

Angela Fiegna¹

Giorgione tra sogno e mistero

Approssimazioni alla Tempesta



Giorgione da Castelfranco
La Tempesta, 1506 c.a
Venezia, Gallerie dell'Accademia

[...] certamente lo annovero fra que' rari che possono esprimere nella pittura il concetto de' loro pensieri.
Giorgio Vasari

Ogni arte aspira costantemente alla condizione di musica
Walter Pater

La scena

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 attonita, forse infastidita, forse interrogante. I lineamenti del suo volto sono delicati, 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 un grazioso 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 ad 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. È girato verso la donna ma non guarda la donna. Il suo sguardo è perso verso una lontananza obliqua, la bocca è atteggiata al sorriso. In posizione

¹ Ex docente di Filosofia e Storia presso il Liceo Scientifico "G. Ferraris" di Varese. Collabora con l'Universauser con conferenze sui rapporti tra arte e filosofia.

leggermente arretrata due elementi architettonici non finiti 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, anche se rifinita, è decorata da due archi ciechi con altrettanti rosoni interni, 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 diventato fiume. Più in lontananza si erge un insediamento urbano. Vi si distingue un'abitazione con abbaino, sul cui tetto staziona un grande 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, un rosaio, adombra in parte le gambe della nutrice

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 risucchiati e si è respinti allo stesso tempo da un'atmosfera irreale, che sa di sogno.

La scena non sembra raccontare una storia ma è come se assemblassero pezzi di storia, con quello stesso meccanismo inquietante che rende irripetibile l'esperienza di un sogno. Gli elementi si presentano scollegati e in attesa di una ricomposizione, ben lo ha capito chi ha parlato di "*Tempesta* puzzle".² La donna e l'uomo paiono addirittura poggiare su due piani prospettici diversi. Eppure un elemento lega il tutto ed è quella "signoria del colore" – per usare un'espressione di Bernard Berenson³ – che alloggia presso le migliori pitture veneziane; non ha bisogno della linea di contorno, come Leonardo aveva insegnato, si trasmette senza soluzione di continuità dalla vegetazione alle persone, dalle persone alle colonne, dal cielo all'acqua del fiume, in una specie di comunione panteistica. In questa atmosfera immobile e vibrante allo stesso tempo c'è tutta la tensione di un sospiro trattenuto, di un silenzio che precede un'esplosione.

Questo e molto altro dice la *Tempesta* ma i fili che la intessono sono esili come tele di ragno, la sua musicalità – perché la *Tempesta* è musica – si costruisce soprattutto sul silenzio.

È lecito avvicinarsi solo per timide approssimazioni, per non rompere l'incanto.

Una tempesta di voci discordanti

"*El paeseto in tela cum la tempesta cum la cingana [zingara] et soldato fo de man de Zorzi de Castelfranco*". Questa, del 1530, è la prima testimonianza scritta sulla *Tempesta* di Giorgione, una delle pochissime opere dell'autore universalmente considerata autografa. Chi ne dà la sommaria descrizione è Marcantonio Michiel nel suo inventario del "camerino delle anticaglie" di Gabriele Vendramin, probabile committente.⁴ Poi l'opera passa di mano,

² Cfr. Roy McMullen, *The Tempesta puzzle*, in *Horizon*, 1971, cfr. Salvatore Settis, *La «Tempesta» interpretata*, Einaudi, Torino, 1978, p.65.

³ Cfr. Bernard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, BUR 1997, p.13.

⁴ Marcantonio Michiel è stato letterato e collezionista. Nel suo *Notizie d'opere del disegno* riferisce il contenuto del "camerino delle anticaglie" di Gabriele Vendramin, uno dei più noti e ammirati collezionisti veneziani del tempo e probabile committente dell'opera.

cambia nome, si ritrae in ombroso silenzio fino all'inizio del secolo scorso⁵ quando la sua riscoperta fa esplodere su di essa una vera tempesta di interpretazioni discordanti. E il mistero, anziché svelarsi, si fa più fitto. Le voci degli esegeti si rincorrono, si contraddicono, si annullano a vicenda, più raramente si armonizzano. Un vero accanimento ermeneutico pare addensarsi su questa tela.

La prima contrapposizione che oppone due schieramenti diversi è assolutamente radicale: esiste o no un vero soggetto della *Tempesta*? Non è possibile che essa sia indecifrabile proprio perché non c'è niente da decifrare? E se, per dirla con Lionello Venturi, il soggetto del quadro fosse soltanto la natura?⁶ Una natura in cui esseri umani, piante, opere dell'uomo, cielo, terra, acqua si fondono in una sinfonia di colori, in una visione panteistica che dice tutto sullo splendido Rinascimento che la Serenissima stava vivendo in quegli anni.

Per i partigiani della decifrazione a tutti i costi, invece, una ridda di ipotesi. Nessun ambito è rimasto inesplorato: dal sacro al profano, dal letterario all'agiografico, dal mitologico all'esoterico. L'uomo e la donna, con asserzioni variamente plausibili e documentate, sono stati identificati con Giuseppe e Maria nel riposo durante la fuga in Egitto⁷ oppure Adrasto e Hypsipyle⁸, Deucalione e Pirra⁹, Baal e Astarte.¹⁰ Il bambino è stato visto come Mosè salvato dalle acque¹¹ ma anche come Cupido allattato da Venere¹², oppure Dioniso appena affidato a Ino, la sorella della sfortunata Semele, sotto la sorveglianza di Ermes¹³. Potrebbe però essere Paride ritrovato¹⁴ o perfino Eros così come lo racconta Platone nel Simposio...¹⁵ La donna ha suggerito analogie con la storia di Genoveffa di Brabante¹⁶ ma anche con quella di Griselda nel Decamerone di Boccaccio¹⁷. L'uomo è stato visto come S. Teodoro¹⁸ oppure come S. Rocco¹⁹. E le identificazioni non si fermano qui. Particolarmente interessante e

⁵ Già qualche decennio dopo, nel 1569, il "soldato" di cui parla Michiel diventa un "pastor" ma, sempre nella collezione Vendramin, il soggetto viene indicato anche come "Mercurio e Iside". Successivamente diventa "La famiglia di Giorgione" e così l'opera è conosciuta fino alla fine dell'Ottocento.

⁶ Lionello Venturi (1885-1961) è stato un importante critico e storico dell'arte che ha aperto la strada alla moderna critica sull'autore, grazie alla sua opera *Giorgione e il giorgionismo*, Hoepli 1913.

⁷ Cfr. Alfred Stange, in S. Settis, op. cit. p.64.

⁸ Secondo Franz Wickhoff, la *Tempesta* è l'illustrazione di un passo della *Tebaide* di Stazio, relativa all'incontro di Adrasto con Hypsipyle che allatta il figlioletto Ofelte, nell'ambito della narrazione mitica dei *Sette contro Tebe*. Cfr. S. Settis, op. cit. p.59.

⁹ Secondo Rudolf Schrey la scena raffigura Deucalione e Pirra dopo il diluvio, così come li descrive Ovidio nelle *Metamorfosi*. Cfr. S. Settis, op. cit. p.59.

¹⁰ Secondo Piero De Minerbi la *Tempesta* racconta la mitica origine fenicia della famiglia Vendramin, attraverso il mito di Baal e Astarte. Cfr. S. Settis, op. cit. pp.61-62.

¹¹ Secondo Maurizio Calvesi la scena si riferisce alle vicende neotestamentarie del ritrovamento di Mosè, viste in parallelo con allusioni ermetiche alla cultura misterica egizia. Ma essa rappresenta anche il matrimonio del cielo e della terra. Cfr. *La Tempesta di Giorgione come ritrovamento di Mosè*, in *Commentari*, XIII, 1962 e successivamente *La "morte di bacio". Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in *Storia dell'arte*, II, 1970, fasc. 7-8.

¹² Cfr. Luigi Stefanini, *La tempesta di Giorgione e la Hypnerotomachia di Francesco Colonna*, Padova 1942, Stab. Tip. L. Penada.

¹³ Secondo Frederike Klauner, Ludwig Baldass, Günter Heinz, cfr. S. Settis, op. cit. pp.62-63.

¹⁴ Frederike Hermanin, Robert Eisler, Antonio Morassi e Gustav Friedrich Hartlaub, cfr. S. Settis, op. cit. p.60. L'ipotesi nasce da una copia di David Teniers detto il Giovane di un'opera perduta di Giorgione, il *Ritrovamento di Paride* appunto.

¹⁵ Cfr. Regina Stefaniak, *Giorgione's Tempesta*, in *Artibus and Historiae*, 2008.

¹⁶ Cfr. Luigi Parpagliolo, *L'argomento della "Tempesta" di Giorgione*, in *Bollettino d'Arte* III, in S. Settis, op. cit. p. 61

¹⁷ Cfr. S. Settis, op. cit. p.63, cit. da A. Ferriguto.

¹⁸ Cfr. Nancy. T. De Grummond, *Giorgione's tempest*, in S. Settis, op. cit. pp.66-69.

¹⁹ Cfr. S. Settis, op. cit. p.63, cit. da A. Ferriguto

documentata è quella di Salvatore Settis²⁰ secondo cui lo schema iconografico della *Tempesta* di Giorgione corrisponde quasi alla lettera a quello del rilievo di Bergamo in cui Giovanni Antonio Amadeo, coevo di Giorgione, ha rappresentato Adamo ed Eva dopo la cacciata dall'Eden. Questo sarebbe quindi il soggetto dell'opera.



Giovanni Antonio Amadeo, rilievo sulla facciata della *Cappella Colleoni* di Bergamo (1470-73 c.a)



Giorgione, *Tempesta* (dettaglio)

È piuttosto impressionante l'analogia tra la postura di Eva nel pannello bergamasco e quella della donna della *Tempesta*. Plausibile anche la sostituzione simbolica, nel dipinto, del Dio della Bibbia con il fulmine. Resta però il fatto che dalla tela giorgionesca e dai suoi imperturbati protagonisti tutto emana tranne che la drammaticità della nuova condizione dei progenitori, condannati d'ora in poi al lavoro, alla sofferenza e alla morte.

Quanto agli elementi non umani della tela, il fulmine potrebbe essere il dio cristiano ma anche Zeus oppure semplicemente il fuoco nella classificazione dei quattro elementi o ancora la metafora di una esplosione assai sensuale di desiderio virile...²¹

La città dello sfondo ha scatenato ipotesi variamente interessate ed è stata identificata con Padova, Treviso ma anche con Euchaïta in Anatolia oppure una non precisata città egiziana.²² Persino sul volatile che sosta sul tetto dell'abbaino le voci non sono state concordi: per alcuni è un airone, per altri una cicogna, per altri ancora un pellicano... Si è visto anche l'invisibile o il difficilmente visibile: cioè uno stemma gentilizio sulla parete di un edificio e un serpente alla base del masso in primo piano.²³

Il mistero sembra essere la cifra di quest'opera da cui emana un che di ipnotico. Forse in tutto ciò ha una parte non secondaria il mistero che avvolge la vita di Giorgione. Innanzitutto

²⁰ Salvatore Settis (1941), archeologo e storico dell'arte italiano, nella citata opera *La «Tempesta» interpretata*, Einaudi, Torino, 1978, oltre a fornire la sua chiave di lettura dell'opera, presenta una panoramica documentatissima delle interpretazioni precedenti. Alla preziosa chiarezza del suo testo si è attinto per molte note del presente lavoro.

²¹ Così Gabriele D'Annunzio nel *Fuoco*, 1900, attraverso il protagonista Stelio Èffrena, suo *alter ego* e anni prima in *Note su Giorgione e la sua critica*, 1895.

²² Enrico Guidoni, identificando con un carro la decorazione abbozzata in rosso sulla parete di un edificio, l'ha messa in relazione con i Carraresi, signori di Padova. Della città ha creduto di riconoscere anche altri elementi per cui, secondo lo studioso, il dipinto alluderebbe alla sua fondazione e la figura maschile rappresenterebbe Antenore. Guerrino Lovato ritiene che la tela si riferisca al condottiero Gattamelata ritratto vicino a Treviso, la città di cui doveva ricostruire le mura. Per S. Settis lo sfondo rappresenterebbe l'Eden perduto dopo la cacciata di Adamo ed Eva. Per quasi tutte le interpretazioni veterotestamentarie le costruzioni alluderebbero ad una non meglio identificata città egiziana. Per Nancy T. De Grummond si tratterebbe invece di Euchaïta in Anatolia, nel quadro della leggenda di S. Teodoro.

²³ Per una visione chiara e documentata delle varie ipotesi interpretative si consiglia la consultazione della tabella sinottica in S. Settis, op. cit. pp. 74-75

to il nome. Zorzi, Zorzòn...e poi? Figlio illegittimo, pertanto senza patronimico? “Nato d’umilissima stirpe”²⁴ oppure nato “d’una delle più comode famiglie del contado, di Padre facoltoso”²⁵? Perché della sua vita sappiamo pochissimo, quasi niente.²⁶ Bello e grande era, di fisico e d’intelletto, ma si sa con certezza solo quando è morto, così come lo racconta Giorgio Vasari. “[...] si innamorò di una madonna, e molto goderono l’uno e l’altra de’ loro amori. Avvenne che l’anno MDXI ella infettò di peste non ne sapendo però altro, e praticandovi Giorgione al solito, se li appiccò la peste di maniera, che in breve tempo nella età sua di XXXIII anni, se ne passò a l’altra vita, non senza dolore infinito di molti suoi amici che lo amavano per le sue virtù.”²⁷

Tutta la città lo piange e si consola solo perché Giorgione continua a vivere nell’opera sua e dei suoi grandi allievi. “[...] ne increbbe ancora a tutta quella città; pure tollerarono il danno e la perdita con lo essere restati loro duoi eccellenti suoi creati, Sebastiano Viniziano che fu poi frate del Piombo a Roma, e Tiziano da Cador [...]”.²⁸Le sue opere erano già allora preziose, se è vero che chi le possedeva non avrebbe mai voluto disfarsene.²⁹

Piace immaginare il giovane Zorzi perfettamente inserito nella vita allegra e spensierata di una Venezia gaudente, dove “[...] diletto di continovamente delle cose d’amore, e piacque il suono del liuto mirabilmente, anzi tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche et onoranze et ragunate di persone nobili.”³⁰

In quella città in piena espansione si respira aria di libertà. Ben lo sanno gli intellettuali e gli studiosi provenienti da altre parti d’Italia e d’Europa che là transitano e soggiornano. Ben lo sanno gli artisti che possono contare su una committenza spregiudicata. E così Venezia diventa un crocevia di incontri straordinari: artisti locali come Giovanni Bellini, Veronese, Sebastiano del Piombo, il grande Tiziano Vecellio la faranno immortale ma contemporaneamente artisti “foresti” come Dürer, Antonello da Messina, lo stesso Leonardo passano di qui, assorbono e a loro volta lasciano tracce. Il giovane Giorgione, straordinariamente dotato, intelligente, recettivo, accoglie gli stimoli e rielabora in maniera geniale. Produce, è apprezzato al pari di altri grandi del suo tempo. “Nel medesimo tempo che Firenze per l’opera di Lionardo s’acquistava fama, Vinegia parimenti per l’eccellenza di Giorgione da Castelfranco nel Trevigiano faceva risuonare il nome suo.”³¹

Di lui però, misteriosamente, non restano che poche tracce sicure. Già l’attribuzione delle sue composizioni è un problema, per non parlare dei contenuti raffigurati. Tranne la *Laura* del 1506, nessuna altra opera è stata firmata, in alcune risuona la voce di qualcun altro, come in quella *Venere dormiente* il cui panneggio impaziente e tumultuoso appartiene quasi sicuramente a Tiziano.

²⁴ Giorgio Vasari, *Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*, ed Giuntina 1568, vol. IV, p.43.

²⁵ Così Carlo Ridolfi, storico dell’arte, collezionista e pittore, ne *La Maraviglia dell’arte*, 1648.

²⁶ È recentissima la scoperta di un prezioso documento nell’Archivio di Stato di Venezia da parte di Renata Segre. Vi si attesta che Giorgione è stato l’unico figlio di Giovanni Gasparini da Castelfranco.

²⁷ Cfr. G. Vasari, op. cit. p.47

²⁸ Ibidem

²⁹ Così risulta da una comunicazione del 1510, l’anno della morte dell’artista, intercorsa fra Isabella d’Este e Taddeo Albani. La marchesa chiedeva al suo funzionario di procurarle una “nocte” di Giorgione e ricevette in risposta un diniego. L’Albani la informava che esistevano ben due opere del genere ma i proprietari non avrebbero voluto disfarsene “per pretio nessuno” avendole commissionate allo scopo di “volerli godere per loro”.

³⁰ Cfr. G. Vasari, op. cit. p.42

³¹ Così lo celebra Raffaello Borghini, commediografo e poeta italiano, ne *Il Riposo*, 1584.

Era Giorgione talmente conosciuto e apprezzato da non aver bisogno di firmare? Erano i soggetti rappresentati così chiari da non richiedere, allora, di essere esplicitati? O forse, al contrario e per un vezzo molto comune, i committenti amavano nascondersi sotto allegorie criptiche che si illuminavano solo per pochi eletti? Domande probabilmente oziose e che difficilmente avranno definitiva risposta.

Non resta che abbandonarsi alla musica di questa tela, lasciarsi prendere dalla seduzione del quadro e cogliere, di volta in volta, la suggestione dell'una o dell'altra interpretazione, come in un gioco senza fine, fingendo di essere ancora in quella Venezia gaudente di cui quel grande giovanetto, morto troppo presto, non ha avuto il tempo di leggere l'imminente declino.

Venezia è una città singolare

“Singolare” l'avrebbe definita Francesco Sansovino³² qualche decennio dopo Giorgione, ma tale Venezia era sempre stata. Singolare è la sua natura acquatica e ondosa, che ne spezza le linee, ne amplifica lo spazio riflettendolo, la illumina in maniera tutta particolare. Singolare è la sua forma di pesce che già nella geografia la proietta simbolicamente sul mare. Singolare la sua storia plurimillenaria di città fiera e indipendente.

Al tempo di Giorgione questa città vive il culmine della sua gloria e della stessa sta iniziando il declino.³³

L'orgoglio le si addice, come quello che Gentile e Giovanni Bellini hanno dipinto sul volto dei suoi dogi. Ma le si addice anche l'apertura al diverso, nata dalla sua vocazione commerciale e materializzata nei mille idiomi dei mercanti che vi transitano dal nord e dall'oriente. Non solo i mercanti. Venezia è città fatta per le contaminazioni, anche culturali, assorbite e rielaborate in maniera tutta originale.

Lo splendido Rinascimento che sta facendo rivivere altre regioni arriva anche qui, i grandi toscani vi transitano ma pure il nord vi lascia le sue tracce, e non solo quelle di Dürer. Le linee architettoniche accolgono elementi rinascimentali ma questi si trasformano secondo una rielaborazione tutta scenografica e teatrale. Le strutture non si organizzano secondo rapporti matematici, le linee non possono essere rigide, in architettura come in pittura, il moto ondoso in cui la città si culla non lo permette. Venezia è movimento, fluttuazione, soprattutto vibrazione. Ed è così che la pittura finisce per prevalere su tutto, in questa città sospesa fatta di riverberi e sfumature.

Proprio al tempo di Giorgione però Venezia sta diventando meno “acquatica”. La leggendaria supremazia sul mare sta declinando: i Turchi la insidiano da una parte, dall'altra le rotte atlantiche solcate con regolarità crescente da Spagnoli e Portoghesi competono con la sua antica tradizione mercantile. Bisogna ridimensionare le mire sul Mediterraneo e convincersi che la ricchezza non sta solo nel mare. Sempre più significativa si fa l'espansione verso l'entroterra, con tutti i vantaggi e i problemi che ciò comporta. È potente Venezia e come

³² Lo scrittore Francesco Sansovino (1521- 1583), figlio del più famoso Jacopo architetto e scultore, così la definisce nella sua opera più famosa, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XII libri*, 1581.

³³ Forte della sua potenza economica e commerciale ma parimenti consapevole della necessità di affermarsi solidamente sulla terraferma, Venezia si espande verso l'entroterra raggiungendo tra il sec. XIV e il XVI il culmine della sua estensione. Tra il 1495 e il 1509 inizia però la decadenza. Gli stati italiani, l'impero e la Francia si coalizzano contro di lei nella Lega di Cambrai e la sconfiggono pesantemente nel 1509 ad Agnello.

tutti i potenti ha molti nemici, soprattutto in questo inizio di secolo. Gli alleati di Cambrai si organizzano contro di lei, la sconfitta di Agnadello brucia. Nonostante queste difficoltà si consolida l'espansione verso l'interno: iniziano le bonifiche, sorgono le splendide ville e soprattutto, nell'immaginario collettivo, prende corpo l'apprezzamento per la vita rustica, per la campagna, per il paesaggio.



Giovanni Bellini
Madonna del prato, 1505
Londra, National Gallery



Tiziano Vecellio
Amor sacro e amor profano, 1515
Roma, Galleria Borghese

Il paesaggio – non è casuale – diventa anche un elemento fondamentale nella pittura, da Giovanni Bellini a Tiziano fino a Veronese e Tintoretto, solo per citare gli artisti più noti.

Giorgione è il rappresentante forse più significativo di questa svolta. Con gesto quasi provocatorio l'artista lascia che la natura irrompa nella *Pala di Castelfranco* e, al posto dell'abituale sfondo di chiesa, immerge la sacra conversazione in un'atmosfera agreste e idilliaca.

A meno che il ritratto non sia l'elemento determinante e unico dell'opera, il paesaggio e la natura sono sempre presenti nelle opere di Giorgione a noi rimaste, non solo come cornice naturalistica ma come voce in primo piano. Questo vale per i *Tre filosofi* ma anche per la *Venere dormiente*, per la *Sacra Famiglia* come per la *Natività*. E naturalmente, forse soprattutto, per la *Tempesta*.



Giorgione, *Pala di Castelfranco*, 1502 c.a

Lionello Venturi ha detto che questo è il soggetto dell'opera, “uomo, donna e bambino sono soltanto elementi – non i principali – della natura”.³⁴ Un afflato panteistico pervade la scena, il tonalismo e la mancanza di contorni netti, di ascendenza leonardesca,³⁵ fanno sì che elementi umani e naturali siano strettamente compenetrati. E questo non tanto e non solo per un'istintiva sensibilità d'artista.

Giorgione è uomo di cultura. Poco ne sappiamo dagli scarni documenti ma parla per lui la sua opera che accoglie la letteratura, la musica, la filosofia, la scienza. La pittura diventa pensiero.

³⁴ Cfr. Lionello Venturi, op. cit. pp. 82-87.

³⁵ “Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo, molto lumeggiate e cacciate terribilmente di scuro: e questa maniera gli piacque tanto che mentre visse andò dietro a quella, e nel colorito a olio la imitò grandemente.” Così G. Vasari, op. cit. p.42

La ricorrenza di temi naturalistici non ha nulla di ingenuo, ha a che fare con l'ambiente culturale della serenissima. Ben lo ha sottolineato Arnaldo Ferriguto³⁶, altro appassionato interprete, che vede nella *Tempesta* la *Famiglia dell'uomo* i cui attori assistono, impassibili nella matura consapevolezza delle leggi naturali, alla trasformazione incessante degli elementi. Ma se Giorgione può dire tutto ciò è grazie alla cultura veneziana del tempo, che ha visto la rinascita della fisica antica, la restituzione del pensiero di Aristotele alla sua genuinità, soprattutto ad opera degli umanisti – Ermolao Barbaro in particolare³⁷ – che lo hanno liberato dalle deformazioni e irrigidimenti del pensiero medioevale. Una nuova attenzione al reale si registra in tutti gli ambiti e nella pittura “irrompe il paesaggio, non come nella pittura toscana, dove è geometrizzazione di un'idea di natura o spunto per studi prospettici, a Venezia il paesaggio trionfa, è il caso della *Tempesta* o dei *Tre filosofi* di Giorgione, tutti giocati sulla segreta ‘auscultazione’ dei misteri naturali [...]”³⁸

Qual è il pensiero dominante nella Venezia giorgionesca? Senz'altro il platonismo rinascimentale³⁹ depurato dalla sua scorza intellettualistica e fedele alla tradizione veneta, soprattutto padovana, che vedeva nel naturalismo la sua via più congeniale e riusciva a mettere d'accordo il grande Platone e il grande Aristotele. Anche in questo Venezia appare “singolare” e Giorgione non è estraneo a questa singolarità.

L'artista è immerso nel suo luogo e nel suo tempo, sappiamo che frequenta la Venezia della gioventù dorata, non è provinciale, probabilmente viaggia (come attesta indirettamente Vasari quando gli attribuisce ritratti di molti signori italiani). Analogamente alla città, sa assorbire la lezione altrui e sa rielaborarla secondo la sua visione del mondo, in maniera matura e consapevole, nonostante la giovane età.

Ma proprio grazie a questa sua giovane età piace pensare che non disdegni anche frequentazioni meno intellettuali e più ludiche, come le Compagnie della Calza, quelle associazioni di giovani veneziani che proprio in quei tempi organizzavano celebrazioni e raduni “per rendere più pompose le feste, gli spettacoli o altre giullerie e divertimenti, a'quali la Città fu sempre inclinata”.⁴⁰

È davvero probabile che quell'unica calza bianca, indossata sulla gamba sinistra dal giovane sulla tela, stia lì a raccontare qualcosa di cui noi abbiamo perso conoscenza ma che forse, per gli osservatori del tempo, non aveva segreti.⁴¹



Giorgione, *Tempesta*, dettaglio

³⁶ Arnaldo Ferriguto, letterato e storico dell'arte, è stato autore di due importanti opere, *Il significato della "Tempesta" di Giorgione*, Draghi, Padova 1922 e *Attraverso i misteri di Giorgione*, a cura della Città di Castelfranco, 1933. Egli afferma, nella seconda delle opere citate (p.23) che “[...] nessuno tenne conto mai dell'ambiente letterario *specifico* che circondò e avvolse il pittore nei suoi anni operosi: di quell'ambiente *veneziano*, cioè, nella cui atmosfera di pensiero e di cultura Giorgione visse e respirò lungo il corso di tutta la sua vita.”

³⁷ Ermolao Barbaro (Venezia 1453-4 – Roma 1493) è stato un profondo conoscitore delle opere aristoteliche. Dopo aver insegnato a Padova aprì a Venezia una scuola di filosofia alternando il magistero aristotelico alla vita pubblica. Condusse una battaglia filologica rinnovatrice contro la scuola averroistica padovana e mostrò come l'interpretazione di Averroè si differenziasse dal pensiero originale di Aristotele, che ricondusse ad una lettura più autentica e “moderna”.

³⁸ Cfr. Angela Caracciolo, *Lineamenti di cultura e civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in lettere2.uni-ve.it/caracciolo/Cultura_Venezia.htm

³⁹ Sulla lettura della *Tempesta* secondo il platonismo rinascimentale si è pronunciato Maurizio Calvesi, cfr. *La "morte di bacio". Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in *Storia dell'arte*, II, 1970, fasc. 7-8.

⁴⁰ Cfr. *Delle Memorie Venete Antiche Profane*, Ed Ecclesiastiche 1795)

L'eloquenza dei simboli

Ai ricchi committenti piaceva scegliere i soggetti, a volte anche commissionare enigmi. Diversa era allora l'autonomia del pittore. La sua fantasia era libera di manifestarsi nella resa pittorica, meno libera di scegliere il contenuto rappresentato, spesso suggerito se non imposto da altri.

E se il soggetto della *Tempesta* consistesse in “pochi simboli rinascimentali ben collaudati evocativamente giustapposti”? Questo il parere di Edgar Wind, uno dei più acuti e puntigliosi interpreti dell'opera.⁴²

La giustapposizione di simboli potrebbe spiegare tante cose: l'isolamento dei personaggi, le dimensioni non congruenti degli stessi, molti elementi architettonici tra loro eterogenei, le rovine dal carattere inesplicabile...

Sull'abitudine di Giorgione a rappresentare soggetti tra loro mescolati secondo un criterio non evidente si era già espresso Giorgio Vasari, a dire il vero in maniera velatamente critica: “[...] Non pensò [Giorgione] se no a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte; che nel vero non si ritrova storie che abbiano ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata o antica o moderna, e io per me non l'ho mai intese, né anche per domanda che si sia fatta ho trovato chi l'intenda; perché dove è una donna, dove è un uomo in varie attitudini; chi ha una testa di leone appresso, altra con un angelo a guisa di Cupido, né si giudica quel che si sia.”⁴³

Ma se anche la *Tempesta* fosse una specie di collage, è un collage da maestro. Da essa nessun senso di frammentarietà, solo un incanto magnetico, un fascino ipnotico, un “potere incantatorio”.⁴⁴

Non c'è un filo conduttore che prenda per mano l'osservatore e gli racconti una storia. O meglio, di storie se ne potrebbero raccontare tante – lo si è visto – ma nessuna convince fino in fondo. L'elemento unificante non viaggia sul filo di una narrazione, è fatto di vibrazioni coloristiche e musicali che svaporano non appena si cerca di tradurle in immagini. L'opera sembra fatta della stessa stoffa del sogno; nitido, coinvolgente, rivelatore nel momento in cui lo si sogna; insignificante, incongruente e povero nel momento in cui lo si vuole raccontare. Quella del dipinto è quindi una frammentarietà iconica meravigliosamente uniforme e coerente.

Cominciamo ad osservare i personaggi. L'uomo e la donna paiono vivere in due mondi estranei tra loro, i loro sguardi si ignorano; c'è di più, sono situati su scale dimensionali diverse. La donna, prospetticamente arretrata rispetto all'uomo, ne ha tuttavia la stessa statura e complessione corporea ma non è certo una gigantessa. Né però può trattarsi di una ingenua incoerenza prospettica, Giorgione aveva ben raccolto la lezione dei grandi maestri del suo tempo. Si può solo supporre che il pittore, con gli strumenti propri dell'arte sua, abbia volu-

⁴¹ Dalla copia dell'incisore Cesare Vecellio di parte degli affreschi giorgioneschi del Fondaco de' Tedeschi, andati perduti, sappiamo che Giorgione aveva ritratto in primo piano un Compagno della Calza. Il tema è stato trattato anche da Vittore Carpaccio.

⁴² Cfr. Edgar Wind, *La Tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione in L'eloquenza dei simboli*, ed. Adelphi, Milano, 1992, p. 177. Titolo originale *The Eloquence of Symbols*. E. Wind (1900-1971) è stato uno storico dell'arte tedesco, allievo di Erwin Panofsky e formato alla scuola di Aby Warburg. Esperto di iconologia rinascimentale è soprattutto conosciuto per il suo *Misteri pagani del Rinascimento* (1958).

⁴³ Cfr. Giorgio Vasari, op. cit. p.44. L'autore si riferisce all'incarico prestigioso dato a Giorgione, “cresciuto di fama”, di affrescare il Fondaco de' Tedeschi ricostruito dopo l'incendio che lo aveva distrutto nel 1504.

⁴⁴ Questa l'espressione usata da Kenneth Clark in *Landscape into Art*, 1949, p. 58. Cfr. E. Wind, op. cit.

to sottolineare il non comunicare delle due figure, il loro isolamento, ponendole su due differenti piani quindi in due differenti universi.

La donna guarda verso l'esterno e offre allo spettatore un volto dall'espressione enigmatica e severa. Ha i lineamenti regolari ma la sua non è una vera bellezza. Si direbbe il ritratto di qualcuna – e Giorgione di ritratti se ne intendeva⁴⁵ – ma chi? Era abitudine del tempo prestare volti del presente a personaggi di un passato storico o mitico. Ci sarebbe quindi un soggetto ben preciso nel quale Giorgione ha imprigionato fattezze conosciute? Difficile dimostrarlo. Al contrario, cosa poteva impedire all'artista di dare un volto noto anche ad una tela senza soggetto? Oppure ad una rappresentazione allegorica? Nulla vieta di pensare, quindi, che la donna, pur individuata con precisione nelle sue fattezze, presti il suo volto ad un'immagine simbolica. È quanto pensa Wind, secondo cui la *Tempesta* sarebbe un'allegoria di Carità (la donna) e Fortezza (l'uomo) associati alla Fortuna (il fulmine).



La Carità è sempre rappresentata come una donna che nutre al seno⁴⁶ un infante e Wind la collega ad altri elementi della tela. Innanzitutto il misterioso uccello che staziona sul tetto dell'abbaino in lontananza. Che altro potrebbe essere se non un pellicano? E qual è l'animale che per eccellenza simboleggia la carità? Il pellicano appunto, che si lacera il petto per nutrire i piccoli del proprio sangue. L'abbinamento quindi sarebbe perfetto. Qualche difficoltà però si presenta nell'accettare questa simbologia così specifica. Innanzitutto l'atteggiamento della donna, così poco amorevole. Non guarda il bambino, non lo accoglie nel suo grembo. Sarebbe davvero modesto il trasporto emotivo manifestato da questa Carità

nell'elargire i suoi doni... Altro elemento di dubbio è il fatto che nell'iconologia tradizionale – fa fede per tutti l'*Iconologia* di Cesare Ripa⁴⁷ – la Carità è rappresentata con più di un pargolo attorno.

Quanto all'uomo, secondo Wind rappresenterebbe la Forza, unita alla Carità secondo una lezione di chiaro stampo rinascimentale. “L'insegnamento più profondo implicito in questo sottile confronto fra valore e abbandono femminile è uno di quelli che il Rinascimento non cessò di impartire: *Virtus* e *Amor* si congiungono, alla Fortezza deve unirsi la Carità.”⁴⁸ Marcantonio Michiel, nella sua stringata descrizione, lo definisce “soldato” e quindi ben adatto a simboleggiare la forza. Peccato però che il personaggio in questione abbia ben poco di militaresco. L'abbigliamento innanzitutto, poi quell'asta che tutto sembra tranne che un'arma e, ancora una volta, l'atteggiamento, quello di un giovane soddisfatto, sereno, vagamente beffardo che a tutto può alludere tranne che ad una pugnace irruenza.

Altri elementi della tela sarebbero coerenti con la simbologia della forza, innanzitutto le querce. Tali sono i grandi alberi che abbracciano ai lati il paesaggio di sfondo, la loro pre-

⁴⁵ A più riprese Giorgio Vasari, nella sua celebre opera, esalta l'eccellenza di Giorgione ritrattista. Una fra le tante citazioni: “Fece Giorgione molti [...] ritratti che sono sparsi in molti luoghi per Italia, bellissimi [...]”, cfr. op. cit., vol.IV, p.43

⁴⁶ Anche sul seno della donna si sono scatenati gli esegeti. Il destro? Il sinistro? Un unico misterioso seno centrale?

⁴⁷ Cesare Ripa (metà del sec. XVI-1622) è stato uno studioso e scrittore italiano famoso per la sua *Iconologia* del 1593, una specie di enciclopedia in cui, in ordine alfabetico, vengono illustrate e descritte le personificazioni di concetti astratti.

⁴⁸ Cfr. E. Wind, op. cit. p.181

senza è quindi importante e la scelta certamente non casuale. *Robur* è la parola con cui i Romani nominavano quest'albero, la stessa parola con cui dicevano "forza". Ma la quercia, con tutta la vigoria di cui si fa simbolo, è anche il segno della presenza divina. Zeus si manifestava facendo stormire le fronde del querceto sacro di Dodona. Ed anche nella simbologia cristiana la quercia è carica di significati: col suo legno sarebbe stata fatta la croce di Gesù, la Madonna è spesso accostata alla quercia e incrollabile come la quercia è la fede del vero cristiano... Quindi anche le interpretazioni in chiave mitologica oppure vetero o neotestamentaria potrebbero accordarsi con la presenza di quest'albero. Lo stesso dicasi per altri elementi della tela fortemente indiziati come portatori di significato allegorico. Ad esempio le colonne. Anch'esse sono simbolo di forza, tanto più se spezzate, come quelle del tempio che Sansone fece crollare per morire insieme a tutti i Filistei. Ma potrebbero dire altro, soprattutto in questa tela. Da quando Luigi Stefanini ha accostato l'opera alla *Hypnerotomachia Polyphili* di Francesco Colonna, è inevitabile collegare gli elementi del quadro al nome di questo autore che ragionevolmente faceva parte dell'orizzonte culturale di Giorgione.

Come pure misterioso e quasi sicuramente portatore di significati è quell'altro muro là dietro, che non ha le sembianze di un rudere ma proprio di una costruzione volutamente incompleta.

E poi naturalmente il fulmine, così meravigliosamente connesso con l'arbusto secco e contorto che in basso gli fa da contrappeso. Quasi certamente una presenza divina o comunque un elemento sacro. Nelle varie interpretazioni ricorre spesso l'accostamento a Zeus, tanto più se abbinato alla "sua" pianta, la quercia. Ma fulmine è anche il dio cristiano che così si manifesta a Mosé sul Sinai o preannuncia il castigo nel Giudizio finale. Fulmine è anche la Fortuna, dice Wind. Che non può mancare in un contesto di Fortezza-Carità e che giustificherebbe l'aspetto tranquillo dei due protagonisti, consapevoli di essere protetti e affatto preoccupati per l'incombente tempesta. Però potrebbe anche riferirsi all'elemento fuoco, assieme agli altri tre elementi magnificamente rappresentati, se si vuole dare ascolto a chi legge l'opera in chiave alchemica.⁴⁹

Rischia di diventare estenuante l'elenco delle possibili, o meglio probabili, allusioni simboliche: il ponte, le torri, quell'edificio orientaleggiante laggiù... E le altre piante, certamente non lasciate al caso.⁵⁰

Le querce, si è detto, cariche di significati allusivi. Bellissime, alte e slanciate, proprio come si vedono nei paesaggi dell'Italia del nord. Ma anche quel lauro che sotto di esse cresce a cespuglio non è lì accidentalmente, altro arbusto che tanto sta a significare: gloria, onore, potere terapeutico e purificatorio ed anche – sarà un caso? – indenne alle minacce del fulmine. L'altro cespuglio sulla sinistra, identificato come biancospino, è anch'esso ricco di possibili ammiccamenti simbolici. E quella rosa che "non" copre le pudende della donna, accostata ad un altro arbusto completamente secco ad essa simmetrico, sicuramente vorrà dire qualcosa. Come pure quel gelso in lontananza, al di là del ponte.

Forte è però la tentazione di abbandonare la rincorsa ai significati nascosti e di leggere questa sensuale rappresentazione dell'elemento vegetale come un omaggio alla natura stessa, goduta nell'esplosione trionfale di un temporale estivo.

⁴⁹ Il più famoso interprete del quadro in chiave esoterico/alchemica è stato Gustav Friedrich Hartlaub, *Giorgione im graphischen Nachbild*, in *Pantheon*, XVIII, 1960, che vi individua la rappresentazione dei quattro elementi e lo considera repertorio di immagini simboliche indirizzate ad una ristretta cerchia di iniziati.

⁵⁰ Per tutte le indicazioni botaniche ringrazio di cuore il Maestro Giardiniere Carlo Pagani di Budrio che con grande competenza e sensibilità ha individuato tutte le essenze rappresentate sulla tela.

E così, anche se la *Tempesta* è scaturita da precise intenzioni iconografiche, resta la bellezza di una sinfonia in cui tutti gli elementi si sono fusi in un'unica atmosfera, nessuna costrizione iniziale è riuscita a reprimere l'amore di Giorgione per un vibrato pittorico che si scioglie in musica.

In cerca di Polia

Venezia 1499. Aldo Manuzio pubblica uno degli incunaboli più belli e preziosi del suo tempo, la *Hypnerotomachia Poliphili*, ovvero la battaglia d'amore in sogno di Polifilo. Così bello e prezioso che i colti e ricchi aristocratici lo annoverano tra i gioielli della loro biblioteca. Bello e prezioso ma anche misterioso. L'autore vuole rimanere anonimo ma sfida il lettore ad un gioco che lo porti comunque a svelare la sua identità. Si tratta di un acrostico, cioè quel gioco linguistico per cui, assemblando in progressione le lettere iniziali delle parti di un testo, risulta un altro testo.

Così, se si mettono insieme le magnifiche iniziali di ogni capitolo dell'opera, si svela l'enigma, in questo modo:

POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT [FRATE(LLO) FRANCESCO COLONNA AMÒ INTENSAMENTE POLIA]

L'autore sarebbe dunque frate Francesco Colonna.⁵¹ L'intensa passionalità del linguaggio e l'estrema libertà delle illustrazioni la dicono lunga sull'atmosfera piuttosto spregiudicata che doveva regnare a Venezia anche negli ambienti ecclesiastici.

Il romanzo – se così si può chiamare – tratta di un viaggio iniziatico di Polifilo (“amante di Polia” ovvero di “molte cose”) che procede in un'atmosfera onirica e intensamente erotica. “Il sogno è un luogo oscillante fra terra e cielo, tra le affezioni corporee e sensibili, che ne obnubilano la visione, e le aspirazioni dell'anima dischiusa a conoscere e migrare, a vedere chiaramente l'intelligibile. Tra queste umane estremità si svolge il viaggio di Polifilo e la sua battaglia per trasmutare dai lacci carnali a ‘novelle qualitate d'amore’, fino al ‘purus amor’: è il pellegrinaggio dell'anima oltre il corpo, ovvero l'*Hypnerotomachia Poliphili*.” Così esordisce Mino Gabriele nell'introduzione alla bella riproduzione dell'opera aldina del 1499.⁵²

Perché anche Giorgione? Il pittore, quale frequentatore di “ragunate di persone nobili”⁵³, non poteva ignorare quest'opera che circolava presso tutti i giovani intellettuali del tempo. A conferma della popolarità del romanzo Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* affermava che i giovani “scrivendo e parlando a donne usano sempre parole di Polifilo”.⁵⁴ È altamente probabile che una copia dell'opera fosse presente nello studio di Gabriele Vendramin, quello stesso in cui il Michiel aveva inventariato la “tempesta cum la cingana”.

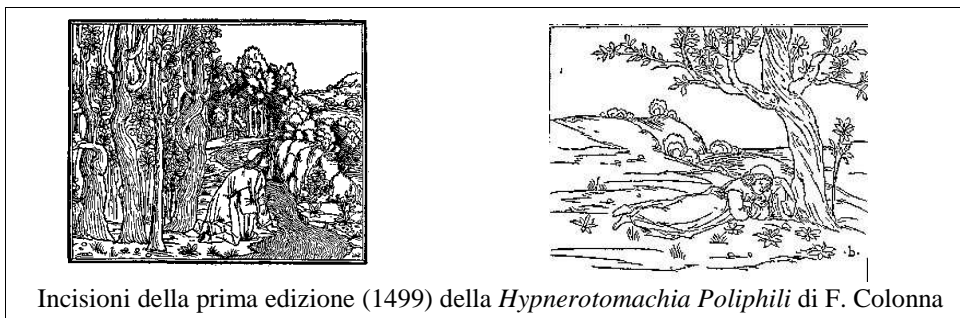
⁵¹ Francesco Colonna (Venezia, 1433 - 1527) è stato un frate domenicano del convento veneziano dei Santi Giovanni e Paolo. La paternità dell'opera tuttavia non è affatto scontata. Ci sarebbe un omonimo del frate, signore di Palestrina ed altri nomi sono stati fatti, nonostante l'acrostico rivelatore. Per maggiori dettagli sulla *vexata quaestio* dell'autore dell'opera si rimanda all'introduzione di Marco Ariani in Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Adelphi, Milano 1998, tomo II, pp.LXIV-XC.

⁵² Cfr. Mino Gabriele in Francesco Colonna, op. cit., tomo II, p. IX.

⁵³ Cfr. G. Vasari, op. cit. p.42

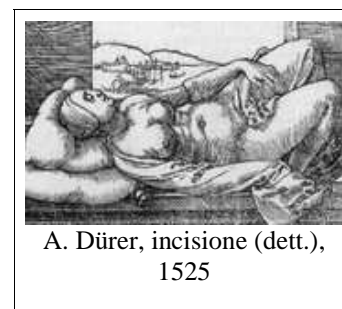
⁵⁴ Cfr. L. Stefanini, op. cit. p.5

Sfogliando le bellissime incisioni dell'opera – qualcuno le ha addirittura attribuite a Mantegna – si è tentati di ritrovare traccia dell'ambientazione del quadro.⁵⁵ Niente di esplicito in questo senso, a meno che non si vogliano fare forzature incongrue. Qualcosa però è inevitabilmente connesso con Giorgione, è quell'ambiente bucolico e fiabesco, con un'attenzione tutta particolare alla vegetazione; è quella tensione trattenuta che non si scioglie neanche nell'epilogo, quando ci si aspetterebbe la felice conclusione della vicenda di Polifilo e Polia e che invece si chiude con un malinconico risveglio. Ecco, è l'atmosfera onirica che lega le due opere.



Che ci fosse una connessione non tanto di contenuti quanto di orizzonte culturale, di atmosfera, lo aveva scoperto con grande acutezza Luigi Stefanini, nel suo bel saggio *La tempesta di Giorgione e la Hypnerotomachia di Francesco Colonna*⁵⁶ nel quale, lontano da forzature esegetiche, aveva colto sia nel testo sia, soprattutto, nel commento figurativo al testo quella “materia greggia che sarà rifusa nella incomparabile fattura di Giorgione.”⁵⁷

Impossibile non lasciarsi tentare da un confronto fra “la [...] bellissima Nympha [che] dormendo giacea comodamente sopra esplicato panno”⁵⁸ e la *Venere dormiente* ed ancora – perché no? – il nudo di Dürer, altro grande che all'epoca non era estraneo a quelle contrade.⁵⁹



Lo spirito del tempo e, soprattutto, della Venezia del tempo aleggia quindi nel testo del frate trevigiano, nelle incisioni che la impreziosiscono – certamente l'elemento più pregevole dell'opera – e nell'arte di Giorgione. Più specificatamente nella *Tempesta* ritroviamo, ol-

⁵⁵ Si rimanda, per un'esposizione dettagliata delle numerose ipotesi circa l'autore (o gli autori) delle tavole della *Hypnerotomachia Poliphili*, all'introduzione dell'op. cit. di F. Colonna, pp.XCVI-CIX a cura di M. Ariani e M. Gabriele

⁵⁶ Luigi Stefanini (1891-1956), professore di estetica presso l'università di Venezia, ha pubblicato il saggio in *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova*, 1941-42, vol. LVIII. Lo scritto è stato ripetutamente ristampato e recentemente è stato oggetto di uno studio di G. Cappello, *Giorgione, la "Tempesta" e un romanzo del Cinquecento*.

⁵⁷ Cfr. L. Stefanini, op. cit. p. 9

⁵⁸ Cfr. F. Colonna, op. cit. tomo I, p. 71

⁵⁹ Albrecht Dürer (1471-1526) fu un grande pittore e incisore tedesco. Compì due viaggi in Italia, nel 1494-95 e nel 1505-6. Soggiornò prevalentemente a Venezia ed entrò in contatto con i grandi artisti del luogo, in particolare Giovanni Bellini.

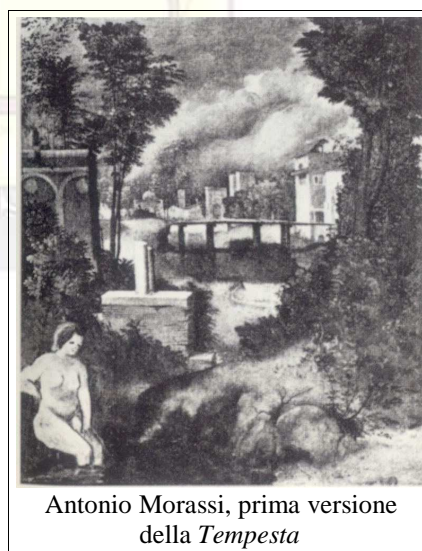
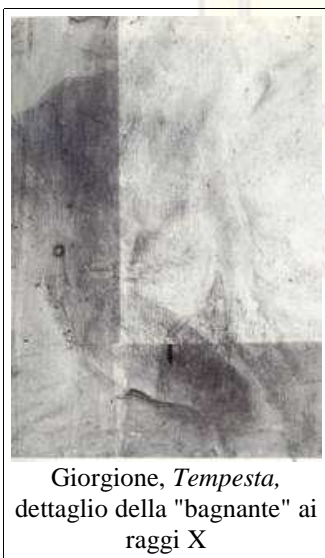
tre che una natura panteisticamente connessa con gli elementi umani, la presenza di rovine e di “molte colonne deli sui capitelli viduate”.⁶⁰

Tra gli altri elementi di connessione che Stefanini ritrova tra la *Hypnerotomachia Poliphili* e la tela giorgionesca, colpisce la descrizione di Venere genitrice che allatta il piccolo Cupido. Ciò porta l'autore a concludere che la tela rappresenta un tema caro al Rinascimento, ovvero l'*Orto del destino*, con “il processo della vita umana che, dall'età giovanile delle tempestose passioni, giunge all'epilogo nella maturità feconda, fondendo il suo ritmo con quello della natura, in un concerto di forze disgregatrici e riparatrici”.⁶¹ Nell'opera del frate però il contesto è completamente diverso ed ancora di più nell'illustrazione che l'accompagna. La giovane madre, seduta su uno scranno, accoglie l'omaggio reverente delle ninfe inginocchiate e adoranti. Niente di più lontano dall'ombrosa solitudine della donna del quadro.

Quasi a voler evitare il rischio di accanimento ermeneutico Stefanini termina però così il suo commento, restituendo all'opera di Giorgione il suo diritto al silenzio dell'interpretazione: “Concludendo: col rilievo dell'indubbia relazione che congiunge la *Hypnerotomachia* del Colonna all'*Orto del destino* [sic] di Giorgione non si pretende di svelare il mistero dell'opera del grande colorista veneto. La bellezza, espressa in linee ombre colori, non ha misteri per chi sappia vedere e sentire. [...]”⁶²

Pentimento d'artista

Colpo di scena. Nel 1939 si scopre, grazie all'utilizzo dei raggi X, che nell'angolo in cui è attualmente la figura maschile Giorgione aveva dipinto un nudo femminile, nell'atto di bagnarsi nelle acque del fiume.



Seguono immediatamente le ricostruzioni e nuove ipotesi.⁶³ Vana però si rivela la speranza di risolvere una volta per tutte l'enigma. Al contrario, la scoperta viene utilizzata per portare

⁶⁰ Cfr. F. Colonna, op. cit., tomo I, p. 32

⁶¹ Cfr. L. Stefanini, op. cit., p.17

⁶² Ivi., p.20

⁶³ Antonio Morassi, sulla base di una radiografia di Mauro Pelliccioli, ha ricostruito quella che doveva essere la prima versione della *Tempesta*, che a suo parere rafforzava l'interpretazione del soggetto come “Paride allattato dalla moglie del pastore” data da Colin Eisler nel 1935.

acqua al mulino di svariate interpretazioni. Inutilmente estenuante sarebbe riportarne le ragioni e le argomentazioni, anche perché non sapremo mai se al momento del “pentimento” – così viene chiamato un ripensamento in corso d'opera che un artista mette in atto, mascherando la versione precedente – la “cingana” compariva già sul dipinto oppure era previsto che la figura maschile comparisse sulla destra al suo posto. È però innegabile che la scoperta ha avvalorato le ragioni dei sostenitori del “non soggetto”, soprattutto il già citato Lionello Venturi che in maniera del tutto convincente afferma:

“[...] Se Giorgione avesse avuto in mente un soggetto qualsiasi, o fosse stato incaricato di illustrare un soggetto, non avrebbe potuto sostituire con tanta disinvoltura un uomo a una donna. La sostituzione è dovuta a una ragione artistica: la composizione è meglio bilanciata dall'uomo in piedi che dalla donna scendente nel ruscello [...]. Dunque il soggetto di Giorgione è il prodotto di una fantasia autonoma che non deve nulla alla tradizione né figurativa né letteraria, ma dipende dal piacere di Giorgione e del suo amico Gabriele Vendramin.”⁶⁴ Insomma, la *Tempesta* – direbbe Berenson – esiste solo per il piacere che dà.⁶⁵

Congedo

Su questo piacere si vuole prendere congedo dall'opera, che probabilmente – a meno di qualche spettacolare e inaspettata rivelazione d'archivio – resterà sempre misteriosa in merito al soggetto, ammesso che ce ne sia uno. Ma è un mistero che non delude quello della *Tempesta* perché non può deludere la muta meraviglia di fronte ad uno di quei capolavori “così perfettamente intonati allo spirito della Rinascenza matura da ottenere il successo che solamente conseguono quelle produzioni le quali, ad uno stesso istante, chiariscono in noi il senso di un bisogno e lo soddisfano.”⁶⁶

Forse il grande Zorzi si divertirebbe di fronte a tanto tramestio esegetico o forse ne sarebbe infastidito. Anche per questo è bene uscire in punta di piedi, in silenzio, per non disturbare.

⁶⁴ Cfr. L. Venturi, op. cit. pp. 14 sgg.

⁶⁵ Cfr. B. Berenson, op. cit., p.21

⁶⁶ Ivi, p.31