 1505 circa, del Fogg Museum di Cambridge, rende chiaro, per me, che la *Tempesta* deve essere eseguita nel primo lustro del Cinquecento [...]. E poi siamo certi che fosse Gabriele Vendramin il committente dell'opera? Se lo fosse stato non poteva dire al Michiel qual'era il suo vero soggetto, dato che ormai non poteva più far del male a nessuno; mentre invece anche lui sembra, come tutti ignorarlo? In seconda battuta, mi riesce difficile pensare a un Gabriele Vendramin filo-imperiale, quando fu uno dei primi, fra i giovani patrizi veneziani, ad accorrere alla riconquista di Padova, insieme al Gritti nell'estate del 1509, contro il partito pro-Massimiliano capeggiato da Achille Borromeo e da Pandolfo Malatesta a Cittadella.<sup>1061</sup>

Permettendoci una chiosa alla lettera di Lucco, è oramai riconosciuto quasi in modo unanime, dagli storici dell'arte e confrontando i saggi e le ricerche di questi ultimi anni, che Gabriele Vendramin non fu il committente della *Tempesta*, mentre la probabile tematica filo-imperiale che essa conterrebbe, potrebbe dare una indicazione favorevole a individuare chi ordinò la sua realizzazione.

E probabilmente all'interno di un "coro dissenziente" del patriziato veneziano, citando nuovamente Lionello Puppi, nel momento in cui la Repubblica veneziana si trovò di fronte alla scelta politica cruciale dell'espansione in terraferma, che significò la necessità di rimodellare le strutture dello Stato e di riarticolare le sovrastrutture della sua gestione; un coro che raccoglierebbe «un'autentica avanguardia ancora tutta da identificare puntualmente [...] ma che canta ormai già il presagio del fallimento dell'alternativa»<sup>1062</sup> e di cui ne farà parte Giorgione che condividerà «intimamente gli ideali, soffre le amarezze e traduce in immagini il (loro) linguaggio».<sup>1063</sup>

Lo stesso edificio presente nel fondo della *Tempesta*, assomigliante a una "Cuba" potrebbe essere, secondo Puppi, un'eco del "revival neobizantino" «che mette in forma, nell'esperienza architettonica coeva di

---

<sup>1060</sup> Ibidem.

<sup>1061</sup> Ivi, p. 151.

<sup>1062</sup> PUPPI, *Giorgione e l'architettura...cit.*, p. 364.

<sup>1063</sup> Ibidem.

Mauro Codussi l'aspirazione appassionata di una "elite" veneziana, minoritaria e votata al fallimento, a realizzare il "mito" come "renovatio imperii christiani"». <sup>1064</sup>

---

<sup>1064</sup> Ivi, p. 358.

## BIBLIOGRAFIA

**1548**

- PAOLO PINO, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino*, P. Gherardo, Venezia.

**1549**

- ANTON FRANCESCO DONI, *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura...*, Venezia, Gabriel Giolito di Ferrarii.

**1550**

- GIORGIO VASARI, *Giorgione da Castel Franco Pittor Viniziano*, in *Le Vite...*, Firenze, Torrentino, pp. 577-581.

**1557**

- LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, Venezia, De'Ferrari Gabriel Giolito.

**1568**

- GIORGIO VASARI, *Giorgione da Castel Franco Pittor Viniziano*, in *Le Vite...III*, Firenze, Giunti, pp. 12-15.

**1584**

- RAFFAELLO BORGHINI, *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, In Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti.

**1590**

- CESARE VECELLIO, *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo libri due*, Venezia, Damian Zenaro.

**1592**

- FRANCESCO SANSOVINO, *Delle cose notabili della citta di Venetia. Libri 2. Ne' quali amplamente, e con ogni verità si contengono. Vsanze antiche. Habiti, & vestiti. Officij, e magistrati. Vittorie illustri*, Venezia, Zoppini.

**1593**

- CESARE RIPA, *Iconologia, ovvero Descrizione delle immagini cavate dall'antichità e da altri luoghi*, Roma, eredi Gigliotti.

**1627**

- GIOVANNI BOCCACCIO, *Della genealogia degli dei. Libri quindecim...*, tradotta già per Giuseppe Betussi In Venetia appresso Marc'Antonio Zaltieri.

**1648**

- CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte ovvero le Vite degl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, Sgaua.

**1660**

- MARCO BOSCHINI, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia, Baba.

**1670**

- M. FRANCESCO SANSOVINO, *Origine e fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia, Combi.

**1674**

- MARCO BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine ..*, Venezia, Francesco Nicolini.

**1733**

- MARCO BOSCHINI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche minere...*, Venezia, Pietro Bassaglia.

**1771**

- ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, G. Albrizzi.

**1800**

- IACOPO MORELLI, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, Remondini.

**1803**

- DOMENICO MARIA FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento...*, Venezia, F. Andreola.

**1811**

- LEOPOLDO CICOGNARA, *Elogio di Giorgione*, in "Discorsi letti nella regia veneta Accademia di belle arti per la distribuzione de' premi il di 4. agosto 1811", Venezia, Picotti.

**1834**

- FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca della I.R. Accademia veneta delle belle arti*, Venezia, Giuseppe Antonelli.

**1837**

- FRANCESCO ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Giuseppe Antonelli.

**1838**

- LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia : dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18°Sec.*, Venezia, P. Milesi, v. 12.

**1852**

- PIETRO SELVATICO e Vincenzo LAZARI, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Ripamonti Carpano.

**1855**

- JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Basel, Schweighauser'sche verlagsbuchhandlung.

**1865**

- LUCIEN DEVASIES DE PONTE, *Etudes sur la peinture venitienne et Giorgione*, in "Revue universelle Des Arts" II (1865), pp. 258-279.

**1871**

- J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy*, Londra, J. Murray, v.2.

**1872**

- G. NICOLETTI, *Pinacoteca Manfrin*, Venezia, Visentini.

**1873**

- WALTER HORATIO PATER, *The School of Giorgione*, in *Studies in the history of the Renaissance*, London, Mcmillan, pp.130-154.

- WALTER PATER, *Il Rinascimento : studi d'arte e di poesia*, tr.it. A. DE RINALDIS, Napoli, Ricciardi, (1912).

**1875**

- *Catalogo dei dipinti appartenenti alla Famiglia Tescari di Castelfranco Veneto*, Padova, P. Proserpini, 1875.

**1878**

- BIANCHETTI GIUSEPPE VALERIO, *Giorgione*, Castelfranco Veneto, Longo G., 1878.

**1878**

- G. M. URBANI DE GHELTOF, *Giorgione*, in "Bulettno di Arti, Industrie e curiosità veneziane" I (1878), pp. 16-23.

- LUIGI CAMAVITTO, *La Famiglia di Giorgione da Castelfranco (cenni genealogici sulla nobile casa Barbarella)*, Pisa, Direz. Giornale Araldico.

- G. M. URBANI DE GHELTOF, *La casa di Giorgione a Venezia*, in "Bulettno di Arti, Industrie e curiosità veneziane" I (1878).

**1879**

- LUCKE HERMANN, *Giorgione*, in *Kunst und Kunstler der neuren Zeit*, a cura di Rudolf von Eitelberger Edelberg, Vienna, W. Braumuller.

**1881**

- GASPARO MARTINETTI CARDONI, *Gli amori di Cecilia e di Giorgione*, FAENZA, TIP. P. CONTI.

**1885**

- *Giorgione*, in "Gazzetta della Marca trevigiana" 1 (1885).

**1889**

- LUIGI CAMAVITTO, *Giorgione da Castelfranco e la sua Madonna nel Duomo della sua Patria*, Castelfranco V.to, G. Alessi.

- ANTONIO DELLA ROVERE, *Guide book to the royal Gallery of Venice with historical and critical notes*, Venice, S. Zanco.

**1891**

- GUGLIELMO BOTTI, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia, tip. dell'Ancora.

**1894**

- GEORG GRONAU, *Zorzon da Castelfranco: la sua origine, la sua morte e tomba* in "Nuovo Archivio Veneto" 7 (1894), pp. 447- 458.

- ANGELO CONTI, *Giorgione, studio di Angelo Conti*, Firenze, Fratelli Alinari.

**1896**

- MARCO ANTONIO MICHEL, *Notizia d'opere del disegno*, a cura di Frimmel Theodor, Vienna, Firenze, Edifir (2000).

**1897**

- BERNHARD BERENSON, *The Venetian painters of the Renaissance : with an index to their works*, New York, London, Putnam's sons.

**1900**

- HERBERT COOK, *Giorgione*, London, Bell G. & Sons.

**1903**

- PAUL LANDAU, *Giorgione*, Berlino, Bard.

- PIETRO PAOLETTI, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia, Gallerie dell'Accademia di Venezia*, tip. Visentini.

- ANTONIO DELLA ROVERE, *Zorzi da Castelfranco*, in "Rassegna D'Arte" 3 (1903) VI, pp.90-94.

**1904**

- UGO MONNERET DE VILLARD, *Giorgione da Castelfranco*, Bergamo, Ist.It.arti grafiche.

**1907**

- HERBERT COOK, *Giorgione*, London, Bell G. & Sons.

**1908**

- NINO BARBANTINI, *La Quadreria Giovanelli*, in "Emporium" 159 (1908) XXVII, pp. 183-205.

- LUDWIG JUSTI, *Giorgione*, Berlino, Bard Julius.

**1909**

- GIOVANNI CHIUPPANI, *Per la biografia di Giorgione da Castelfranco*, in "Bollettino del museo civico di Bassano" 6 (1909) 3, pp. 3-11.

**1911**

- GEORG GRONAU, *Giorgione da Castelfranco*, Berlin, Stuttgart, W.Spemann.

**1911**

- ALBERT ERLANDE, *Il Giorgione*, Parigi, B.Grasset.

**1912**

- GABRIELE D'ANNUNZIO, *Note su Giorgione e su la Critica* in "Rivista di Roma" XVI (1912), pp.167-179.

**1913**

- CESARE BALBO, *Della storia d'Italia dalle origini fino ai nostri giorni: Sommario*, a cura di FAUSTO NICOLINI, Bari, Laterza & Figli, v. 2.

- LIONELLO VENTURI, *Il problema di Giorgione*, in *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, pp. 1-117.

**1915**

- RUDOLF SCHREY, *Tizians gemälde Jupiter und Kallisto bekannt als die himmlische und die irdische Liebee*, in "Kunstchronik" I (1915), pp. 567-574.

**1917**

- ACHILLE LOCATELLI MILESI, *Il paesaggio dei cinquecentisti veneti*, in "Emporium" 269 (1917) XLV, pp.353-362.

**1920**

- ALDO RAVA, *Il "camerino delle antigaglie" di Gabriele Vendramin*, in "Nuovo archivio veneto" 39 (1920), pp.156-181.

**1922**

- ARNALDO FERRIGUTO, *Il significato della "Tempesta" di Giorgione*, Padova, Draghi.

**1923**

- TANCREDO BORENIUS, *The picture gallery of Andrea Vendramin*, London, Medici Society.

**1925**

- GUSTAV FRIEDRICH HARTLAUB, *Giorgiones Geheimnis : eis kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, Munchen, Allgemeine Verlagsanstalt.

**1926**

- ARNALDO FERRIGUTO, *I committenti di Giorgione*, in "Atti del Reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti" 85 (1925-1926), pp. 400-410.

**1930**

- LOUIS HOURTICQ, *Le problème de Giorgione: sa légende son oeuvre ses élèves*, Paris, Hachette.



- LUCAS EDWARD VERRALL, *A wanderer in Venice...*, London, Methuen & Co.

- ANTONIO MORASSI, *La mostra d'arte italiana a Londra*, in "Emporium" 423 (1930) LXXI, pp. 131-157.

### 1932

- CORRADO RICCI, *La Tempesta di Giorgione*, in "Nuova antologia" 1 (1932), p.7.

- LOCATELLI MILESI ACHILLE, *La "Tempesta" di Giorgione, Cronache veneziane*, in "Emporium" 452 (1932) LXXVI, pp.117-118.

- EMIL WALDMANN, *Giorgiones "Sturm" von Italien erworben*, in "Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe" 31 (1932), pp.340-342.

- *La Tempesta di Giorgione alle Gallerie dell'Accademia*, in "Rivista di Venezia" (1932).

### 1933

- ARNALDO FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri" di Giorgione*, Castelfranco Veneto, A.Trevisan.

- FEDERICO HERMANIN, *Il mito di Giorgione*, Spoleto, C. Argentieri.

- LUIGI PAPPAGLIOLO *L'argomento della "Tempesta" del Giorgione*, in "Bollettino d'arte" III (1933), p. 282.

- ROBERTO PARIBENI, *La "Tempesta" di Giorgione alle Regie Gallerie*, in "Bollettino d'arte" III (1933), pp. 145-148.

### 1935

- GINO FOGOLARI, *Le RR. gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma, Ist. poligr. dello Stato.

### 1936

- BERNHARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento : catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, Hoepli, v. XV.

- LUDWIG VON JUSTI, *Giorgione*, Berlin, Reimer, v.2.

### 1937

- RODOLFO PROTTI, *Nuove interpretazioni di Giorgione*, in "Rivista di Venezia" (1937).

- GEORGE MARTIN RICHTER, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago, The University of Chicago press.

### 1939

- LINO CAPPUCCIO, *Giorgione : La vita e l'opera con 8 tavole fuori testo*, Milano, Ed. D'arte della S. A. P. E. K.

- PIERO DE MINERBI, *La tempesta di Giorgione e l'amore sacro e l'amore profano di Tiziano nello spirito umanista in Venezia*, Milano, Alfieri.

- ARNALDO FERRIGUTO , *Ancora dei soggetti di Giorgione: 1) radiografie e interpretazioni 2) la "Cingana" della "Tempesta" e l'anonimo morelliano* in "Atti del Reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti" 98 (1938-39) 2, pp. 272-290.

- MORASSI ANTONIO, *Esame radiografico della "Tempesta" di Giorgione*, Firenze, Le Monnier.

- UGO OJETTI, *Il soggetto e la tempesta*, in "Corriere della sera" (17 agosto 1939)

### 1941

- GIUSEPPE FIOCCO, *Giorgione*, in "I grandi artisti italiani" (a cura di), Bergamo, Ist.Italiano d'arti grafiche.

## 1942

- ANTONIO MORASSI, *Giorgione*, Milano, Hoepli.

## 1943

- ARNALDO FERRIGUTO, *Ancora dei soggetti di Giorgione : (Ombre nei sottoquadri, stemmi nella "Tempesta")*, in "Atti del Reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti" 102 (1942-43) 2, pp. 403-418.

- LUIGI STEFANINI, *La Tempesta di Giorgione e la Hypnerotomachia di F. Colonna*, in "Memorie della Reale Accademia di Scienze lettere ed arti in Padova" LVIII (1941-42), pp. 1-17.

- REMIGIO MARINI, *Giorgione: parte prima*, Trieste, Università degli studi, (1944-1945).

## 1946

- ARNALDO FERRIGUTO, *Del nuovo su "La tempesta" di Giorgione (Raggi e Personaggi)*, in "Misura" 4 (1946), p.8.

## 1947

- HANS TIETZE, *La mostra di Giorgione e la sua cerchia a Baltimora*, in "Arte veneta : rivista trimestrale" 1-2 (apr. giu. 1947), pp.140-142.

## 1948

- GIUSEPPE FIOCCO, *Giorgione*, Bergamo, Ist. It. d'arti grafiche.

## 1950

- LUCA LUCIANO TREVISAN, *Giorgione*, Venezia, Emiliana.

## 1952

- ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni.

- GILBERT CREIGHTON, *On subject and not-subject in Italian renaissance pictures*, in "The Art Bulletin" 34 (1952) 3, pp. 203-216.

- JACOB BURCKHARD, *Il cicerone : guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze, Sansoni.

## 1954

- BERNARD BERENSON, *Notes on Giorgione*, in "Arte veneta: rivista trimestrale di storia" 8 (1954), pp. 145-152.

- PAOLA DELLA PERGOLA, *Un quadro de man de Zorzon de Castelfranco*, in "Paragone" 5 (1954) 49, pp. 27-35.

- PINO PAOLO, *Dialogo di pittura*, a cura di ETTORE CAMESASCA, Milano, Rizzoli.

- LIONELLO VENTURI, *Giorgione*, Roma, Polveroni, Quinti.

## 1955

- GIULIO CARLO ARGAN, *Giorgione*, in "COMUNITA'" IX (1955) 32, p.53.

- GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO, *La cappella Costanzo di Giorgione*, Vedelago, Tip. Ars Et Religio.

- LUIGI COLETTI, *Tutta la pittura del Giorgione in Biblioteca d'arte*, a cura di L. COLETTI, Milano, Rizzoli.

- GIUSEPPE FIOCCO, *Il mio Giorgione*, in "Rivista di Venezia" 1 (1955), p.18.

- VALERIO MARIANI, *Giorgione*, in *Quaderni di storia dell'arte*, a cura di Valerio Mariani, Roma, Tip. Danesi.

- PIERO NARDI, *Mito del Giorgione: avventura personale a proposito di un maestro e di una scuola*, in "Fiera letteraria" X (maggio 1955) 18, p. 7.

- RODOLFO PALLUCCHINI, *Giorgione*, Milano, Martello.

- EUGENIO GARIN, *Note sull'Ermetismo del Rinascimento*, in *Testi Umanistici su l'Ermetismo*, Roma, Bocca.

- CESARE VASOLI, *Francesco Giorgio Veneto*, in *Testi Umanistici su l'Ermetismo*, Roma, Bocca.

- LUIGI STEFANINI, *Il motivo della "tempesta" di Giorgione*, Padova, Liviana.

### 1957

- PAOLA DELLA PERGOLA, *Giorgione*, Milano, Martello.

- EUGENIO BATTISTI, *Un'antica interpretazione della Tempesta di Giorgione*, in "Emporium" CXXVI (1957), pp. 195-201.

- PIERO FOSSI, *Di Giorgione e della critica d'arte*, Firenze, Olschki.

### 1961

- ARNALDO FERRIGUTO, *Cose viste e cose vere : ultime note su Giorgione*, in *Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona*, Verona, Ghidini e Fiorini.

### 1962

- PAOLA BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento : fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza & Figli, v.3.

- MAURIZIO CALVESI, *La Tempesta di Giorgione come ritrovamento di Mosè*, in "Commentari" XIII (1962) III-IV, Roma, De Luca, pp. 226-255.

- GIOVANNI POZZI e LUCIA A. CIAPPONI, *La cultura figurativa di Francesco Colonna*, in "Lettere italiane" 14 (apr.-giu. 1962) 2, Olschki, Firenze, pp. 151-169.

### 1963

- BRUNO NARDI, *La scuola di Rialto e l'umanesimo veneziano*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, a cura di Branca Vittore, Firenze, Sansoni, pp. 93-139.

### 1964

- RUDOLF WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di Branca Vittore, Firenze, Sansoni, pp.473-484.

- STEFANO BOTTARI, *La visione della natura nella pittura veneziana del Quattrocento*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di Branca Vittore, Firenze, Sansoni, pp.407-416.

- L. BALDASS e G. HEINZ, *Giorgione*, Wien, München, Schroll.

- MAURIZIO BONICATTI, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, Cremonese.

- CARLO VOLPE, *Giorgione*, in "I maestri del colore" 15 (1964), Milano, Fr. Fabbri editori.

### 1965

- GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO, *Le opere d'arte e il tesoro del Duomo di S. Maria e S. Liberale di Castelfranco Veneto*, Castelfranco Veneto, Banca popolare di Castelfranco Veneto.

### 1966

- ELENA LOMBARDO PETROBELLI, *Giorgione*, in *I diamanti dell'arte* 3, Firenze, Sadea, Sansoni.

- EUGENIO RICCOMINI, *Giorgione*, Milano, Ed. d'arte Garzanti.

- GUNTHER TSCHMELITSCH, *"Harmonia est discordia concors". Ein Deutungversuch zur "Tempesta" des Giorgione. Un saggio d'interpretazione della "Tempesta" di Giorgione*, Wien, Verlag "Kunst in Volk".

- GUSTAV KÜNSTLER, *Landschaftsdarstellung und religiöses Weltbild in der Tafelmalerie der Übergangsepoche um 1500*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" 62 (1966), pp.103-156.

#### 1967

- ANTONIO MORASSI, *Il Giorgione*, in *Rinascimento Europeo e Rinascimento Veneziano*, a cura di Branca Vittore, Firenze, Sansoni, pp. 187-208.

- RAFFAELLO BORGHINI, *Il riposo*, a cura di Mario Rosci, Milano, Edizioni Labor, v. 2.

#### 1968

- NADAL MELCHIORI, *Notizie di pittori e altri scritti*, Firenze, Conti.

- VIRGILIO LILLI, *Mito e laicismo di Giorgione*, in *L'opera completa di Giorgione* a cura di Pietro Zampetti, Milano, Rizzoli.

- Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, a cura di LINO MORETTI, Venezia, Filippi, v. 2.

#### 1969

- EDGAR WIND, *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford, Clarendon Press.

#### 1970

- MAURIZIO CALVESI, *La morte di bacio : saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in "Storia dell'arte" 7/8 (1970), pp.180-233.

- LODOVICO MAGUGLIANI, *Introduzione a Giorgione ed alla pittura veneziana del Rinascimento*, Milano, Ceschina.

- GÖTZ POCHAT, *Giorgione's Tempesta, Fortuna and Neo-Platonism*, in "Konsthistorisk Tidskrift" 39 (1970), pp. 14-34.

- LIONELLO PUPPI, *Le case di Tuzio Costanzo*, in "Italia Medievale e Umanistica" XIII (1970), pp.253-263.

#### 1971

- ROY MC MULLEN, *The Tempesta Puzzle*, in "Horizon : a magazine of arts" XIII (1971) 2, p. 94-102.

- PAOLA BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento* (a cura di), Milano, Ricciardi, (1971-1977), v. 3.

#### 1972

- NANCY THOMSON DE GRUMMOND, *Giorgione's "Tempest": the legend of St. Theodore*, in "L'arte" 5 (1972), pp. 4-53.

- *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani* XI, Napoli, Libreria scientifica editrice.

#### 1973

- JAYNIE ANDERSON, *Some new documents relating to Giorgione's "Castelfranco altarpiece" and his patron Tuzio Costanzo*, in "Arte veneta" 27 (1974), pp.290-299.

#### 1975

- TERISIO PIGNATTI, *Il Paggio di Giorgione*, in "Pantheon" 33 (1975), pp.314-318.

- ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia : i temi umanistici nell'arte del Rinascimento* XXXII, Torino, Einaudi.

- WARREN DAVID TRESIDDER, *New evidence in support of Wind's interpretation of "La Tempesta"*, in "The Burlington magazine" 117 (1975) pp. 599-600.

## 1978

- ALESSANDRO PARRONCHI, *"La tempesta", ossia Danae in Sèfiro*, in "Michelangelo" 7 (1978) 24, pp. 28-37.

- PIERO PELLIZZARI, *Asolo nelle opere e nella vita di Giorgione da Castelfranco*, in "Commentari" 28 (1978) 1-4, pp. 11

- ADRIANA AUGUSTI RUGGERI, *Giorgione a Venezia : Venezia, Galleria dell'Accademia, settembre-novembre 1978* (a cura di), Milano, Electa.

- DONATA BATTILOTTI, MARIA TERESA FRANCO, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione* in " Antichità viva" 4-5 (1978), pp. 58-86.

- SALVATORE SETTIS, *La "Tempesta" interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino, Einaudi.

- FELTON GIBBONS, *Giorgione's humanism in the "Tempesta" and the "Three philosophers"* in "Antichità viva" 17 (1978), pp. 12-36.

- RUGGERO MASCHIO, *Per Giorgione. Una verifica dei documenti d'archivio* in " Antichità viva" 17 (1978), pp. 5-11.

- CENTRO STUDI CASTELLI, *Castel S. Zeno di Montagnana in un disegno attribuito a Giorgione* in " Antichità viva" 17 (1978), pp. 40-52.

- D. BATTILOTTI, M. T. FRANCO, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione* in "Antichità viva" 17 (1978), pp. 58-77.

- LUDOVICO MUCCHI, *Caratteri radiografici della pittura di Giorgione*, in *I tempi di Giorgione* (catalogo della mostra), a cura di L. PUPPI, P. CARPEGGIANI, R.MASCHIO, Firenze, Alinari.

- PIETRO ZAMPETTI, *Alla memoria di Lionello Venturi. "La quiete dopo la tempesta"*, in "Notizie da palazzo Albani: rivista quadrimestrale di storia dell'arte" (1978).

## 1979

- *Giorgione : atti del Convegno internazionale di studio per il 5<sup>a</sup> centenario della nascita : 29-31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia.

- GIORGIO PADOAN, *Giorgione e la cultura umanistica*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 25-36.

- JAYNIE ANDERSON, *A further inventory of Gabriel Vendramin's collection*, in "The Burlington magazine" 121 (1979), pp.639-648.

- ALESSANDRO BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 227-252.

- PIERO PELLIZZARI, *Autobiografia nei dipinti di Giorgione*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 67-72.

- IRENE FAVARETTO, *L'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione: appunti e considerazioni*, in "Archeologia veneta: rivista della Società archeologica veneta" II (1979), pp.145-149.

- PETER LATHROP LAURITZEN, *Giorgione's La Tempesta*, in "Apollo" CIX (1979), pp.85-86.

- WILLIAM MELCZER, *Giorgione e l'ermetismo sincretico di Leone Ebreo*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 99-104.

- SALVATORE SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, in *Storia dell'arte italiana, 3: L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Einaudi, Torino, pp. 176-270.

- SALVATORE SETTIS, *Intervento*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp.73-76.

- DAVID ROSAND, *Giorgione e il concetto della creazione artistica*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp 135-139.

- MICHELANGELO MURARO, *Giorgione e la civiltà delle ville venete*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 171-180.

- RODOLFO PALLUCCHINI, *Il Convegno Giorgionesco*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 343-351.

- TERISIO PIGNATTI, *Per la recente fortuna critica di Giorgione*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp. 37-40.

- CESARE BRANDI, *Il principio formale di Giorgione*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp 77-81.

- W. R. REARICK, *Chi fu il maestro di Giorgione?*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp 187-19.

- EDUARD HUTTINGER, *Il culto di Giorgione della fin-de-siècle: premesse e conseguenze*, in *Giorgione: atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita; Castelfranco Veneto, 29 - 31 maggio 1978*, S.I., Venezia: Stamperia di Venezia, pp 329-338.

## 1980

- GINO BENZONI, *Venezia ai tempi di Giorgione*, in "Critica storica" XVII (1980), pp. 399-411.

- ANTON MARIA ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Sala Bolognese, A. Forni.

## 1981

- ROBERTO CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze, Giunti Martello.

- *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca.

- JAYNIE ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione nella storiografia artistica: da Marcantonio Michiel ad Anton Maria Zanetti*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, v. 2, pp. 615-635
- ALBERTO TENENTI, *La congiuntura veneziana nel trentennio giorgionesco*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, v. 2, pp.19-36.
- PIETRO ZAMPETTI, "La quiete dopo la tempesta", in *Giorgione e l'umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, v. 2, pp.275-292.
- LIONELLO PUPPI, *Giorgione e l'architettura*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, v. 2, pp. 343-368.
- FRANCIS HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione*, in *Giorgione l'umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, v.2, pp. 583-614.
- JAYNIE ANDERSON, *Mito e realtà di Giorgione nella storiografia artistica: dal Senatore Giovanni Morelli ad oggi*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano I*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, v. 2, 1981, pp. 637-657.
- MAURIZIO CALVESI, *La "Tempesta" di Giorgione*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp. 43-54.
- S. COLTELLACCI, I. REHO, M. LATTANZI, *Problemi di iconologia nelle immagini sacre. Venezia c. 1490-1510*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp. 97-112.
- AUGUSTO GENTILI, *Per la demitizzazione di Giorgione: documenti, ipotesi, provocazioni*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp. 12-25.
- CLAUDIA CIERI VIA, *Dall'allegoria al simbolo: ipotesi interpretative sul mito come ideologia per immagini*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp. 146-148.
- ANNA CAMBEDDA, Rossella LEONE, *Il mito di Io e Giove*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp. 166-170.
- FRANCIS HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp.583-606.
- WILLIAM MELCZER, *Giorgione ed i (possibili) contributi ebrei alla tradizione ermetica*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp. 213-218.
- LIONELLO PUPPI, *Giorgione e l'architettura*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp. 343-368.
- DAVID ROSAND, *Pensieri sul ritratto e la morte*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma, De Luca, pp. 293-308.

## 1982

- ROBERTO SALVINI, *La cultura e l'arte del Rinascimento nella storiografia del secolo XX*, in *L'arte del Rinascimento e la sua universalità: atti del Simposio di studi italo-giapponese: 1-3 novembre 1980*, a cura di Simposio Di Studi Italo-Giapponese (Tokyo 1980), Tokyo, Shimbun, pp. 9-32.

- FRANCESCO VALCANOVER, *Tiziano Vecellio: il protagonista del secolo d'oro della pittura a Venezia*, in *L'arte del Rinascimento e la sua universalità: atti del Simposio di studi italo-giapponese: 1-3 novembre 1980*, a cura di Simposio Di Studi Italo-Giapponese (Tokyo 1980), Tokyo, Shimbun, pp. 57-76.

- TSUJI SHIGERU, *Fatti artistici o interpretazioni iconologiche? Il caso della "Tempesta" di Giorgione*, in *L'arte del Rinascimento e la sua universalità: atti del Simposio di studi italo-giapponese: 1-3 novembre 1980*, a cura di Simposio Di Studi Italo-Giapponese (Tokyo 1980), Tokyo, Shimbun, pp. 249-260.

### 1983

- PAUL BAROLSKY, *The "meaning" of Giorgione's Tempesta*, in *"Studies in iconography"* 9 (1983), pp. 57-65.

- EDZARD STORCK, *Symbolsprache in Giorgiones Gemälde. La tempesta. Drei Betrachtungen*, Bietigheim (Württemberg), Turm-Verlag.

### 1985

- DEBORAH HOWARD, *Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the context of the Cambrai war*, in *"Art history"* 8 (1985), pp.271-289.

- LAURA DAL PRA, *L' Emblematum Liber di Andrea Alciati e il ciclo affrescato di casa Cazuffi a Trento*, in *"Studi Trentini di Scienze Storiche"* 1 (1985) LXIV, pp. 5-52.

- GIOVANNA NEPI SCIRÉ, FRANCESCO VALCANOVER (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa.

### 1986

- PAUL H. D. KAPLAN, *The storm of war: the Paduan key to Giorgione's Tempesta*, in *"Art history"* 9 (1986), pp. 405-427.

- G. C. LENSİ ORLANDI CARDINI, *Giorgione: tre capolavori alchemici*, Carmagnola, Arktos.

- *Restauri a Venezia, 1967-1986* (2<sup>a</sup>ed.), a cura di Ministero per i beni culturali e ambientali, Venezia, Stamperia di Venezia.

### 1987

- GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Giorgione, "La Tempesta"* in *"Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia"* 13 (1987), pp. 9-22.

- FRANCESCO VALCANOVER, *Giorgione*, in *La pittura* (a cura di ), Firenze, Giunti-Nardini.

### 1988

- FRANCESCO VALCANOVER, *La Tempesta*, in *Giorgione: tutta la pittura* (a cura di), Firenze, Nardini, tav. 17.

- JOHN R. HALE, *Michiel and the "tempesta": the soldier in a landscape as a motif in Venetian painting*, in *"Florence and Italy: Renaissance studies in honour of Nicolai Rubinstein"* (1988), pp. 405-418.

### 1989

- ALESSANDRO PARRONCHI, *Giorgione e Raffaello*, Bologna, M. Boni.

### 1990

- JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Bollati Boringhieri.

- RONA GOFFEN, *Giovanni Bellini*, Milano, Motta.

### 1991

- MARCELIN PLEYNET, *Giorgione et les deux Vénus: plaisir à La tempête*, Paris, Maeght.

- FRANCESCO CIOCI, *La Tempesta interpretata dieci anni dopo*, Firenze, Centro Di.



- PAUL HOLBERTON, *Giorgione's Tempest: interpreting the Hidden Subject*, (Recensione di Salvatore Settis), in "Art history" 14 (1991), pp. 126-129.

- LYNETTE M. F. BOSCH, *Giorgione's "Tempest" Revisited*, in "Source" 10 (1991) 2, pp. 7-15.

## 1992

- EDGAR WIND, *L'eloquenza dei simboli; la Tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, a cura di JAYNIE ANDERSON, Milano, Adelphi.

- W. R REARICK, *From Arcady to the Barnyard*, in "Studies in the History of Art" 36 (1992), pp. 136-159.

- LEONARDO COZZOLI, *La "Sibilla Tiberina" di Giorgione: ipotesi sulla "Tempesta"*, Parma, Tip. Supergrafica.

## 1993

- ANNALISA PERISSA TORRINI, *Giorgione: catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini.

- AUGUSTO GENTILI, *Giorgione non finito, finito, indefinito*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. VARESE, in "Notizie da palazzo Albani: rivista quadrimestrale di storia dell'arte" (1993).

- DAVID ROSAND, *Giorgione's Tempest: interpreting the Hidden Subject* (recensione di Salvatore Settis), in "Renaissance quarterly" 46 (1993), pp. 368-370.

- ELHANAN MOTZKIN, *Giorgione's "Tempesta"*, in "Gazette des Beaux-Arts" 11 (1993), pp.163-174.

- GIULIANO MARTIN, *Giorgione negli affreschi di Castelfranco*, Milano, Electa.

## 1994

- EUGENIO BATTISTI, *Quel che non c'è in Giorgione*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di R.MASCHIO, Roma, Gangemi, pp. 236-257.

- PAOLO CARPEGGIANI, *La fortuna di Giorgione: dalle fonti al mito*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di R. MASCHIO, Roma, Gangemi, pp.278-287.

- WILLIAM HAUPTMAN, *Some new nineteenth-century references to Giorgione's 'Tempesta'*, in "The Burlington magazine" 136 (1994), pp.78-82.

- DAN J. LETTIERI, *Landscape and lyricism in Giorgione's Tempesta*, in "Artibus et historiae" 29 (1994) XV, pp. 55-70.

- JOSÉ RICARDO MORALES, *Un mito dramático en "La tempesta" de Giorgione: (Texto y contexto del cuadro)*, in "Revista Chilena de Literatura" 44 (1994), pp. 73-123.

- STEFANO ZUFFI, *Giorgione*, Milano, Electa.

## 1995

- JAYNIE ANDERSON, *Leonardo and Giorgione in the Grimani collection*, in "Achademia Leonardi Vinci: journal of Leonardo studies & bibliography of Vinciana" 8 (1995), pp.226-227.

- ENRICO GUIDONI, *Il luogo della "Tempesta": il paesaggio e il significato nel capolavoro di Giorgione*, Roma, Librerie Dedalo.

- PAUL HOLBERTON, *Giorgione's Tempest or "little landscape with the storm with the gipsy": more on the gipsy, and a reassessment*, in "Art history" 18 (1995), pp.383-403.

## 1996

- MAURIZIO CALVESI, *Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di san Paolo del Correggio*, in "Storia dell'Arte" 86 (1996), pp. 5-12.
- JAYNIE ANDERSON, *Giorgione: peintre de la "Brevete poetique": catalogue raisonne*, Paris, Lagune.
- AVIGDOR W.G. POSEQ, *The Tempest again: Giorgione's "Ingegno"*, in "Kunsthistorisk Tidkrift" LXV (1996) I, pp. 19-26.
- MAURO LUCCO, *Il Cinquecento. La pittura nel Veneto I*, a cura di M. LUCCO, Milano, Electa, v.4.

## 1997

- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Quale religiosità in Giorgione?*, in *Le tende cristiane nella Castellana: atti delle giornate di studio 11-18-25 novembre 1996, Castelfranco Veneto*, a cura di G. CECCHETTO, Castelfranco Veneto, Banca popolare di Castelfranco Veneto, pp. 123-154.
- ROSS S. KILPATRICK, *Hagar and the Angel in Giorgione's "Tempest"*, in "Hartibus et Historiae" 36 (1997) XVIII, pp. 81-86.
- ENRICO GUIDONI, *Zorzi Cigna. Il nome di Giorgione: testimonianze, documenti, opere siglate*, in *Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo*, Roma, Dedalo.
- EDMOND RADAR, *La tempesta di Giorgione*, Roma, Nuova Àrgos.
- ENRICO GUIDONI, *Prima di Giorgione: la rappresentazione della scena urbana e la nascita della veduta veneziana*, in *Lo spazio delle città venete (1348-1509)*, Roma, Kappa, pp. 237-244.

## 1998

- JURGEN RAPP, *Die "Favola" in Giorgiones "Gewitter"* in "Pantheon" 56 (1998), pp.44-74.
- FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI E G. MINO, Milano, Adelphi, v.2.
- VITTORE BRANCA, *La sapienza civile: studi sull'umanesimo a Venezia*, Firenze, Olschki.
- SALVATORE SETTIS, *Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della pala di Castelfranco*, in "Dialoghi di storia dell'arte" 7 (1998), pp. 30-55.
- MARCO ASSIRELLI, *"Averroes in physicam": il manoscritto San Marco 175 della Biblioteca Laurenziana; appunti per una nuova lettura aristotelica della "Tempesta" di Giorgione*, in "Rivista di storia della miniatura" 1- 2 (1996-97), pp.217-230.
- ERMINIO PAOLETTA, *Giorgione, attraverso le crittografie*, in *Acca(i)dia 24*, Bibl. Com. di Accadia.

## 1999

- AUGUSTO GENTILI, *Giorgione*, in "Art Dossier" 148 (1999).
- DANIELE FERRARA, *Note sul simbolismo botanico nella pittura di Giorgione*, in "Studi giorgioneschi" 2 (1999), pp. 21-28.
- DORIANO LAVIERI, *Gli elementi botanici nella pittura di Giorgione, prime ipotesi di riconoscimento*, in "Studi giorgioneschi" 2 (1999), pp.11-20.

- GIACOMO BERRA, *Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 43 (1999) 2-3, pp. 359-419.

- DOMENICO ROMANELLI, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, Milano, Bompiani, pp. 77-81.

- ENRICO GUIDONI, *Giorgione opere e significati*, Roma, Editalia.

- GIOVANNA NEPI SCIRE', *La pittura del Nord e l'Umanesimo veneziano*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milano, Bompiani, pp.57-59.

- MICHEL HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto, il Cinquecento III*, a cura di M. LUCCO, Milano, Electa, pp.1181-1202.

- PAUL HOLBERTON, *La critica e la fortuna di Giorgione: il conflitto delle fonti*, in *La pittura nel Veneto, il Cinquecento III*, a cura di M. LUCCO, Milano, Electa, pp 1015-1040.

- ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, XXXII.

- TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, a cura di T.PIGNATTI e F.PEDROCCO, Milano, Rizzoli.

- PIERMARIO VESCOVO, *Preliminari giorgioneschi, Gabriele Vendramin e la Tempesta*, in "Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen" 23 (1999), pp. 103-118.

- MICHEL HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto, il Cinquecento III*, a cura di M. LUCCO, Milano, Electa, pp 1181-1202.

## 2000

- AUGUSTO GENTILI, *Giorgio da Castelfranco detto Giorgione*, in *Dizionario biografico degli italiani* 55, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp.. 350-361.

## 2001

- MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal 14° al 16° secolo*, Lucca, Pacini Fazzi.

## 2002

- IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

- G. BENZONI, L. BORTOLOTTI, *Grimani Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani* 59, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 599-609.

- LINDA BOREAN e STEFANIA MASON (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine, Forum.

- COLIN T. EISLER, *La Tempesta di Giorgione: il primo "capriccio" della pittura veneziana*, in "Arte veneta : rivista trimestrale di storia" 59 (2002), pp.. 84-97.

## 2003

- GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton.

- BERNARD AIKEMA, *Giorgione, La Tempesta*, Milano, Ed. Silvana.

- SALVATORE SETTIS, *Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della Pala di Castelfranco*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di G. NEPI SCIRÈ e S. ROSSI, Venezia, Marsilio, pp. 33-63.
- AUGUSTO GENTILI, *Tracce di Giorgione. La cultura ebraica e la scienza astrologica*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di G. NEPI SCIRÈ e S. ROSSI, Venezia, Marsilio, pp. 18-31.
- BERNARD AIKEMA, *Giorgione e i rapporti con il Nord e una nuova lettura della "Vecchia" e della "Tempesta"*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di G. NEPI SCIRÈ e S. ROSSI, Venezia, Marsilio, pp. 73-89.
- STEFANIA MASON, *"Di mano di questo maestro pochissime sono le cose che si vedono". Giorgione nel collezionismo veneziano*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di G. NEPI SCIRÈ e S. ROSSI, Venezia, Marsilio, pp. 64-71.
- PERISSA TORRINI ANNALISA, *Documenti, Fonti, Notizie*, in *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di G. NEPI SCIRÈ e S. ROSSI, Venezia, Marsilio, pp. 91-99.
- STEPHEN JOHN CAMPBELL, *Giorgione's Tempest, Studiolo culture, and the Renaissance Lucretius*, in "Renaissance quarterly" 56 (2003), pp.299-332.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, a cura di E. M. DAL POZZOLO e L. TEDOLDI, Vicenza, Terra ferma.
- ENZO MARCHETTI, *Il lato oscuro dell'acqua nella Tempesta: Giorgione e Freud*, Bari, Palomar.

## 2004

- HANS BELTING, *Esilio in Arcadia. Una nuova lettura della "Tempesta" di Giorgione*, in *Da Bellini a Veronese: temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO e F. VALCANOVER, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, pp.369-386.
- ADRIANO MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi*, in *Da Bellini a Veronese: temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO e F. VALCANOVER, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, pp.299-367
- ANGELO MIATELLO, *Giorgione: sulle famiglie Costanzo de Verni, committenti di Giorgione, note attorno alla pala di Castelfranco, i restauri del prezioso dipinto, il santo guerriero nella pala Costanzo (1498?), una nuova ed originale attribuzione: san Floriano*, Castelfranco Veneto, B+M.
- GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Giorgione: Mythos und Enigma*, Milano, Skira.
- RENATA SEGRE, *Ebrei a Montagnana e Castelfranco negli anni di Giorgione*, in *Giorgione a Montagnana: atti del Convegno di studi*, a cura di E. M. DAL POZZOLO, Padova, Il prato, pp. 91-106.
- AUGUSTO GENTILI, *Per Giorgione e la storia della cultura*, in *Giorgione a Montagnana: atti del Convegno di studi*, a cura di E. M. DAL POZZOLO, Padova, Il prato, pp. 107-121.
- LIONELLO PUPPI, *Paralipomeni giorgioneschi*, in *Giorgione a Montagnana: atti del Convegno di studi*, a cura di E. M. DAL POZZOLO, Padova, Il prato, pp. 11-21.
- RAINER METZGER, *Alltag und Allegorie : ein Versuch, Giorgiones Gewitter zu verstehen*, in *Giorgione, Mythos und Enigma*, a cura di G. Nepi Scirè e S. Ferino Pagden, Milano, Skira, pp.111-117.

## 2005

- ROSSELLA LAUBER, "Opera perfettissima". *Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. AIKEMA e M. SEIDEL, Venezia, Marsilio, pp.77- 116.

- BERNARD AIKEMA, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. AIKEMA e M. SEIDEL, Venezia, Marsilio, pp.29- 42.

- ANTONIO BOSCARDIN, *Padova nella "Tempesta"*, in "Arte veneta" 62 (2005), pp.87-98.

## 2006

- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Appunti su Catena*, in "Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura" XVI (2006), pp.5-104.

## 2007

- WALTER PATER, *Il Rinascimento*, a cura di M. PRAZ, Milano, Abscondita.

- LINDA BOREAN e STEFANIA MASON, *Il collezionismo d'arte a Venezia, Il Seicento*, a cura di L. BOREAN e S. MASON, Venezia, Marsilio.

- ANTONIO BOSCARDIN, *Le mura carraresi di borgo Codalunga*, Padova, [S, n.].

## 2008

- BERNARD AIKEMA, *Giorgione and the Seicento or how a star was born*, in *Giorgione entmythisiert*, Turnhout, Brepols, pp. 175-189.

- AUGUSTO GENTILI, *A proposito di Giorgione: aspirazioni, esiti e limiti dell'iconologia*, in *Giorgione entmythisiert*, Turnhout, Brepols, pp. 105-116.

- KARIN ZELENY, *Giorgiones "Tempesta" und die Tempestas in Sabellicos "Genethliacon" der Stadt Venedig*, in *Giorgione entmythisiert*, Turnhout, Brepols, pp.199-211.

- REGINA STEFANIAK, *Of founding fathers and the necessity of the place: Giorgione's Tempesta*, in "Artibus et historiae" 58 (2008) XXIX, pp.121-155.

- MICHEL HOCHMANN, *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. HOCHMANN, R. LAUBER e S. MASON, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, Venezia, Marsilio.

- RUDOLF SCHIER, *Giorgione's Tempesta: a Virgilian pastoral*, in "Renaissance studies" 4 (2008) XXII, pp. 476-506 .

- ANTONIO PIETRANTONI, *La Tempesta di Giorgione da Castelfranco, conferenza di Antonio Pietrantonio del 22 aprile 1933*, a cura di G. ANTONELLI, Roma, Cromografica Roma.

## 2009

- MAURIZIO CALVESI, *La "Tempesta" di Giorgione*, in "Storia dell'Arte" 124 (2009), pp. 31-42.

- UGO SORAGNI, *Giorgione e il culto del sole*, Saonara, Il Prato.

- DANILA DAL POS, *Museo casa Giorgione*, Castelfranco Veneto, Biblos.

- PAOLO MAURESING, *La Tempesta*, Trento, Morganti.

- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano, F. Motta.

- ALBERTO ONGARATO, *Giorgione da Castelfranco*, Verona, EdizioniAnordest.

- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giorgione*, a cura di E. M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Milano, Skira.

- CARLO FALCIANI, *La Tempesta di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin*, in "Studiolo" 7 (2009), pp.101-123.

- *Le vie di Giorgione nel Veneto: ambienti, opere, memorie*, a cura di L. PUPPI, E. M. DAL POZZOLO, G. FOSSALUZZA, Milano, Skira.

## 2010

- MAURO LUCCO, *Giorgione*, Milano, Electa.

- ROSELLA LAUBER, *La Tempesta Giorgione*, a cura di R. LAUBER, Cartigliano, Bozzetto edizioni.

- SALVATORE SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, XIV.

- UGO SORAGNI, *Giorgione a Padova (1493-1506)*, in *Giorgione a Padova: l'enigma del carro*, a cura di D. BANZATO, F. PELLEGRINI, U. SORAGNI, Milano, Skira, pp. 19-48.

## 2011

- MARCO PAOLI, *La "Tempesta" svelata: Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la Vecchia*, Lucca, Pacini Fazzi.

- ROSELLA LAUBER, *Il mercante vende ai britannici un migliaio di opere: e al Residente taglia un Tiepolo*, in "Venezialtrove, almanacco della presenza veneziana nel mondo", Fondazione Venezia 2000, pp. 115-142.

- RENATA SEGRE, *A rare document on Giorgione*, in "The Burlington magazine" 153 (2011), pp. 383-386.

- PIERMARIO VESCOVO, *La Virtù e il Tempo, Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, Marsilio.

- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione*, Treviso, Zel Edizioni.

## 2012

- RENATA SEGRE, *Una rilettura della vita di Giorgione: nuovi documenti d'archivio*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti" 171 (2012-2013), pp. 70-114.

- ROBERTO DEMARCHI, *La Tempesta: conversazione tra il pittore Roberto Demarchi e il collezionista Antonio Conto a Torino, il 6 agosto 2012*, Torino, Allemandi.

## 2013

- GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, a cura di N. LORENZINI, Milano, Mondadori.

- ERMINIO MORENGHI, *Nel segno della Sibilla Tiburtina. Dagli incunaboli della Palatina alla "Tempesta" di Giorgione riletta in chiave asburgica*, Cremona, Fantigrafica.