

GIORGIO CASTELFRANCO

NOTE SU GIORGIONE

*...hominum divumque voluptas
alma Venus, caeli subter labentia signa
quae mare navigerum, quae terras frugiferentis
concelebras, per te quoniam genus omne animantium
concepit visitque exortum lumina solis...*

Lucrezio, De rerum natura, I, 1-5.

I NOSTRI ENTI e comitati sono più rapidi a far mostre di quel che la nostra storiografia lo sia a delimitare nell'immenso arcipelago della nostra arte capitoli conchiusi e documentabili in temporanee raccolte di opere; e i temi monografici, i più ovvii e sicuri, e fra essi quelli praticamente realizzabili, sono andati rapidamente consumandosi in questi venti anni. Così a Venezia Tiziano, Tintoretto, Veronese, i successi più certi, gli artisti più copiosi e più godibili, già prima della seconda guerra; e poi Giovanni Bellini e Tiepolo e Lotto, quest'ultimo il maggior successo a Venezia nell'ultimo decennio, e poi ora Giorgione, il primo dei "Quattro Santi della pittura veneziana", come era espressione di Ogetti.

Ma le opere di Giorgione, comunque si giudichi, sono poche ed i pezzi non più certamente nè probabilmente suoi, ma della sua prossima cerchia e di una qualità degna di quel momento artistico, non sono, benchè ci si siano accresciuti nella mente per le molte discussioni, nemmeno essi in gran numero; chè ben presto i seguaci di Giorgione han dispiegato i loro talenti al di là delle prime illuminazioni giorgionesche. E poi una mostra non è un libro illustrato ed a molte opere pur incluse nella antologia ideale proposta si deve rinunciare, ed altre meno importanti prendono inevitabilmente il loro posto; chè questo è più o meno il destino di tutte le mostre. Ma, di certo, sia delle opere di Giorgione, sia delle opere della cerchia giorgionesca più immediata, mancano alcune a cui il nostro pensiero ricorre di continuo, come la 'Venere' di Dresda, la 'Giuditta', di Leningrado, il 'Brocardo' di Budapest, il 'Giudizio di Salomone' di Kingston Lacy, l' 'Epifania' della National Gallery di Londra, e l' 'Adorazione dei pastori' di Washington. In una breve famiglia si sentono maggiormente, ciò è ovvio, le assenze e tanto più qui in quanto questa è una mostra che non può essere solo e soprattutto uno spettacolo d'arte, ma si impone subito come un assieme di questioni storico-artistiche, di delimitazione di grandissime personalità, che nascono appunto, l'una dall'altra, in una filiazione rapida e felice. Ma tutto ciò era, come dicevo, scontato in partenza, e mi sembra che quel che conti ora sia di fermare le impressioni che ci ha dato questa formidabile raccolta di

opere, quale nessun museo del mondo possiede, e non di recriminare su qualche quadro di più o su qualche prestito di meno.

E i problemi sorti o risorti a Palazzo Ducale questa estate sono stati molti e di natura ben diversa, dalla pinacologia più insistita alla più vasta (o vaga?) Geistergeschichte, ciascuno aderente più che alla personalità storica di Giorgione nel suo complesso, a gruppi di opere o ad opere singole, chè per Giorgione purtroppo siamo ancora nella situazione paradossale che dipinti fra quelli di più alto livello e di più vasto impegno sono discussi proprio nella attribuzione a lui. E se nessuno dei gruppi giorgioneschi poteva dirsi completo, quello centrale, della media giovinezza di Giorgione, si imponeva con la Pala di Castelfranco, i 'Tre filosofi', il 'Tramonto' Donà delle rose, il 'Ritratto', Giustiniani, la 'Laura', la 'Tempesta', sei opere di uno stesso quinquennio, e ci dava una buona base per quel che rimarrà, in conclusione, il problema fondamentale della critica giorgionesca, la definizione cioè del suo nuovo grande momento classico. Se alla parola suggestivo ridiamo il suo significato latino, bisogna riconoscere che poche opere della nostra arte sono così suggestive, cioè ci sottopongono, ci suggeriscono tanti fatti d'arte e di vita come questi dipinti di Giorgione. Quel che si può fermare in un breve scritto è ben poco, soprattutto quando si sappia di essere, come realmente si è con Giorgione, ad un incrocio particolarissimo di fatti di conoscenza, di tradizione artistica, di passionalità individuale.

La stessa Pala di Castelfranco che può apparire a tutta prima così semplice e monda, non mi perirei a dirla un quadro difficile; tant'è che proprio i giudizi di valore dati su di essa da studiosi di dotta attenzione, dello stesso nostro giro di anni, sono quanto mai disparati.¹⁾ A un certo momento credo che bisogni che ognuno di noi dica, onestamente e, quasi, ingenuamente, l'impressione che ne ha, e che è per me di serenità e di nobiltà incomparabili: una delle opere di più raro equilibrio tra stile raggiunto e intenti poetici di quel felicissimo decennio.

È difficile pensare a un Giorgione teologo ferrato, ma dipingendo la Vergine egli approfondisce il tema religioso della Vergine,²⁾ non si contenta di una raccolta spettacolare

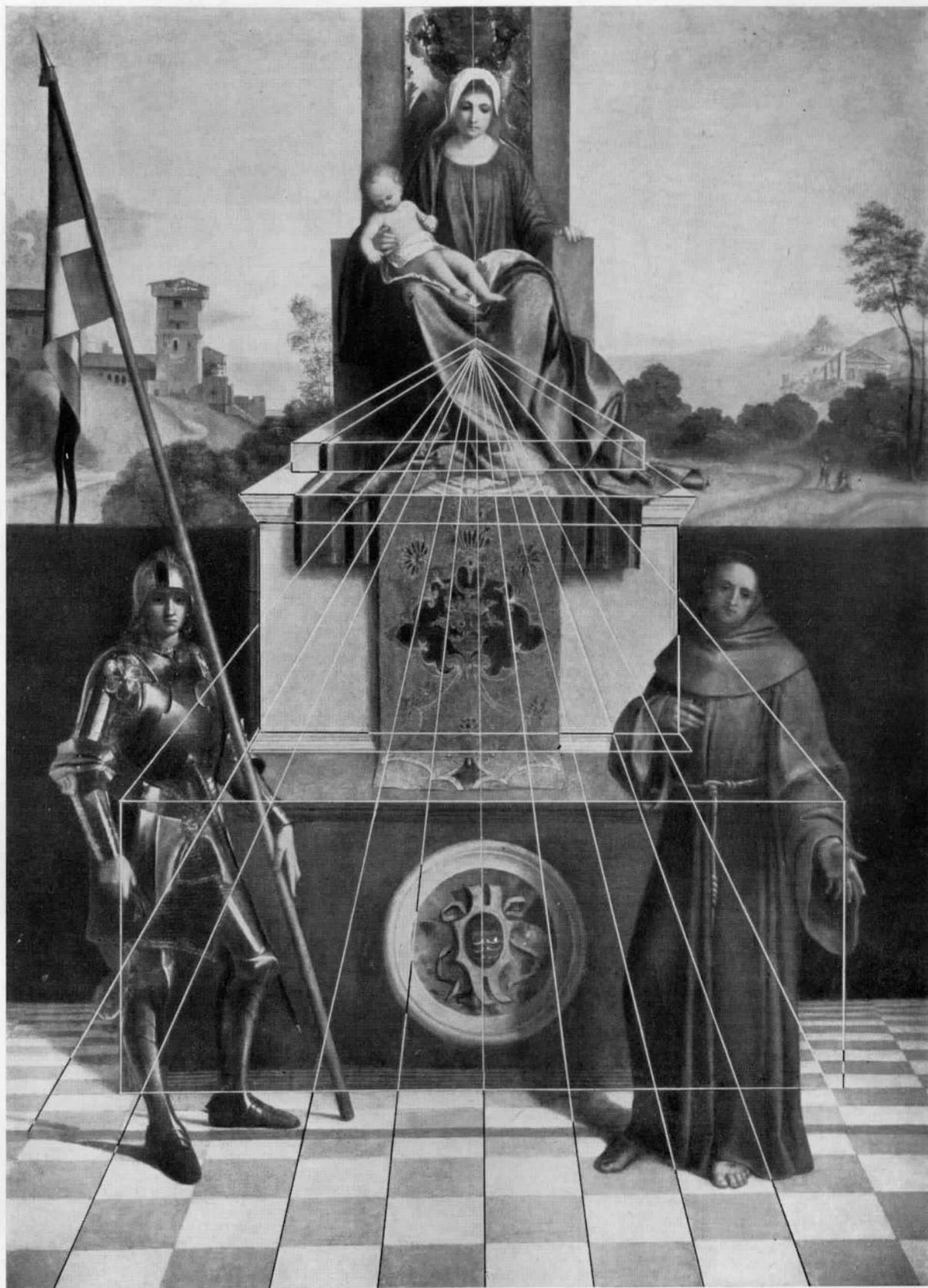


FIG. I - GIORGIONE: PALA DI CASTELFRANCO (CON SCHEMA PROSPETTICO) (Fot. Anderson)

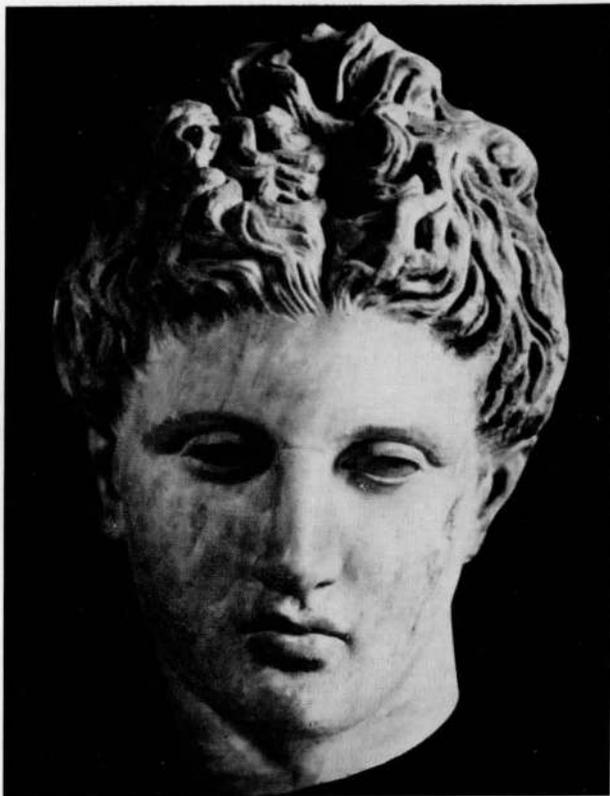


FIG. 2 - VENEZIA, MUSEO ARCHEOLOGICO - TESTA DI APOLLO N. 27 (Fot. D. A. I. Roma)

e pietistica di Santi intorno a Maria, cerca un senso di cui partecipare mentalmente e sentimentalmente. Maria è la Madre di Dio, la *theotókos*, la *sacra parens*, la *Regina Coeli*; nella festa della sua natività sono detti i versi stupendi dei Proverbi (VIII), che per l'antico poeta ebreo erano il canto della Sapienza: " Dominus possedit me in initio viarum suarum... ab aeterno ordinata sum... nondum erant abyssi et ego jam concepta eram, necdum fontes acquirum eruperant... Non è possibile leggere la nostra pittura di soggetto sacro con presenti solo le pagine del Nuovo Testamento e meno che mai con impazienza storicistica moderna. Non bisogna, ovunque è un respiro naturalistico, invocare l'attributo di arte profana o di arte pagana; bisogna cercar di comprendere la visione del pittore di soggetti religiosi nella sua stessa mentalità e civiltà. I termini cristiano e pagano non si oppongono l'uno all'altro come l'onda allo scoglio; la civiltà cristiana accoglie costantemente questa coscienza della vita naturale, che era stata delle civiltà a lei precedenti, trasformandola, superandola fin dove può, non preoccupata tanto di soluzioni ideologiche perfette, di convinzioni intransigenti e lucide come il filo della spada di S. Paolo, quanto di una vivibilità di questo complesso, di fatto, tra mitica della trascendenza e persuasione di una

ragione di natura, di un equilibrio fra i due termini, dei quali discacciar l'uno o l'altro, del tutto e per sempre, avrebbe significato la fine di se stessa. Ed è proprio del naturalismo più profondo e cosciente di Leonardo e di Giorgione la nuova lettura degli antichi temi devozionali; Leonardo l'Adorazione, la Cena, la Madonna e S. Anna, Giorgione qui la Madonna, la *parens dei*. Essa è al di sopra, al di là, in un'altra e superiore sfera del divino dei due santi. Giorgione pensa cioè ad un autentico monumento alla Vergine, imminente sul piano marmoreo dove posano — dignitosi ma umani — i due santi. La figura della Vergine deve campeggiare sul cielo e sul paesaggio, come nelle Madonne fiamminghe o italiane di impostazione fiammingheggiante, ma d'altro lato Giorgione non vuole un paesaggio distante, topografico, nè un cielo infinito vago ed insondabile; il cielo deve essere questo nostro cielo umano entro cui vivono le terre le piante le case degli uomini, il paesaggio deve avvicinarsi al trono della Vergine quasi a sfiorarlo con le fronde dei suoi alberi, poichè la Vergine ha qui il senso di protettrice della natura, di ausiliatrice degli uomini; e nella sua grande dolcezza essa guarda i due santi, Liberale e Francesco, come i primi, qui, dei suoi fedeli.

Giustamente Roberto Longhi ha notato che questo porre il trono così alto è anch'esso di suggestione emiliana, ma nei ferraresi ciò puntava su una complicatezza, su una sovrastruzione verticale di forme architettoniche e di figure che si potrebbe chiamare *gotica*, se non fosse che è inutile turbare sempre i mani di Teodorico per ogni fatto di espressionismo spaziale verticalistico. Verso la fine del secolo si erano avute a Bologna le architetture abracadabranti del Costa e del Francia nelle pale di S. Giovanni in Monte e di S. Giacomo Maggiore; mentre a Venezia Giovanni Bellini per gusto e repertorio architettonico era accanto a Pietro Lombardo e al Coducci, semmai tendendo, rispetto ad essi, verso una più pacata classicità. Nel 1505 Giovanni Bellini data la grande pala di S. Zaccaria, che deve essere stato lavoro di semestri e che ha molti elementi analoghi — seppur non peregrini — con quella di Giorgione: il taglio dell'impiantito marmoreo, una certa altezza e semplicità di forme del trono, le cornici dell'elemento inferiore, il broccato dietro ad esso, si ch'è ritengo probabile che Giorgione l'abbia vista in corso di esecuzione

o nei primi disegni mentre pensava a questa sua, assai più piccola. Comunque i pochi pezzi architettonici della pala di Giorgione sono ancora più semplici di quelli della pala del Bellini ed egli si allontana decisamente da quel che poteva essere reale suppellettile marmorea. E poi non si ha più qui una architettura ambiente — l'abside — ma il piedistallo, all'aperto, e Giorgione può immaginare il suo punto di vista altissimo, quasi a tre quarti della pala. Dò la riproduzione del dipinto (fig. 1) con segnato l'andamento prospettico: ³⁾ geometricamente v'è poco da eccepire, fuorchè sugli spigoli laterali del plinto sotto il trono che non convergono esattamente al punto di vista, ma si congiungono un po' al di sopra di esso. Il paesaggio si svolge per la

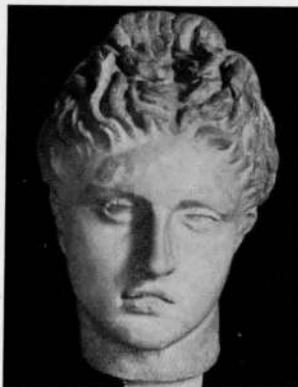


FIG. 3 - VENEZIA MUSEO ARCHEOLOGICO - TESTA D'APOLLO N. 97

maggior parte al di sotto della linea d'orizzonte; al di sopra di essa sono la torre, il piano superiore dell'edificio di sinistra, qualche cima di colli, qualche fronda e il cielo, soprattutto; la simultaneità di veduta di questo monumento alla Vergine e del paesaggio ne risulta assoluta. Volutamente non è tenuto conto della maggiore vicinanza dei santi e le loro teste sono di uguale grandezza di quella della Vergine; e si noti poi che le teste dei santi e quella della Vergine hanno uguale distanza dalla linea d'orizzonte. Sul trono in basso, a destra, lo schema prospettico dà un interessante reperto: il basamento con lo stemma dei Costanzo non prosegue come dovrebbe a destra del corpo di S. Francesco. Ciò evidentemente per far spiccare la figura del Santo, vestito di sajo grigio-scuro, contro l'alto divisorio rosso anziché porla contro il basamento marrone grigiastro. 4)

Se ho indugiato su tutto ciò, è perchè il dipinto mi appare di una evidenza di immagine, di una decisione araldica di alta classe. Le stesse figure di Liberale e Francesco che, se ritagliate, possono mostrare — è inutile negarlo — una certa timidezza, in questa composizione, nella funzione che è loro affidata, giocano magistralmente. Giorgione doveva pensare con grande tensione a questi suoi temi; questa presentazione che ci si impone alla prima, questa chiarezza di impronta, doveva essere una delle sue esigenze più sentite, era già nella 'Giuditta', che dalla incisione della Larcher appare impaginata stupendamente nel paesaggio, e dovette essere un carattere connaturato alla sua visione, già nelle sue prime opere; si che non possiamo entusiasmarci per attribuzioni "giovanili", abbastanza suasive nei dettagli, che non abbiano la convalida di questa prima chiarezza di impostazione.

E dopo un intervallo dalla Pala di Castelfranco che poté essere solo di pochi trimestri, essa è, più intensa e più affascinante, in una iconografia schematicamente del tutto nuova, nei 'Tre filosofi'. Questo dipinto, di cui il Michiel ci ha dato appunto con l'espressione *tre filosofi* il titolo breve ed esatto, è una allegoria laica, che rappresenta i tre momenti della filosofia naturale, quali la coscienza storico-filosofica di quel giro d'anni era andata determinando: la nuova cultura, lo scientificismo arabo tenace ancora nel '400, il medioevo teologante o comunque la vecchia scienza. La figura del giovane è probabilmente un ritratto, se non proprio di Copernico, come pure è stato detto, 5) di un giovane dotto, committente, o per il quale, a suo omaggio, il dipinto è stato fatto. Ma Giorgione evidentemente non subisce questo tema come il Costa le dotterrie di Isabella Este; questo dramma del possesso mentale della natura lo interessa altamente; le tre età della cultura, del pensiero, della spiritualità umana, si amplificano nella sua mente, si mitizzano; ed ecco il vecchio nobilissimo fuori del tempo, sembra raccogliere su di sé il suo mantello, come la sua verità e la sua ira; l'arabo ha l'aisance, la solidità delle aristocrazie guerriere, colto ed impassibile, classico e orientale; ed il giovane è già il giovane studioso moderno, un po' gracile, intento solo ad accogliere coi moti della sua mente quel che



FIG. 4 - GIORGIONE: VENERE DI DRESDA - DETTAGLIO DELLA TESTA

ha dinnanzi. Non si può ripetere la frase che il Pallucchini scriveva più di venti anni fa, giovanissimo, recensendo "I misteri di Giorgione", del Ferriguto: 6) "l'opera d'arte nasce solo in quanto quella mediazione di contenuto si è annullata del tutto nella realizzazione dell'opera, paga del proprio linguaggio figurativo. Nella valutazione dell'opera d'arte, cioè nel processo critico, non va tenuto conto dell'elemento culturale, se non si vuol rimanere lontano da quella che è l'essenza poetica dell'arte". Senza riprendere l'annosa questione *contenuto-forma* e la discussione sulla legittimità, e quale, di questi due termini, certo è che la tematica di Giorgione non è un pretesto illustrativo imposto o esteriore, ma è lo stesso delimitarsi e formularsi di precedenti sentimentali suoi, di emozioni da letture o da conoscenze letterarie, di persuasioni sue più o meno concettualmente possedute sulla realtà e l'eticità della vita, ed è questo complesso di sentimenti e di pensiero che ha catalizzato nuove impressioni dalla natura, ha acuito impressioni dalle sue conoscenze figurative, ha guidato a lungo la spola della sua fantasia visiva, si è creata una dimora di cose, di luci, di sottilissimi rapporti di spazi. Se la storia è un ripercorrere, contratto in noi e nella nostra spiritualità, il corso del reale, non possiamo rifiutarci — entro i limiti concessi dalle nostre conoscenze — all'indagine del contenuto



FIG. 5 - VENEZIA, GALLERIE ACCADEMIA N. 613 - G. BELLINI: MADONNA E SANTE (DETTAGLIO)

e della formulazione del tema. Benchè poi è affidato solo al nostro senso estetico di sentire se questo complesso illustrativo, questo precedente culturale e sentimentale, sia giunto a noi valevolmente in tutta una sua individualità e organicità poetica, o sia rimasto — quel che per Giorgione certamente non fu — puro accenno ed allusione generica.

Ma ancora, analizzando — e così mal volentieri si fa su Giorgione, perchè egli ci rimanda sempre all'impressione sentimentale e cioè totale in noi della sua opera — anzitutto la sua ipotesi spaziale: il paesaggio giunge nettamente al di qua del gruppo dei tre filosofi, col doppio roccioso ripiano naturale che fa ad esso di basamento, con la piccola strada, coi ciuffi d'erbe; e subito dietro le figure le due grandi quinte di rocce e i tronchi degli alberi; breve è il varco che si apre sulla lontana campagna collinosa, tanto breve da escludere una veduta topografica sulla linea Van Eyck-Leonardo, da escludere anche quelle grandi schiere di monti e di colli degli sfondi — pur mirabili — di Giovanni Bellini. Nel paesaggio fiammingo e italiano fiammingheggiante era intervenuto tenacemente l'espedito — che pur ha le sue ragioni ottiche e non si deve chiamar tale spregiativamente — di giustapporre la zona di paesaggio montuoso più lontano in azzurro a quello collinoso più prossimo in marrone e verdi; ciò è del resto ancora in Giovanni Bellini, ad esempio nella 'Deposizione' Donà dalle Rose e permane anche nello sfondo della 'Prova del fuoco' degli Uffizi. Ma qui Giorgione non immagina un complesso naturale che soggiaccia o si presti a questa cesura cromatica: la valle col mulino di là dalle quinte delle rocce e dei tronchi è ancora, diciamo così, a voce d'uomo, verde, e verde chiaro, di alberi, di prati, di frescure dense, di primissimo marzo. Non v'è linea di cesura spaziale nel grande dipinto; Giorgione non sarebbe mai incappato nei sofismi degli eleati, perchè egli non immagina mai giustapposizione di spazi discreti, ma sempre una estensione unica indivisibile, un respiro unico in una atmosfera e una luce unica. E quel che va notato è che la sua sensibilità, il suo modo di sentire le cose non è classato secondo le distanze; i suoi paesaggi, nonostante la loro vastità che s'impone, sono straordinariamente ricchi di sensazioni avvicinatissime: delle acque della 'Tempesta' subito a valle del ponte è sentita la frescura è visto l'azzurro come se si fosse chini su di esse dalla riva; l'umidore dei muschi della grotta dei 'Tre filosofi', le foglie come farfalle ridestate sono sentiti come se si fosse già fra le sue rocce; una intensità sensitiva che si accentra qua e là, eppure, notiamolo, senza nessun squilibrio

di immagine, tanto ciò è suggerimento, quasi direi, inesplicabilmente ed intimamente felice, più che resa ottica.

D'altra parte egli è lontano mille miglia e parecchi e parecchi decenni dall'arte di palpito panico della luce. La sua luce è di una ben evidente direzionalità; il divario tra ombra e luce è trattenuto sapientemente in una misura costante su tutte le figure e cose del dipinto;

la luce è mite, in queste sue opere tra il '4 e l' '8, ma penetrante, rivelante. Nelle figure, o nelle cose di anatomia più complessa, egli non procede per profili presegnati, ma sempre per tenui trapassi di ombra-luce, trapassi tanto più evocativi della forma quanto più sono attesi nel senso generale della luce del dipinto. La realtà cromatica di quel che è rappresentato non è cercata, pezzo a pezzo, con veridicità ingombrante e nemmeno sacrificata a priori a una sorta di tendenziale monocromismo, ma avvicinata lievemente con costanza, cosa per cosa, ad una intonazione predominante dorata, che dà il senso dello stesso dorarsi delle cose alla luce. Ciò all'infuori e prima dell'invecchiarsi delle vernici e degli espedienti dei restauratori antichi (e non solo degli antichi). Così nella 'Tempesta', i larghi tocchi di rosa sulle case, il verde delle fronde e dei prati preparate su bruno, per cui il bruno traspare minutamente tra le triniture o le maglie sottili della velatura verde, il rosso vino delle vesti dello zingaro, le carni color miele grezzo della donna; sempre l'avvicinarsi a questa componente preziosa, che dà alla luce il senso dell'ora. E viene da domandarsi se Giorgione abbia visto prima la luce e poi la forma o prima la forma e poi la luce; come nella 'Laura' in cui è



FIG. 6 - RAVENNA, MUSEO NAZIONALE "APOTEOSI DI AUGUSTO", - DETTAGLIO

proprio la direzione dall'alto della luce a rivelare la dolce pesantezza del seno, la bella morbidezza della guancia, la decisione del mento; e manca qui purtroppo la 'Venere' di Dresda, che è in tal senso il raggiungimento maggiore; un complesso di fatti di stile pittorico che se non erano, uno ad uno, di novità assoluta e travolgente, mai erano apparsi così, simultanei ed interdipendenti, retti ed organizzati da una così determinante fantasia visiva. Perchè al di là di tutto ciò Giorgione è un grande inventore formale, di tipi umani, di aggruppamenti, di atti, di tagli di paesaggio, di composizione. Egli riesce a dare delle impressioni sentimentali che rimangono incancellabili con figure che viste a freddo, giudicate anatomicamente, mostrerebbero requisiti di strutturalità ben modesta, come la donna della 'Tempesta'. L'articolazione degli arti, il taglio e la scanditura delle forme possono apparire modeste, ma in fondo,

è forse per questo che egli riesce a questo prezioso senso di creatura lattifera e calda.

E con la ' Tempesta ' si dà di urto in uno dei problemi difficili dell'esegesi giorgionesca, cioè il significato, logicamente e verbalmente posseduto da Giorgione stesso, del suo soggetto. Perchè i punti di derivazione dalla *Hypnerotomachia Poliphili* segnalati dallo Stefanini ⁷⁾ non sono pochi: e le sei torri e il tempio rotondo (*ro-tundo*) di Venere nello sfondo e le colonne mozzate ed è poi interessante nel Polifilo la descrizione della statua di Venere allattante in sardonica tagliata a colori imitanti il vero, su sedia classica, sopra la tomba di Adone (*fig. 13*); se questa figurazione non corrisponde del tutto, come vorrebbe lo Stefanini, per positura, alla nuda della ' Tempesta ' seduta sul prato e le è analoga solo nel protendere la gamba destra e tener l'altra *al sedere ritracto*, ⁸⁾ costituisce pur sempre una indicazione pagana di *materno affecto* — per dir le parole del Colonna — che è assai probabile sia giunta anch'essa a Giorgione. Invece, Giorgione non ha seguito per nulla, nella sua stupenda pagina di campagna veneta, il senso di labirinto artefatto dell'Ipnerotomachia e il viandante, l'uomo, non era nella prima stesura del quadro, dove la radiografia ha mostrato un'altra bagnante, e non v'è nel libro nessuna situazione che corrisponda esattamente alla ' Tempesta '. Insomma è probabile che Giorgione avesse assai famigliare il Polifilo, ma tema e soggetto se li è ritrovati da sè, da altra via. D'altronde non giurerei nemmeno sull'interpretazione del Ferriguto, ⁹⁾ che cioè la ' Tempesta ' sia una esemplificazione poetica dell'antica dottrina dei Quattro Elementi — terra, acqua, aria, fuoco (il fulmine) — perennemente trasmutantisi l'uno nell'altro, e della donna rappresentazione della fecondità. La teoria dei quattro elementi dava luogo nella fisica del tempo ad una problematica estremamente complessa e questo paesaggio veneto, ricco d'acque e di frescure col fulmine lontano e le due figure così assorti e tranquille, non poteva essere in tal senso che un'allusione quanto mai generica. Comunque il capitolo dei " Misteri di Giorgione „ del Ferriguto sulla ' Tempesta ' non è da rifiutare in blocco e sbrigativamente; perchè, se anche Giorgione non si è proposto di esprimere qui una coscienza concettuale di tutto ciò, una coscienza poetica vi fu, del sottile e perenne fluire degli elementi, del vivere e accrescersi delle cose, e delle cose come momenti di vita e non realtà statiche o mere apparizioni. Mentre nella figura della donna egli riprende pur l'immagine della Venere allattante del Polifilo e ad essa, nel gran fluire della natura,

affida il momento di grande dolcezza della vita umana, l'accrescersi del figlio dalla vita della madre. E perciò alla seconda bagnante è stato, in questa meditazione e ricerca incessante del soggetto, sostituito il viandante, l'uomo. Isolando dalla tradizione europea del paesaggio naturalistico, ormai ricca ed esperta di parecchi e parecchi decenni, questo taglio di paese, dandogli un nuovo respiro e non solo più una percorribilità topografica, ma quasi direi sentimentale e sensoria cosa a cosa, rimosse le figure religiose o comunque di vecchia tematica, le creature che Giorgione vi impone sono — ed è inutile negarlo — immagini della fecondità umana e dell'amore umano. E non è questo nostro un portar sul dipinto, che conta ormai quattro secoli e mezzo, una concezione di naturalismo romantico; ma è che tale era la concezione del paganesimo latino, la cui diffusione e penetrazione nelle menti e negli animi italiani — idea parola ritmo — sulla fine del '400 erano enormi: Ovidio e Lucrezio; le *Metamorfosi* con decine di edizioni a stampa in trent'anni, e il *De rerum natura* con sette edizioni in venti anni, ed in Lucrezio questa affermazione della divinità dell'energia naturale fecondante era in termini affascinanti ed espliciti già nei primi versi del poema.

Si è parlato troppo in questa celebrazione giorgionesca della cultura filologica veneta tra Quattro e Cinquecento e di Almorò Barbaro. Da un lato era doveroso che l'opera del Ferriguto di una così ricca e nuova documentazione sul grande filologo veneziano venisse letta e meditata più ampiamente di quel che fu quando uscì ormai trentatré anni or sono; ma d'altro lato vedo delin-quarsi sull'appoggio dell'opera del

Ferriguto, nel campo della storia dell'arte veneta, la tendenza pericolosa a voler vedere una influenza dell'alta filologia filosofica sulla concezione artistica del tempo. Il positivismo filologico del Barbaro — come lo chiama con un " ci si passi la frase „ il Ferriguto — l'indagine cioè sul vero Aristotele, riletto, rimeditato sui testi, con l'aiuto dei commentatori greci e non più arabi o arabizzanti o scolastici, è un fatto di interesse grandissimo; ma Aristotele, bisogna pur dirlo, è stato un formidabile anatomico della mente umana (" la definizione è un concetto, ogni concetto ha parti: e come il concetto sta all'oggetto, così anche le parti di quello stanno alle parti di questo „), non un filosofo-profeta. La sua certezza nella conoscibilità della natura, i suoi mezzi, i suoi procedimenti di conoscenza si erano diffusi talmente nel periodo ellenistico e romano da essere passati nella civiltà mediterranea ed



FIG. 7 - TIZIANO: MIRACOLO DEL NEONATO
DETTAGLIO

esservi radicati con estrema stabilità. I punti dove la civiltà medioevale aveva oscurato o male interpretato il suo pensiero, come quello cruciale dell'intelletto unico, erano al di là di una possibile influenza sul mondo della visione. In fondo tutta la grande ontologia aristotelica, la distinzione potenza-atto, forma-materia, lo stesso concetto di entelècheia, coglievano la genesi ideale delle cose, mentre per l'artista del Rinascimento le cose sono accolte come viventi ed inabolibili. La domanda che questi grandi poetae pictores dovevano porsi, alla fine del '400, era invece quella della ragione di vita delle cose, come esse, erompendi di vitalità o di individualità, ciascuna, potessero assumersi in una unità dell'essere, da cui attingere il loro diritto alla vita, e come l'uomo stesso potesse inserirsi in questa unità vivente delle cose ed attingerne il suo diritto al possesso e alla gioia di esse. In fondo si chiedeva una giustificazione etica del proprio amore, del desiderio e della intensità stessa della propria visione. Ed allora le filosofie popolari dell'età ellenistica, sulle quali, in conclusione, si è formata la cultura del mondo latino, potevano valere assai di più delle grandi meditazioni del V e IV secolo. Bisogna cioè evitare che alla critica morfologica dei nostri padri e dei nostri colleghi più anziani, che presupponeva in qualche modo, più o meno esplicitamente, nell'artista, un istintivo ed immeditato trasferimento della percezione fisica in visione, o una illuminazione fantastica autonoma e logicamente incontrollata, si vada ora sostituendo la tendenza a fare dei nostri artisti dei docenti di filosofia teoretica, aggiornatissimi sulle questioni più difficili e specialistiche. Nè, nel rapporto aristotelismo-pittura di Giorgione, si può pensare ad una diluizione, a una volgarizzazione operata dagli amici colti che Giorgione indubbiamente ebbe, perchè un Aristotele disossato della sua mirabile impalcatura logica perdeva irrimediabilmente di mordente mentale. In realtà l'umanesimo andava rileggendo e esplorando il mondo classico, procedendo dai testi più facili ai più difficili, da letture approssimative a letture più esatte, in un dispiegarsi unico di energie, che qui approfondivano difficili ricerche, là diffondevano e propagavano risultati precedenti, ed è naturale che il diffondersi, il familiarizzarsi dei testi latini meno ardui nelle case degli uomini di facile cultura

e negli studi dei pittori corrispondesse nel tempo ad esegesi di ben altra difficoltà negli studi dei filologi di punta.

Poichè siamo a parlare della cultura di Giorgione tra Pala di Castelfranco e Fondaco dei Tedeschi, v'è il problema di indubbio rilievo della conoscenza che Giorgione ebbe dell'arte antica, o, meglio, della scultura ellenistica, in senso lato, da Prassitele e dal suo giro d'anni in poi: una analoga eleganza, un'analoga visione edonistica del corpo umano, anatomicamente dotta ma non insistita,

mossa ma non atletica, facile, pittorica, un'analoga sensibilità avvicinatissima e quasi tattile delle carni. Ma bisogna domandarci se si tratta di una vaga aura ellenistica, ritrovata per altre vie, o se sono esistite delle reali e insistite conoscenze di opere antiche. Dal Richter¹⁰ fu fatto il raffronto fra la nuda centrale della 'Circe ed Orfeo', della collezione Widener e la menade abbrancata dal satiro dell'ara Grimani;¹¹ il dipinto, si sa, è stato ricondotto solo sfuggevolmente alla cerchia di Giorgione; poichè non lo conosco direttamente ed appare anche da riproduzione assai restaurato, non è il caso che dia un mio giudizio circa l'attribuzione: ma sembra veramente che per la figurina di Circe sia stato utilizzato un disegno dalla menade dell'ara Grimani; la stessa positura, che ha una sua ragione esatta nel rilievo, ove la donna abbrancata e spinta all'indietro dal satiro alleggerisce la pressione del piede sinistro sul terreno, e che qui si fa pura vaghezza. E questa posizione della gamba sinistra rispetto al corpo, è ancora presente in qualche misura nella nuda seduta del concerto campestre del Louvre.

E fra i marmi Grimani sono le due teste di Apollo¹² n. 27 (fig. 2) e n. 97 (fig. 3), nelle quali le coincidenze con le teste di Giorgione non sono solo nel tono del loro naturalismo, ma in veri e propri dettagli del volto: questo ovale dolcissimo che va lentamente e insensibilmente facendosi più rapido e più stretto verso il mento, l'andamento analogo del labbro superiore, l'analoga misura della bocca, l'ombra tra labbro superiore e mento, l'orbita segnata con larghezza, dall'arco piuttosto lungo e dolce, tratti che hanno il loro appoggio in tipi fisici reali, soprattutto fra greci ed italici, ma che nel loro complesso e in questa loro interpretazione non erano a Venezia prima di Giorgione. Si veda a ricordo di ciò questa



FIG. 8 - FIRENZE, UFFIZI - GIUDIZIO DI SALOMONE - DETTAGLIO

testa pur così bella della Vergine nel dipinto n. 613 di Giovanni Bellini dell'Accademia di Venezia (fig. 5).

Insomma, Giorgione introduce una nuova tipica e i marmi Grimani potevano essergli stati d'appoggio. Ma il punctum dolens della questione è che noi non siamo per nulla certi che i marmi Grimani nel primo decennio del '500 fossero a Venezia. Domenico Grimani in quegli anni era a Roma, dal maggio del 1505 a Palazzo Venezia; già allora collezionava da tempo e aveva una raccolta imponente di libri e di "figure di marmo", come scriveva il Sanudo proprio alla data 5 maggio del 1505. Questa sua collezione egli lascerà per testamento del 16 agosto del 1523 alla Signoria all'infuori di tre quadri al nipote Marino, a sua scelta, e del breviario famoso, a lui in uso. Ma dal testamento del 16 agosto 1523 risulta che molte cose erano già a Venezia, o meglio a Murano, al Monastero di Santa Chiara. Il Cardinale morì il 27 agosto; il 15 settembre la Signoria giudicò della validità o meno del testamento, che non entusiasmava, per ovvie ragioni, i nipoti, e rinunciò in favore di Marino allo scigno, "ove è le medaje", etc., tutto il resto fu ritirato il 15 settembre. Una burocrazia ed una magistratura sollecite. E il nipote Marino fu ben sollecito ad altri acquisti, o molto fu quel che lo zio Domenico lasciò per lui a Roma; di certo nel 1528 viene steso l'elenco di quanto egli possiede — di quanto cioè egli lascia a Venezia e di quanto porta a Roma dove Clemente VII lo aveva chiamato cardinale — ed è un complesso formidabile. Mi duole che questi documenti Grimani, di cui qualche carta era stata trascritta dal Levi e dal Dengel e che sono stati poi nel '27 pubblicati da Pio Paschini,¹³⁾ non siano stati sinora — ch'io mi sappia — studiati da specialisti d'arte veneta, integrati con altre possibili ricerche. Ma anche dalla sola trascrizione del Paschini appaiono dati importanti. A c. 1^v è un elenco di 20 dipinti, "cassa di quadretti". Il 18^o è: "ritratto di Zorzon di sua man fatto per David e Golia", cioè l'Autoritratto-David, di cui parla il Vasari appunto fra le opere di Giorgione di proprietà Grimani e di cui la copia parziale è a Braunschweig. Il 16^o è "una testa di putto ritratto di man di Zorzon", anch'essa vista dal Vasari. Probabilmente anche l'altro pezzo ricordato dal Vasari cioè la "testona

maggiore, ritratta di naturale, che tiene in mano una berretta rossa da comandante", è in questo elenco del '28, al 3^o rigo: "una testa con un cemier rosso in testa ritratto di natural". V'è poi al 7^o rigo "una testa di donna vecchia con vello intorno al capo", che fa pensare alla 'Vecchia' dell'Accademia di Venezia; il nome dell'autore però manca.

Non è nemmeno il caso di accennare qui a quel che i Grimani possedevano di altri maestri; ma dirò che, per il gusto e le possibili conoscenze a Venezia di pittura

oltramontana, è interessante e impressionante il numero di pezzi fiamminghi che risultano da queste carte: il 1^o e 2^o dipinto dell'elenco sono "fiandresi", altri quadri fiamminghi sono elencati a c. 13^v e fra essi due Bosch. Nel verbale di consegna alla Signoria del 22 dicembre 1528 edito dal Levi si avevano al 1^o rigo addirittura "quadri XVI ponentini", e altri due dipinti ponentini seguivano ai rigli successivi.

Quel che preme a noi ora in queste brevi note è l'apparire così presto, in un certo gruppo, di dipinti di Giorgione nella collezione Grimani, e soprattutto dell' 'Autoritratto'; gli autoritratti sono un po' pezzi per amici degli artisti. Ciò ci fa pensare che Giorgione sia stato in rapporti di amicizia con Domenico Grimani; ed allora si spiegherebbe come egli potesse aver conosciute le sculture ellenistiche raccolte a Roma da Domenico e che furono esposte in Palazzo Ducale solo molto più tardi, dopo la sua morte. Non è improbabile le abbia viste a Venezia, dato che, come appare nel '23, Domenico teneva gran parte della sua collezione a S. Chiara di Murano; ma direi che non è necessario; in fondo un viaggio di Giorgione a Roma è tutt'altro che cosa impossibile. Del resto un altro documento — che mi sembra sinora sfuggito — dell'attenzione della scuola immediata di Giorgione per la scultura antica e per lo studio di essa è la statua di imperatore romano dipinta da Tiziano al Santo di contro l'architettura del 'Miracolo del neonato' (fig. 7), che non è semplicemente "all'antica", ma copia esatta, fin nella frattura del braccio, della figura loricata della cosiddetta 'Apoteosi di Augusto' (fig. 6) del Museo di Ravenna.¹⁴⁾ E questa attenzione per la scultura antica dà in Giorgione via via sempre maggiori frutti nelle opere del grande gruppo di cui ci stiamo interessando, mentre



FIG. 9 - GIORGIONE: I TRE FILOSOFI
DETTAGLIO



FIG. 10 - CONCERTO CAMPESTRE - DETTAGLIO DELLA NUDA DI SINISTRA (Fot. Louvre)

van diminuendo le tracce di gusto oltramontano nei panneggi. E prima di lasciar questo gruppo del medio Giorgione, dirò che ad esso deve pur appartenere il 'Pastore con flauto' di Hampton Court, liso, appesantito da vernici e dall'immancabile cristallo inglese, ma di una grande calma e larghezza di piani e di una densa tonalità rossastra di carni, che fan pensare agli anni verso gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi.

Prima e dopo, di qua e di là, *erant leones*, cioè si ponevano questioni interessanti, quanto si vuole, ma su cui le opinioni han continuato per questa estate e per questo precoce autunno a mantenersi disparatissime, ricche di suggerimenti ed ipotesi, ma in conclusione senza raggiungere una solidità di certezza. Mancava l'"Adorazione" Allendale e v'era la versione di Vienna, che nel paesaggio di sinistra ne differisce alquanto; comunque anche per l'originale di Washington una concordanza di pareri sulla data, come è

noto, non v'è. Nella 'Madonna che legge' di Oxford e nella 'Sacra conversazione' dell'Accademia di Venezia non sento il passo ed il polso di chi si appresta a dipinti quali la 'Giuditta' o la Pala di Castelfranco.

Le due tavolette degli Uffizi si imponevano a Venezia nella prima saletta della mostra per la loro eccellenza di esecuzione, che ha sfidato con ottima salute i quattro secoli e mezzo intrascorsi, ma mi sono apparse più che mai sibilline. La copia di dettagli giorgioneschi è pressochè inesauribile; ma uno ve ne è assai importante e che non ho visto citato; nel 'Giudizio di Salomone' la figura di vecchio barbuto (fig. 8) — in corrispondenza dell'ultimo albero —, così Quattrocento padano nei suoi panneggi, così incerto e inespressivo nel suo moto e generico nel suo volto, ha piedi bellissimi calzati di sandali, ben posato a terra il sinistro e solo di punta l'altro, che ripetono pari pari i piedi dell'arabo elegantissimo dei 'Tre filosofi' (fig. 9).

Trattasi di una positura non rara nel '400, ma ristudiata qui con gran gusto e fedeltà su statue classiche; non pare logico che Giorgione abbia utilizzato per la prima volta tali studi in una figura così retriva come quella del dipinto di Firenze e che egli se li sia tenuti presenti sino a riprenderli degnamente nei 'Tre filosofi'. Più probabile è che con l'esecuzione del 'Giudizio di Salomone' si sia giunti al periodo

in cui Giorgione lavorava al grande dipinto di Vienna, cioè sin dopo il 1505. Penso che le tavolette fiorentine siano state iniziate un po' prima, come potrebbe mostrare lo sfondo della 'Prova di Mosè', che è in questo pendant la parte più bella, ma siano state condotte con esecuzione lenta e non unitaria, affidandone Giorgione — a cui premevano ben altre opere — molte, anzi, troppe parti ad aiuti, che un po' imitavano lui, un po' prendevano da altri esempi. Di certo il rapporto col grande testo della 'Adorazione' di Washington avrebbe potuto qui esserci assai utile.

Con negli occhi quel che è stato Giorgione dalla 'Giuditta' alla 'Tempesta', con la persuasione della straordinaria coerenza delle sue opere, si diviene assai guardinghi a proposito dell'ultimo Giorgione. Per il quale non è da prendersi il Vasari come fonte valevole. Di quel che poteva esser stato lo sviluppo dell'arte veneta nel primo Cinquecento

il Vasari aveva una impressione non errata, nelle grandi linee, ma assai vaga. Nota — e doveva pur notarlo — il trapasso dalla maniera “ secca cruda e stentata di Giovanni Bellini „ al grande naturalismo cinquecentesco dall'apparenza così rapida e facile, che egli definisce un “ cacciarsi avanti le cose vive e naturali e contrafarle... con i colori e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava „ e ne indica l'iniziatore, ben risaputo, in Giorgione; ma è oscuro e sfuggente sul momento classico giorgionesco (“ competere con coloro che lavoravano in Toscana ed erano autori della maniera moderna „), sì che non si comprende se l'avesse ben individuato; e di certo non cita nessuna delle opere che noi oggi possediamo dalla ‘ Giuditta ’ alla ‘ Venere ’; il suo elenco di opere di Giorgione è fra i suoi più inestricabili; le opere dell'ultimo Giorgione — o di Giorgioneschi? — assumono nella sua memoria — o nella sua facilità discorsiva — aspetti impressionistici tali che sembra che egli abbia davanti dettagli, della più libera carnosità, del vecchio Tiziano, o, addirittura, che egli parli della ‘ Zingara ’, di Franz Hals o della ‘ Acquajola ’ di Goya.

Soprattutto non va dimenticato che dai dipinti del Fondaco dei Tedeschi all'inferire della peste che uccise Giorgione intercorsero solo due anni e poco più — dall'estate del 1508 al primo autunno del '10 —; in questo biennio Giorgione dipinse evidentemente la ‘ Venere ’ di Dresda,¹⁵⁾ che prosegue il grande classicismo della facciata del Fondaco, e che egli lasciò incompiuta, sì che l'intervento di Tiziano fu rammentato dal Michiel e sottolineato con un curioso *ma* e con cenno esplicito alle parti aggiunte, notevoli di estensione ed importanza: “ *La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cun Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine furono finiti da Titiano* „.

E in questi due anni si deve collocare l' ‘ Autoritratto-Davide ’, altra opera di forte impegno. La tela di Braunschweig bisogna ormai rassegnarsi a considerarla una copia; bastano a provarlo i brilli bianchi della corazza ottenuti con materia del tutto liscia e tutta la fattura liscia del dipinto, eseguita a copia e non cercata e creata in una invenzione nuova. Comunque è fedelissima alla parte

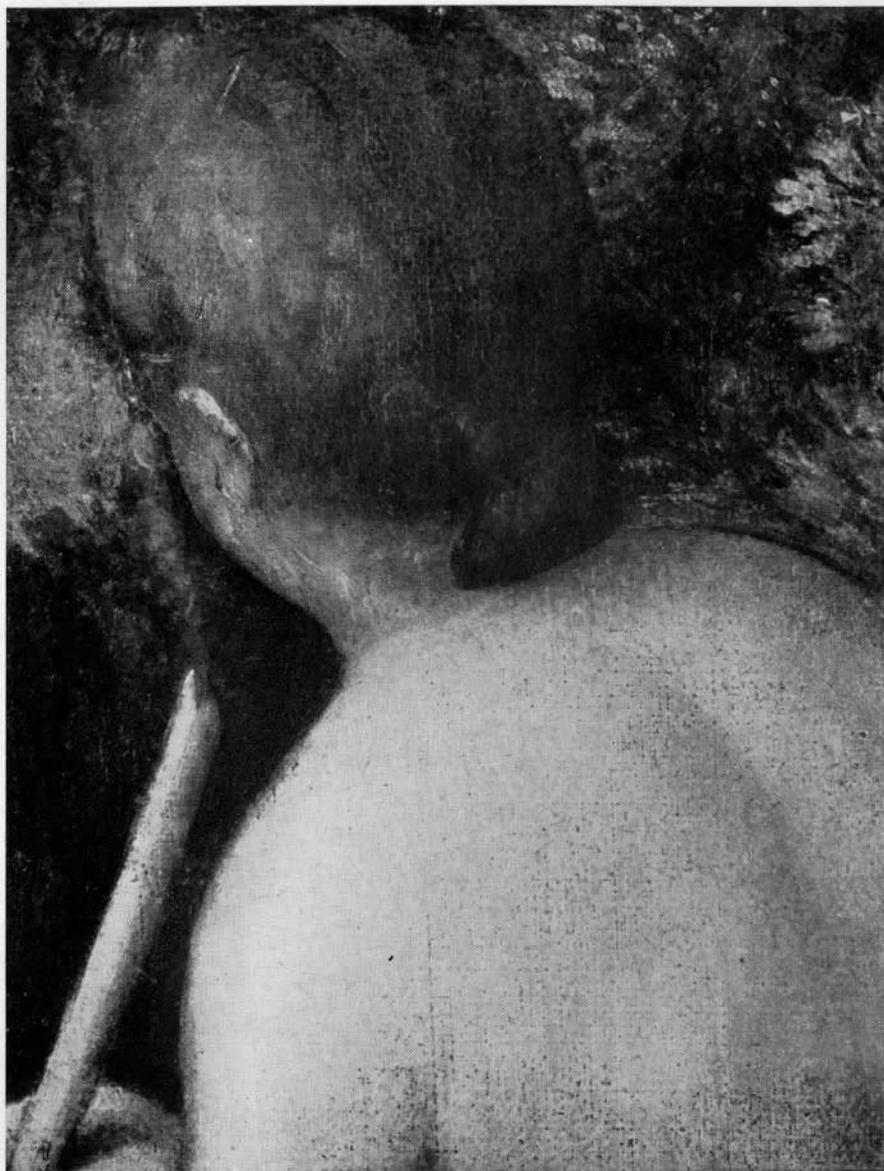


FIG. II - CONCERTO CAMPESTRE - DETTAGLIO DELLA NUDA DI DESTRA (Fot. Louvre)

che le corrisponde dell'incisione dell'Hollar. La composizione del ritratto è complessa, con la doppia ed incrociante obliquità del busto dell'artista e del capo mozzo di Golia, il parapetto usato per piano di posa al testone barbarico. Dall'incisione si vede che la luce netta da sinistra faceva larga ombra sullo sfondo e tale intensità di illuminazione, maggiore che nelle opere precedenti, ci è provata dalla copia Braunschweig. A parte ed oltre le vernici ingiallite del copista o più tarde, una componente bruna aurata decisa dovette pur essere già nell'originale. Il volto di Giorgione non è ormai più di prima giovinezza, l'occhio è severo, la bocca volitiva ed un po' pesante, la guancia un po' greve, la schiena un po' curva, da solido trentenne avvezzo al lavoro di cavalletto.

Questa posa colta in un moto, questa decisione di luce, un'estrema nobiltà di espressione eppure una lettura attenta



FIG. 12 - CONCERTO CAMPESTRE - DETTAGLIO DELLA NUDA DI SINISTRA
(Foto Louvre, a luce radente)

dei tratti caratteristici sono nel 'Ritratto di guerriero' di Vienna, indicato dal Suida già con la sua scheda efficientissima in *Arte Veneta* del '54, scoperta del Suida insomma, chè le indicazioni precedenti non erano valse a rendere nota la tela calamitatissima. V'è, in controparte, la fedele incisione di F. Troyen, la quale dà a sinistra del guerriero una curiosa testa di vecchio servo; nella pulitura eseguita durante la mostra sono apparse tracce di questa testa. L'incisione del Troyen reca il nome di Giorgione. La frase del Michiel risponde parola per parola alla positura ed al taglio della figura del Marcello: *Lo ritratto de esso M. Hieronimo armato, che mostra la schena, insino al cinto, et volta la testa, fo de mano de Zorzo da Castelfranco*. Il dipinto è nelle condizioni disastrose che tutti hanno visto;

ma ancora oggi appare di una grandissima decisione di esecuzione e franchezza di pennellata, stupenda nei brilli bianchi, ottenuti con tocchi spessi, sicchè non penserei ad una copia. Con l' 'Autoritratto-Davide', e il 'Gerolamo Marcello', si inizia a Venezia sul finire del primo decennio del '500 una nuova èra per il ritratto italiano.

E con il 'Concerto campestre' doveva essere, per Giorgione, la 'Tempesta' rifatta grande, gli uomini del tempo inseriti, in ben altra scala, in questo sogno di paganesimo rinato. Il paesaggio più giuocato, più complesso, dal breve ripiano a balcone su altri poggi e sulla valle che sfocia, nel mezzo, alla pianura ed al mare luccicante. Il gruppo delle figure è conchiuso dalle due donne nude, corrispondendo le figure dei suonatori più bassi e più lontani alla zona ove il paesaggio si accresce di intenzione, di distanze, di luci. L'intervallo dalla nuda seduta al bordo destro è in previsione dello sviluppo, qui, del paesaggio, che si avvicina con il gran gruppo di lecci e risale verso di noi col piccolo spiazzo ove sono il pastore ed il gregge e con il prato dettagliatissimo di erbe; una composizione sviluppata ad incroci di positure oblique, come Giorgione usava dal Fondaco dei Tedeschi in poi,¹⁶⁾ che dà sulla tela una corrispondenza di arsi e di tesi alternate nel gruppo e nel paesaggio, di un moto e di un fascino ben superiori a quelli di Tiziano negli affreschi al Santo. Le case toccate in rosa come quelle della 'Tempesta', la nuda di schiena con quel posare obliquo della gamba che già vedemmo, la straordinaria sensibilità delle carni ottenute con rossi velati in chiaro, riombrati, vellutati di rosso scuro; i bei ritratti degli amici tra luce ed ombra, lo sfiorare delicatissimo della mano sulla mandola; nel pastore e nel gregge quella gustosa ed evocante rapidità, affidata alla macchia, che è, anche, nel 'Faunetto' di Monaco. Eppure la parte sinistra del dipinto, per circa un terzo, non è di Giorgione; dall'albero

assai bello, ma di esecuzione meno insistita, un po' quinta nel tronco, un po' trina nelle fronde, come negli sfondi del Santo, alla nuda che è cromaticamente similissima all'altra, ma di una diversa carnosità, col volto un po' greve come quella della donna pugnalata al Santo, al drappo, al moto stesso, all'evidenza statuaria che ha la figura, al suo venire così avanti, così grande. Se ripercorrete gli argomenti stilistici delle attribuzioni a Tiziano del dipinto del Louvre, vedrete che essi sono tratti quasi sempre da dettagli e parti di sinistra. Ma v'è di più: tra la nuda in piedi e l'altra la materia pittorica appare ben diversa; nella nuda seduta è a piccole sgranature sulla grana stessa della tela (fig. 11), nella nuda in piedi si ha una craquelure a sottili e lunghe fenditure con andamento per lo più curvo, a bordi

che fan rilievo (figg. 10 e 12). Diversa craquelure vuol dire diversa materia, diverso uso di essa. L'ipotesi che il 'Concerto campestre' sia uno degli ultimi dipinti di Giorgione terminato da Tiziano — ipotesi proposta anche dal Pallucchini nel suo corso universitario del 1953-54¹⁷⁾ e poi questa estate dal Fiocco¹⁸⁾ — mi sembra convalidata dall'esame minuto che ci è stato permesso a Venezia. Ed ho chiesto alla cortesia di Germain Bazin e di Magdeleine Hours fotografie dalle quali le mie osservazioni potessero venir seguite dai miei lettori, fotografie che ricevo mentre correggo queste bozze insieme ad una radiografia dalla quale appare che nella nuda di sinistra è stato modificato il volgere della testa, e, più leggermente, del corpo. Non è però a tale primo sottostrato scoperto dalla radiografia che possiamo imputare la particolare craquelure che si vede; ben più grandi modifiche esecutive conosciamo in Giorgione che mai hanno dato analoghi effetti. Chi dipinse il quadro in questa parte aveva una tecnica un po' meno lenta di quella di Giorgione ed un po' più spessa, che ha portato nell'essicarsi della materia pittorica a questa craquelure sottile e tagliente. Unisco una relazione riassuntiva dell'esame del dipinto fatto al Gabinetto Restauri del Louvre, scritta per noi da M. Hours, che sentitamente

¹⁷⁾ Ho presenti soprattutto le pagine di R. LONGHI in *Cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946 (p. 20 ss.).

¹⁸⁾ Secondo A. FERRIGUTO (*Attraverso i misteri di G.*, Castelfranco 1933, p. 261 ss.) Tuzio Costanzo avrebbe ispirato al pittore sia l'aspetto del paesaggio, di prealpe veneta, ma senza esatti riferimenti topografici, "a ricordanza figurativa dei siti e dei luoghi cari al suo cuore di condottiere", sia la gran pace del paesaggio ove pur ancora sono i segni della guerra recente (nell'alto della torre), sia l'atteggiamento mite dei due cavalieri conversanti nel prato a destra. Tuzio si era ritirato da poco dalla sua lunga e gloriosa vita d'armi; si iniziava finalmente nel 1504 un breve periodo di pace, e per la morte del figlio, ufficiale, avrebbe fatto eseguire un dipinto dedicato alla Vergine, che allegoricamente esprimesse la fede difesa dalla forza, la pace e la fede riconquistate; la pala di Castelfranco potrebbe quindi chiamare "S. Maria della tregua". Anche se tali allusioni non sono stringenti quanto il F. vorrebbe (lievi ad esempio i danni al tetto della torre, scarso il senso di rovine di guerra recente, non marcato l'accento della composizione sul S. Liberale), nel complesso l'orientamento esegetico del F. mi sembra giusto.

³⁾ Per questo schema prospettico gentilmente eseguito per il *Bollettino* da Paolo Portoghesi ci siamo dovuti servire di una fotografia Anderson precedente al restauro del 1931 perchè altre recenti non erano ben centrate.

⁴⁾ Il dipinto fu sottoposto ad un importante restauro negli anni 1931-33 affidato a M. Pelliccioli e attentamente seguito da G. Fogolari ed E. Modigliani membri del Consiglio Superiore: furono allora eseguiti raddrizzamento, rafforzamento e grigliatura della tavola, saldatura del colore, assottigliamento delle vernici, rimozione della antica ridipintura nella parte più alta del paesaggio a destra. Fu notato, già a Castelfranco prima del restauro eseguito poi a Brera, che due larghe zone sono su tela, innestate o meglio "allettate", nella tavola: una dalla linea mediana del volto di S. Liberale verso destra (di chi guarda) sino a circa 1/5 del basamento, l'altra assai maggiore da sopra la spalla sinistra di S. Francesco con linea irregolarmente ondulata sin sotto il ginocchio destro, allargandosi poi sino all'altro lato della figura, comprendendo qualche po' di impiantito e ovviamente tutto il braccio

ringrazio di questa sua collaborazione. Di certo non è da pensarsi che l'intervento di Tiziano sia stato rigorosamente limitato dalla linea che scende dall'ultimo monte di sinistra giù lungo la nuda e che gli altri due terzi del dipinto fossero perfettamente terminati quando egli vi pose le mani; comunque in questa maggiore parte di destra, in cui sono numerose irregolarità di esecuzione, qua e là, facili a rilevarsi, Tiziano non predominò e nei pezzi che più ci impressionano, come la nuda seduta, il gruppo di querce, il paesaggio mediano, il prato di destra, fu nullo o quasi; mentre forse fu maggiore nelle due teste dei giovani, la cui somiglianza con certe teste del Santo è evidente, seppure non possa dirsi decisiva.

Morto Giorgione, Tiziano sedette al cavalletto dell'amico e proseguì la sua opera,¹⁹⁾ e cioè per prima cosa terminò i quadri, serbandone schemi e parti eseguite, anche se non con fedeltà assoluta, conformandosi con felice spontaneità allo spirito ed alla tecnica del maestro, fin dove sentì di non sacrificare se stesso; ma di queste sue integrazioni giorgionesche non volle parlare molto — per un ragionevole riserbo — e su questa postrema collaborazione tra lui e Giorgione calò un accurato silenzio delle fonti interrotto solo dalle parole del Michiel sulla 'Venere' di Dresda.

avabraccio e mano sinistra del Santo. Queste due zone furono giudicate come di restauro operato da un restauratore abilissimo della fine del '500 o del principio del '600; restauro di danni causati probabilmente da fiamme di ceri. Debbo dire che fu avanzata l'ipotesi che questi due notevoli pezzi di tela fossero stati posti nella preparazione originaria della tavola per livellarla in quei due tratti, quali "imbonitura", ma tale ipotesi fu scartata. Su queste due zone di restauro, che vedo documentate in carte di ufficio, scrive brevemente ma esattamente A. MORASSI, G., Milano 1942, p. 76. Tale procedimento di antico restauratore non può tuttavia apparire strano ed inusitato; d'altra parte le nostre osservazioni fatte alla Mostra senza particolari mezzi di illuminazione e di ingrandimento non ci permettono di contraddire quanto fu affermato dal Pelliccioli, dal Fogolari e dal Modigliani in sede di restauro. Il tracciato che, secondo la ricostruzione prospettica da noi data, avrebbe dovuto avere il basamento del trono della Vergine giunge di poco al di sotto del tratto di tela immesso, però anche al di sotto di essa furono notati restauri. Non credo comunque che l'aver tralasciato il prosieguo del basamento alla destra di S. Francesco possa essere stato arbitrio del restauratore; per quanto danneggiato — scurito, abbruciacciato — il basamento avrebbe pur dovuto essere anche lì alla peggio visibile, tanto più che si era sul bordo della zona danneggiata, e poi non penserei ad un arbitrio prospettico in un ridipintore così capace e così dedito.

⁵⁾ Che sia Copernico pensa B. NARDI nei suoi articoli *I Tre filosofi del G.* e *Postilla giorgionesca* in *Il Mondo*, 23 agosto e 13 settembre 1955; secondo il N. il vecchio sarebbe Tolomeo rappresentato (il che è vero) in illustrazioni di libri astronomici dell'epoca vecchio con grande barba e diadema; da ciò il diadema che appare dalla radiografia (MORASSI, *op. cit.*, tav. 81) e che poi G. avrebbe cancellato perchè avvertito che Tolomeo l'astronomo non era la stessa persona del re Tolomeo Filadelfo, come era stato confusamente tramandato. Ad una identificazione del giovane con Copernico le date non contraddicono (fu a Padova fino al 1505), nè in qualche modo — seppur vago — il tipo facciale; ma di certo vien più fatto di pensare a qualche giovane studioso di astronomia di Venezia, anche se



FIG. 13
HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI
VENERE ALLATTANTE

dilettante, del giro di famiglie colte ed abbienti che G. frequentava. Sull'interpretazione del 'Tre Filosofi' è già di notevole impegno la trattazione del FERRIGUTO nell'*Almorò Barbaro*, Venezia 1922, p. 160 ss.; poi in *Attraverso i misteri di G.*, cap. IV, p. 85 ss.

⁶⁾ In *Aten. Veneto*, ag. 1934, p. 27.

⁷⁾ L. STEFANINI, *Il motivo della Tempesta di G.*, Padova 1955, ristampa da *Atti Acc. Padova*, 1941-42.

⁸⁾ L'illustrazione (fig. 13) non è del tutto fedele al testo ed in essa è protesa la gamba sinistra etc.

⁹⁾ A. FERRIGUTO, *Attraverso i misteri etc.*, p. 105 ss.

¹⁰⁾ G. M. RICHTER, G., Chicago 1937, p. 234.

¹¹⁾ Del Museo Archeologico di Venezia (Anderson 14600).

¹²⁾ V. C. ANTI, *Guida del R. Mus. Arch. di Venezia*, Roma, Libr. Stato, 1930, p. 60. Il n. 27 "più preciso e vicino allo stile metallico che doveva esser proprio dell'originale, il n. 97 fedele nelle proporzioni e nei maggiori particolari ma trascurato nei minori e rammorbidito nei tratti"; sarebbero derivazioni da un originale di artista vicino a Prassitele. Per M. MARELLA, *Ricerche sulla scult. del sec. IV*, Roma 1939, sarebbero repliche da un originale non di Prassitele, ma di poco precedente.

¹³⁾ C. A. LEVI, *Le collez. veneziane d'arte e di antichità ecc.*, Venezia 1910, p. 4; PH. DENGEL, *Palast u. Basilika S. Marco in Rom*, Roma 1913, p. 33 ss.; P. PASCHINI, *Le collez. archeol. dei Grimani in Atti della Pont. Accad., Rendiconti*, vol. V, 1926-27.

¹⁴⁾ Rilievo augusteo rappresentante personaggi della famiglia Giulio-Claudia; secondo l'interpretazione più comune la figura loricata che riproduco sarebbe Agrippa.

¹⁵⁾ L'attribuzione della 'Venere' di Dresda a Tiziano proposta dall'Hourticq ha avuto due ben ferrati sostenitori in W. SUIDA

(Tiziano, Roma 1933, p. 27) e A. MORASSI (*op. cit.*); non mi sembra però che abbia incontrato grandi consensi. Tuttavia il MORASSI (*Esordi di Tiziano in Arte Ven.*, 1954, p. 78 ss.) rimane fedele alla attribuzione tizianesca. Si vedano al proposito le limpide e misurate pagine di T. PIGNATTI nel bel volumetto G., Milano, Mondadori, ed. 1955.

¹⁶⁾ C. NORDENFALK, secondo me giustamente, propone (*Gaz. des B. Arts*, 1952 sept.) che la stampa di H. Van der Borcht, 'Allegoria della pace', sia da un dipinto di G. della facciata del Canal Grande del Fondaco dei Tedeschi. La stampa è riprodotta anche nella piccola monografia di T. Pignatti.

¹⁷⁾ R. PALLUCCHINI, *Tiziano, lezioni etc.*, edit. R. Patron, Bologna, p. 60.

¹⁸⁾ G. FIOCCO, *Il mio G.* in *Riv. di Venezia*, 1955, p. 20.

¹⁹⁾ Probabile Giorgione degli ultimi anni è il 'Cavaliere di Malta' che mi è parso assai simile di luci e di colori (anche in sottili dettagli) alla copia dell'autoritratto di Braunschweig (per quello che in questa copia si può oggi giudicare); la somiglianza con i ritratti di Tiziano del secondo decennio del '500 è, in realtà, meno stringente di quel che si sia spesso ripetuto e v'è un senso introverso della figura più intimo che nei ritratti di Tiziano e nelle figure più giorgionesche del Santo; si veda l'esemplare e misurata nota nel recente G., di L. VENTURI, Roma 1953, p. 47. Il 'Concerto' Pitti potrebbe essere stato iniziato da G. nella figura di sinistra che è in controparte assai simile al 'Ritratto' Giustiniani. 'Le Tre età' mi sono apparse di una esecuzione finissima, ma senza impulso, di materia liscia, ubbidiente ma non creata; la figura di destra è similissima in controparte al 'Gerolamo Marcello'; che possa trattarsi di una copia eseguita da un giorgionesco della prima e immediata cerchia?

EXAMEN SOMMAIRE FAIT AU LABORATOIRE D'ETUDES SCIENTIFIQUES DE LA PEINTURE DU MUSEE DU LOUVRE SUR LE TABLEAU DE GIORGIONE: 'LE CONCERT CHAMPETRE'

Ce tableau a subi plusieurs restaurations au cours des siècles. Lors d'un allègement des vernis effectué en 1949, il fut examiné attentivement au Laboratoire d'Etudes Scientifiques de la Peinture du Musée du Louvre.

Les observations suivantes, concernant le style, la technique et l'histoire, ont été faites:

1) *le tableau présente sur toute sa surface les traces d'un amincissement de la couche picturale qui rend sensible la présence du support (toile). Cependant il existe une région qui offre un aspect légèrement différent, tant par l'opacité de la couche picturale plus épaisse que par l'aspect des craquelures: il s'agit du corps de la femme debout situé à la partie gauche du tableau (photos 10 et 12);*

2) *les craquelures concentriques en relief qui apparaissent sur le corps de la femme debout sont caractéristique d'une peinture séchant sur une matière encore fraîche. L'examen des surfaces permet de conclure que le personnage (femme debout) a été repris sur une peinture incomplètement sèche. Le triangle vert situé entre le musicien assis et la femme debout présente lui aussi un épaissement de la couche picturale et une rupture de rythme dans la matière, mais il ne montre pas exactement le même réseau de craquelures. Il peut s'agir d'un repeint local ancien;*

3) *l'examen en lumière rasante (photo 12) confirme la différence de matière et d'aspect (comparer notamment les corps des deux femmes). Cependant les bras de ces deux mêmes personnages offrent le même aspect;*

4) *l'examen aux rayons X confirme les observations faites en surface. Ils révèlent une image radiographique de faible densité sur l'ensemble du tableau. Celui-ci a entièrement été exécuté en glacis colorés; la préparation est faible même sous les personnages clairs.*

Le corps de la "femme debout", présente une transformation: la tête était primitivement tournée vers le groupe de personnages (radio) à la partie droite de l'arbre sous le rameau de feuillage. Le corps était de face; les deux jambes visibles (radio).

Le changement d'attitude est visible; il explique les reprises sur la peinture fraîche qui ont suscité des craquelures particulières. Mais, la faible densité des parties reprises n'implique ni un changement dans la matière utilisée, ni un changement de technique.

Observations personnelles:

La densité des couleurs et la manière si subtile de les utiliser ont rendu extrêmement difficile l'obtention des documents radiographiques. Ils ne sont pas sans évoquer les caractéristiques des documents obtenus d'après les tableaux de Léonard de Vinci auxquels ce tableau s'apparente par la technique.

L'hypothèse d'une reprise de ce tableau par la main du Titien peut être plausible, cependant les radiographies du tableau du Musée du Louvre présentent un aspect parfaitement cohérent dans toutes ses parties. Le corps de la femme debout a été transformé, la peinture du premier état étant encore fraîche; les craquelures sont en relief.

Il s'agit peut-être là d'un repentir vraisemblablement de la main de l'artiste.

MAGDELEINE HOURS