

R. UNIVERSITÀ DI PADOVA

FACOLTA' DI LETTERE

TESI DI LAUREA :

**“ LA FORTUNA CRITICA
DI GIORGIONE „**

Laureando : VISENTIN PRIMO

Relatore : Chiar.^{mo} Prof. FIOCCO

ANNO ACCADEMICO 1939 - 40 XVIII



R. UNIVERSITÀ DI PADOVA

FACOLTA' DI LETTERE



$\frac{I}{0}$
 $\frac{10}{10}$

TESI DI LAUREA :

**“ LA FORTUNA CRITICA
DI GIORGIONE „**

Laureando : VISENTIN PRIMO



Relatore : Chiar.^{mo} Prof. FIOCCO

ANNO ACCADEMICO 1939 - 40 XVIII



PIANO DELLA TESI

Questa tesi é distinta in quattro parti.

La prima parte descrive la fortuna di Giorgione nella tradizione quando prevale la leggenda.

La seconda parte é una rassegna delle opinioni della critica moderna: e sar  un profilo altimetrico assai accidentato.

Nella terza parte s'indica nella filologia l'unico metodo per la costituzione d'una base sicura.

L'ultima parte é riservata ad appunti personali.

Il 25 ottobre 1510 l'ambasciatore veneziano a Padova, Taddeo Albano, ambasciatore veneziano a Padova, riferiva alla Signoria di Venezia la notizia che un pittore veneziano, forse di Castelfranco, si era recato a Padova dopo l'Alban, riferendo alla Signoria di Venezia che si trattava di un pittore che aveva avuto grandissima fortuna in Padova e che era stato ucciso poco tempo prima.

(1) D'Adda - Archivio storico dell'arte, 1873, pag. 47.
(2) D'Adda - Archivio storico dell'arte, 1873, pag. 47.

la Venezia appunto nel settembre - ottobre del 1510. In questo periodo dunque morì Giorgione.

La lettera dell'Albano è l'unico documento biografico sopravvenuto.

Tre altri documenti (1) testimoniano della sua attività di pittore. Un decreto del Consiglio del Doge del 1508, nel quale si assegna un assegno di 20 ducati a maestro Zorzi da Castelfranco dipinter per far el teler da esser posto a la udientia de la Illustrissima Consueglio.

PARTE PRIMA - LA TRADIZIONE

Con un secondo decreto del 21 gennaio 1508 gli si assegnano 25 ducati. Un terzo documento del 21 maggio 1508 salda il conto del primo decretando Zorzi Sparento per "la tenda di la tela fatta per camera di la audientia nova", ma non dichiara che il lavoro del pittore Zorzi da Castelfranco fosse finito.

Gli affreschi della facciata del Fondaco del Tedesco, una specie di Borsa-alle-mercato, furono dipinti da Zorzi da Castelfranco, e diedero luogo a una causa nel pagamento, documentata da un decreto del 1508 (2).

CAPITOLO PRIMO

LA TRADIZIONE CONTEMPORANEA

A Giorgione, autore degli affreschi, il compagno poteva essere Taddeo Albano, autore degli affreschi, il compagno poteva essere Taddeo Albano, autore degli affreschi, il compagno poteva essere Taddeo Albano, autore degli affreschi.

Il 25 ottobre 1510 Isabella D'Este duchessa di Mantova incaricava Taddeo Albano, ambasciatore mantovano a Venezia, d'acquistare la "pictura de una nocte molto bella et singulare", rimasta nell'eredità del pittore veneziano Zorzi da Castelfranco. (1) Dodici giorni dopo l'Albano, dichiarando alla signora di non poter soddisfare il suo desiderio, riferiva che il pittore, secondo notizie da amici che avevano avuto grandissima pratica con lui, era morto di peste poco tempo prima.

I "Diari" di Marin Sanudo (2) confermano che la peste desolò

(1) Lorenzi, documenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia - 1946 - Doc. 223-304-305.

(1) Luzio - Archivio storico dell'arte, 1888, pag. 47.

(2) Marin Sanudo "I Diari" 1496 - 1533

lò Venezia appunto nel settembre - ottobre del 1510. In questo periodo dunque morì Giorgione.-

La lettera dell'Albano é l'unico documento biografico contemporaneo.-

Tre altri documenti (1) testimoniano della sua attività di pittore. Un decreto del Consiglio dei Dieci del 14 agosto 1507 nel quale si assegna un acconto di 20 ducati " a maestro Zorzi da Castelfranco depentor per far el teller da esser posto a la udientia de lo Illustrissimo Conseglio ".

Con un secondo decreto del 24 gennaio 1508 gli si assegnano 25 ducati. Un terzo documento del 23 maggio 1508 salda il conto col primo decoratore Zorzi Spavento per " la tenda di la tella facta per Camera di la audientia nova " ma non assicura che il lavoro del pittore Zorzi da Castelfranco fosse finito.

Gli affreschi della facciata del Fondaco dei Tedeschi, una specie di Borsa-albergo per i commercianti tedeschi a Venezia, diedero luogo a una causa nel pagamento, documentata da un decreto dei Provveditori del Sale dell'8 novembre 1508 (2).

A Giorgione, autore degli affreschi, il compenso pareva inadeguato: ricorse perciò alla Signoria. I Provveditori del Sale, incaricati di appianare la questione, si rivolsero a Giambellino pittore ufficiale della Repubblica, che indicò tre arbitri: Lazzaro Bastiani, Vittore Carpaccio e Vittore di Matteo.

Costoro superarono le pretese di Giorgione fissando un compenso di 150 ducati. Il Pittore s'accontentò di 130.

E' svelato così un singolare momento di vita artistica veneziana. Per un istante vediamo agire sulla scena i maggiori artisti lagunari del tempo. E' l'arte vecchia rappresentata dal

1) Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia- 1868 - Doc.293-300-303.

2) Gualandi, Memorie originali di Belle Arti-1842, Bologna, S.III°, pag.90.

Bellini, dal Carpaccio, dal Bastiani che deve giudicare l'arte nuova. Da una parte artisti arrivati che non si discutono più dall'altra un giovane provinciale, di casato ignoto, che ha gli occhi pieni di visioni nuove ed incantevoli; accanto a lui un giovane aiuto, un cadorino un po' selvatico e taciturno che ha dipinto il lato del Fondaco verso terra: Tiziano Vecellio.

I volti dei pittori - giudici sono fissi in alto su quelle pareti animate da mirabili figure. Non discutono. Ammirano. Nessuna invidia ma gioioso stupore e comprensione. La loro stima alta, abbondante oltrepassa di molto l'offerta dei committenti e la domanda dell'autore. Non è un semplice atto di cameratismo, ma un riconoscimento: l'arte del passato s'inchina all'arte nuova.

Il giovane che aveva ricorso quando il compenso gli era parso inferiore al valore effettivo dell'opera, ora modestamente riconosce che i colleghi anziani hanno esagerato i suoi meriti e acconsente a ricevere 130 ducati.

Sotto i nudi particolari cronisti^{ci} ci sembra d'intravedere chiaramente la "grandezza d'animo" di Giorgione.

S'egli avesse semplicemente giocato d'interesse per ipotecare con miti pretese commissioni future da parte della Signoria, non avrebbe dato origine alla causa, né dopo l'abbondante mediazione degli arbitri avrebbe acconsentito all'ingente ribasso di 20 ducati.

La ricostruzione psicologica di questo fatto di cronaca potrà apparire arbitraria. Due fatti però sono incontestabili; l'alta stima arbitrale di artisti che se ne intendevano e la mitezza delle pretese dell'autore degli affreschi che non approfittò delle benevolenze dei camerati.

Aggiungiamo ora quello che dice Vasari " Zorzi dalle fattezze della persona e da la grandezza dell'animo chiamato più Giorgione non fu se non gentile e di buoni costumi in tutta la sua vita passò a l'altra vita, non

senza infinito dolore di molti suoi amici, che lo amavano per le sue virtù. Se queste informazioni ci sembrano peccare di amplificazione letteraria, devesi tener conto di un'altra notizia più sicura dello stesso Vasari. Il pittore trevisano Paris Bordone, fu ammesso giovanissimo alla scuola di Tiziano, ma poi l'abbandonò, perché Tiziano non gli insegnava " dolendosi infinitamente che di que' giorni fusse morto Giorgione, la cui maniera gli piaceva sommamente, ma molto più l'aver fama di bene e volentieri insegnare con amore quello che sapeva " .

Notizia senza dubbio raccolta dalla viva voce del Bordone con il quale il Vasari ebbe certamente rapporti personali nella sua visita a Venezia del 1566. Dice infatti di lui " se ne sta con sua comodità in casa quietamente egli é avvezzo a vivere semplicemente e con una certa bontà naturale, e non sa sottilizzare né vivere astutamente " .

Giorgione godeva dunque fama di maestro paziente e amoroso mentre l'intolleranza di Tiziano costringeva taluno dei suoi scolari a partirsene.

Da questi dati si delinea il simpatico profilo d'un giovane artista, le cui doti d'animo vediamo appunto riflesse nella sua arte, così affascinante anche per la semplicità cordiale e accogliente, per la gentilezza sorridente e un po' melanconica. E rivediamo l'ineffabile sorriso del pastore della Tempesta e del Filosofo giovane. -

Nel 1508 la fama dell'artista era ben chiara se la Signoria gli affidava l'importante incarico di affrescare il Fondaco dei Tedeschi, che doveva costituire una grandiosa quinta coloristica a lato del Ponte di Rialto.

Giorgione doveva già aver dato saggio della sua abilità d'affrescista, ma nessun documento lo conferma. Certo devette un po' faticare ad imporsi tra artisti come Vittore Carpaccio e Giovanni Bellini. Nel 1506 il celebre incisore tedesco Dürer, amico del Giambellino, sembra non conoscerlo e non

considerarlo ancora.

L'altezza della sua fama negli ultimi anni é confermata dalla rapidità con la quale si diffonde la notizia della morte e dalla premura manifestata da Isabella D'Este, finissima intenditrice d'arte, d'assicurarsi una sua opera. Infine dal fatto che possessori delle sue opere non sono disposti a venderle " per pretio nessuno ".

Dalla lettera dell'Albano risulta ancora che Giorgione eseguì due notturni. La critica moderna propende a riconoscere nella Natività di Vienna la notte " non molto perfecta " di Taddeo Contarini e nella Natività Allendale - Kress di Nuova York quella " de miglior disegno et meglio finitta " di Vittorio Beccaro.

Credo invece più probabile che la " notte " del Contarini debba identificarsi con " L'Inferno con Enea e Anchise " visto in casa dello stesso Taddeo Contarini da Marcantonio Michiel nel 1525 (1); la visione infernale doveva consistere in un fantastico notturno.

Veniamo così a conoscere un altro aspetto dell'artista che con ardita novità rivela l'espressione pittorica della notte.

Altro rilievo: L'ammirazione per Giorgione non é giunta al fanatismo, non fa dimenticare agli intenditori del tempo una gerarchia tra le sue opere più o meno perfette.

(1) M. Michiel "Notizie d'opere del disegno," Biblioteca Marciana Mss. It. Cl. XI

- GIULIO CAMPAGNOLA -

Preziosi documenti che possono illuminare sia pure di luce

indiretta e debole la personalità del Giorgione, sono le incisioni del padovano Giulio Campagnola.

Era ritenuto un fanciullo prodigio: umanista e pittore, liutista e minatore, dotato di capacità tecniche straordinarie, con la stessa facilità poteva apprendere una lingua e imitare nelle incisioni l'opera di artisti diversi come Mantegna, Gima, Dürer, Giorgione. Il celebre editore veneziano Aldo Manuzio nel suo testamento del 1515 lo preferiva come miniatore.

La sua prodigiosa facoltà mimetica é a scapito della sua originalità ma serve a noi per ricostruire opere perdute. Ma egli é tutt'altro che incisore scadente. Per meglio adeguarsi alla grande rivoluzione pittorica compiuta da Giorgione, genialmente inventa il sistema del "puntinismo", sostituito alle linee e agli incroci, insufficienti a esprimere le modulazioni del colore costruttivo, generatore della forma e dello spazio.

Inoltre, incisioni come la Donna nuda stesa e volta e il Giovane meditante rivelano una lirica comprensione del modello. E' ingiusto perciò denigrare il Campagnola chiamandolo "un parassita che non può arrecare che confusione nel problema giorgionesco", come ha fatto un critico francese, l'Hourticq: critico solertissimo ad eliminare tutto ciò che poteva contribuire ad innalzare, sia pur di riflesso, la gloria dell'artista di Castelfranco.

Fin dal 1915 il mio maestro prof. Fiocco in un importante articolo(1) cercava di chiarire la fisionomia pittorica del Campagnola e metterla in relazione con l'attività giovanile del Giorgione. Riconosceva che lo stile dei due quadretti degli Uffizi - la Prova del Fuoco e il Giudizio di Salomone - , era lo stesso degli affreschi della Scuola del Carmine e della Scuola del Santo a Padova, che per primo il Fiocco attribuisce al

(1) G. Fiocco "La giovinezza di G. Campagnola", L'Arte- 1915

Campagnola e colloca intorno al 1505 - 1506. (beninteso non il paesaggio e le figure centrali della Prova del Fuoco considerate di Giorgione giovane).

Così pure, secondo il Fiocco, potrebbero essere assegnate al pittore padovano la tavola con la storia del Ritrovamento di Romolo e Remo dello Städcl Institut di Francoforte, i due quadretti Albarelli - Conway " nei quali appare chiara la difficoltà per il piccolo maestro seguace di adeguarsi all'adorato prototipo cui lo separava l'educazione padovana, (2), ed infine il Sogno del Poeta della Galleria Nazionale di Londra "con quel gusto per i pleonasmi animaleschi, segno del tessuto gotico che ha tramato la prima educazione del Campagnola(3).

Anche il Michiel ci attesta che il Campagnola incidere da Giorgione: - Due quadretti di capretto imminati furono di mano di Giulio Campagnola; luno é una nuda tratta da Zorzi, stesa e volta -. E' probabile che lo stesso Giorgione concedesse al Campagnola disegni suoi come Raffaello faceva con Marcantonio Raimondi.

Per la diversità del paesaggio le incisioni del padovano si possono dividere in due gruppi. Nel primo gruppo comprendente lo sfondo della figura mantegnesca di S. Giovanni Battista e quello del S. Girolamo che legge, il paesaggio é d'intonazione schiettamente giorgionesca; case rustiche, mulini, profili di colline addolciti, vegetazione folta. A questo gruppo si può collegare il disegno di Domenico Campagnola, (artista adottato da Giulio) rappresentante due pastorelli che si volgono a guardare il sole che sorge dietro un mulano dello sfondo; l'originale - se esisteva - doveva essere un'opera di squisita poesia. In questo bel disegno di Domenico sono

(2) G. Fiocco - Giorgione - Lezioni di Storia dell'Arte - Padova - 1940

(3) (idem)

da notare coincidenze d'atteggiamento del pastorello seduto con quello giovane del Concerto Campestre. Somiglianza da estendere per certi elementi al paesaggio, segnatamente in quell'incunarsi al centro del quadro della callinetta arborata, disposizione che rompe il comune schema giorgionesco del paesaggio a conca.

Nel secondo gruppo di incisioni - Donna nuda stesa e volta, Pastorello con lo zufolo in mano, l'Uomo meditante, l'Astrologo, il Concerto pastorale - il paesaggio perde la sua semplicità campestre, diventa più evoluto, complicato e stilizzato: guglie, torri, edifici s'ammassano e frastagliano il cielo; e nello sfondo monti erti.

Respiriamo l'atmosfera del Tiziano. Nel Concerto pastorale scorgiamo addirittura il muro semicurvo ad arcate dipinto dal Cadorino nello sfondo della Venere di Dresda e del Noli me tangere di Londra.

Invece le figure d'ambidue i gruppi - escluso il Battista ispirato al Mantegna - rientrano nella cerchia di Giorgione.

Il fascino singolare della Nuda stesa e volta, la solitudine tranquilla del S. Girolamo, la languida melancolia del Pastorello col flauto, il triste meditare del Solitario, la concentrazione intellettuale dell'Astrologo, sono echi preziosi dei quali bisogna tener conto.

Essi ci confermano che lo stato d'animo idillico e sognante del pittore di Castelfranco, quale traspare dalle sue opere certe, è una tendenza istintiva e costante non transitoria e contingente.

Il carattere privato degli appunti del Michiel, lontano da ogni intenzione polemica, fa assumere a questo libretto un'importanza fondamentale per la conoscenza di Giorgione.

- MARCANTONIO MICHIEL -

Nel 1800 il bibliotecario della Marciana Iacopo Morelli(1), scopriva un libretto d'appunti di un anonimo individuato poi come Marcantonio Michiel, patrizio veneto, amatore e raccoglitore di cose d'arte, morto nel 1552.

Era intenzione di costui di scrivere una storia della Pittura; tralasciò tutto quanto seppe del proposito del Vasari. Pochi come lui sarebbero stati più idonei e preparati a tale impresa per la serietà e l'amore con cui l'aveva iniziata, per lo straordinario senso critico - l'Aretino lo chiama "acutissimo", in fatto d'arte - per l'obiettività dei suoi giudizi estetici dimostrata dall'ammirazione ch'egli sente per Raffaello e la scuola Romana, dall'attenzione e comprensione per l'arte straniera.

Nel suo libretto il Michiel ricorda tredici pitture del Giorgione, un disegno, due copie ed una pittura d'attribuzione incerta tra il Maestro e un suo discepolo.

Egli stende semplici appunti con accenni distintivi che servono a fissare mnemonicamente l'opera; è inutile quindi cercarvi quegli apprezzamenti estetici ch'egli avrebbe aggiunto in un secondo tempo.

Le attribuzioni sono rigorosamente, scientificamente precisate. Così, egli ci fa sapere che la tela dei Tre Filosofi fu "cominciata da Zorzo da Castelfranco, et finita da Sebastiano Venetiano", che il paese e l'Amorino della Venere nuda furono finiti da Tiziano, che il Cristo morto fu "seconzato", dallo stesso Tiziano.

Il carattere privato degli appunti del Michiel, lontano da ogni intenzione polemica, fa assumere a questo libretto un'importanza fondamentale per la conoscenza di Giorgione.

(1) Biblioteca Marciana, Mss. It. Cl. XI, Cod. LXVII - Edito da Iacopo Morelli, Bassano, 1800.

E' merito del Michiel se la critica moderna ha potuto dare de-
terminatazza storica alla figura dell'artista attribuendogli
con certezza quattro opere oggi conservate: i Tre Filosofi,
la Tempesta, la Venere, il Cristo di S.Rocco; altre tre, - la
Nascita di Paride, la Nuda stesa e volta, il Garzone con
fraccia - sono note attraverso incisioni o copie; le altre
otto sono perdute, ed é assai problematico riferire ad esse
copie od originali.

Gli scarni appunti del Michiel offrono preziosi e in-
discutibili per-integ elementi per integrare e colorire la
figura dell'artista: elementi che non ritroveremo nelle pro-
lisce e pretenziose biografie posteriori.

Risulta prima di tutto che Giorgione lavorò moltissimo
e quasi esclusivamente per collezionisti privati. Costoro,
stanchi ormai della pittura ufficiale di chiesa o di Pa-
lazzo, volevano godersi le pitture nelle loro case, come
godevano la musica, e cercavano nelle dolci immagini dipinte
un'occasione per dilatare la realtà col sogno.

Una eccezionale novità introdusse Giorgione nella ritrat-
tistica. Sino allora il ritratto era immaginato in una posa
fissa e limitato al mezzo busto. Antonello da Messina ave-
va rinunciato ai profili del Pisanello e di Piero della Fran-
cesca che non consentivano l'impostazione volumetrica e ave-
va dato una mossa di tre quarti ai suoi personaggi, deter-
minando con allucinante precisione anatomica il tipo fisico
e morale dell'individuo. Nel magnifico ritratto di Leonardo
Loredano, Giovanni Bellini aderiva alla formula antonelliana.

Giorgione invece ritrae Gerolamo Marcello "armato che
mostra la schena, insino al cinto, et volta la testa". In
questo modo non fa più rilevare plasticamente la figura,
ma sfonda l'ambiente creando il vuoto nella profondità del
quadro.

Un'altra citazione conferma Giorgione pittore di not -

turni, quale ci era apparso dalla corrispondenza d'Isabella D'Este col suo ambasciatore:- El San Hieronimo nudo che siede in un deserto al lume della luna -.Giorgione amava dunque veramente gli effetti poetici e suggestivi della notte, compiacendosi d'immergere le figure nella pallida luce lunare. Di questi notturni non ci resta che un ricordo nelle opere del Savoldo.

Le note del Michiel ci rivelano un altro importante aspetto della riforma giorgionesca. In certe opere del Giorgione il paesaggio non é più un accessorio ma diventa il protagonista. Il Michiel ha intuito la portata rivoluzionaria di questo fatto quando rigorosamente precisa: - El paese con el nascimento de Paris -, - linferno con Enea et Anchise -, - el paesetto in tela con la tempesta-. Non più figure con paese; ma paese con figure.

Altra conquista audace di Giorgione é il nudo. Michiel ne elenca ben cinque: la nuda stesa e volta, la Venere nuda, il S. Gerolamo nudo, un nudo in penna e un nudo in pittura di proprietà dello stesso Michiel. Confrontando la Perseveranza del Giambellino coi nudi del Giorgione, vediamo come costui con un solo volo, ha saputo arrivare a quell'ideale perfezione di forme fino allora vanto esclusivo dell'arte greca.

Attingendo al vasto e poetico mondo della mitologia l'artista spalanca all'arte avvenire il regno incantato della fantasia. Motivi mitologici erano stati trattati dal Mantegna, dal Cima e dalla scuola ferrarese ma s'arrestavano all'efficacia simbolica o al carattere semplicemente illustrativo, senza trasfigurarsi in contenuto di poesia.

Giambellino, nel Bacchanale e nei quadretti allegorici dell'Accademia, aveva tentato d'evadere da questa atmosfera sacra ch'era per lui condizione necessaria alla creazione dell'opera d'arte. L'esito era stato infelice. Solo nell'Allegoria delle anime del Purgatorio, dove il carattere religioso ri-

tornava a prevalere, egli creava il capolavoro.

Giorgione, trascinato dal fervore della sua fantasia e dalla suggestione dell'ambiente, trapassato dalla religiosità ingenua del Medioevo alla spregiudicatezza inquieta dell'Umanesimo, si dà ad inventare contenuti nuovi, onde poter esprimere senza impacci i suoi sogni sereni o tristi e il suo amore per la natura e le creature. Così, novità di contenuto e novità di forma s'accordano spontaneamente e perfettamente in una totale indipendenza dalla tradizione. È il mondo moderno che nasce.

Della tela di Vienna egli si dirà trattarsi di "Tre filosofi nel paese, due ritti ed uno sentado che contempla gli raggi solari". Ma la critica moderna, volendosi dei suoi ultimi sussidi scientifici, vorrebbe sorprendere in errore.

+ +

Dinanzi l'eccezionale radiografico mostra che nella prima sinistra del quadro il personaggio di media età aveva il volto più nero e che il vecchio possedeva un'orecchia di raggi sulla fronte.

I documenti pubblici, le due lettere private, le incisioni del Campagnola ci hanno presentato un artista di indubbio valore; gli appunti di un patrizio veneziano hanno precisato di trattarsi del fondatore della pittura veneta del cinquecento, del maestro di Tiziano e Sebastiano del Piombo.

Finora, a prima vista, nulla di strano e di enigmatico. Le notizie sono lacunose ma precise e sembrano non offrire appigli a deformazioni.

Il mito di Giorgione è dunque invenzione esclusiva della tradizione posteriore capeggiata dal Vasari? Si forma soltanto dalla penuria implacabile di documenti, in un tempo nel quale erano sconosciuti anche gli appunti del Michiel?

Per la tradizione posteriore è avvenuto proprio così. Ignorando il Michiel, mancando di punti storici di appoggio, s'è trovata subito smarrita; non le è restato che appellarsi al Vasari il quale aveva già troppo lavorato di fantasia.

Un intenditore intelligente. Non deve perciò far meraviglia se

La critica moderna, con l'enorme vantaggio della conoscenza del Michiel, farà ingloriosa concorrenza a quella secentesca in fatto d'invenzioni mitiche. Come si spiega ciò? Le ragioni son molte. Ora c'interessa isolarne una.

- "Giorgione, fin dall'inizio, in certi contenuti appare artista misterioso e inesplicabile" - .

Riprendiamo il Michiel. Mettiamolo innanzi a due originali da noi e da lui conosciuti: i tre Filosofi di Vienna e la Tempesta dell'Accademia di Venezia.

Della tela di Vienna egli ci dirà trattarsi di " Tre filosofi nel paese, due ritti et uno sentado che contempla gli raggi solari ". Ma la critica moderna, valendosi dei suoi ultimi sussidi scientifici, vorrebbe sorprenderlo in errore.

Difatti l'esame radiografico mostra che nella prima stesura del quadro il personaggio di media età aveva il volto più nero e che il vecchio possedeva un'aureola di raggi sulla fronte, tanto da far pensare ai Tre Magi. Come accordare l'antico titolo del Michiel con la moderna analisi radiografica ?

Davanti alla Tempesta il Michiel ci dirà trattarsi di " un paesetto con la tempesta, con la cingana et il soldato ". Restiamo perplessi. Come ha potuto chiamare soldato quel giovane sprovvisto d'ogni attributo militare, anzi con un elegante farsetto borghese e una lunga asta da pastore ? Forse conosceva così bene il soggetto da poter affermare con sicurezza trattarsi di un soldato travestito da pastore ?

Comunque stia la cosa, si riceve l'impressione che quando si tratta di definire il soggetto d'una composizione giorgionesca il Michiel si trovi per un istante in un imbroglio ch'egli, noncurante dei contenuti, risolve speditamente a modo suo.

Mi sono indugiato su tali sottigliezze per far rilevare che un Giorgione enigmatico, sotto il punto di vista del contenuto, fa capolino perfino nell'unica fonte contemporanea scritta da un intenditore intelligente. Non deve perciò far meraviglia se

più tardi il Vasari tenterà invano d'afferrare il significato degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, e se la critica moderna si darà ad accumulare volumi ed opuscoli per sciogliere l'enigma. La qual critica non di rado peccatrice per eccesso d'acutezza e per mania del bizantinismo, dilaterà questa particolare, limitata inesplicabilità nella totalità di un enigma che involgerà con trama fitta ed inesplicabile la personalità dell'artista. Al riparo umbratile di questo mistero si consumeranno riti attribuzionistici paradossali e ridicoli.

L'intorbidamento di certi soggetti é deficienza di chiarezza espressiva o é naturale fenomeno di fermentazione che rende più suggestiva la poesia dell'artista?

Lo vedremo in seguito.

Lo vedremo in seguito. L'opinione della raffinata aristocrazia del '500, dovrebbe far pensare quei critici d'arte che, preoccupati di ridurre la grandezza di Giorgione, affermano che la sua straordinaria fortuna nella storia dipende esclusivamente dal Vasari.

Il Bertigiano, molto prima del Vasari, e pochi anni dopo la morte del nostro artista, ci indica ch'egli é stato collocato senza esitazione fra le stelle fisse dell'arte italiana.

PAGIO PINO, pittore veneziano e scolare del Savoldo, nel "Dialogo di pittura" (Venezia - 1548) chiama Giorgione "nostro pittor celebratissimo et con nome degli antichi degno d'honore uomo perfetto et raro di chiara fama", e riporta l'aneddoto della pittura a specchi.

A quel tempo felangi di letterati e d'artisti lottavano accanitamente per la questione di supremazia tra scultura e pittura. Giorgione avrebbe battuto il scultore imitando un S. Giorgio armato, sulla sponda d'un limpido fonte, nel quale "traverserava tutte le figure in scuro (in contralto) sino alla cima del capo, uno specchio a torgo e uno a fianco".

fianco rendeva possibile abbracciare la figura con uno sguardo solo.

CAPITOLO SECONDO

Il DONI, poligrato toscano vissuto a Venezia, dalla lettera indirizzata nel 1549 a Venezia, consiglia di osservare a Venezia, con poche altre cose, la

LA TRADIZIONE POSTERIORE

pittura di Giorgione.

GABRIEL TRONCINI, possessore della *Tempesta*, nel suo

La fama di Giorgione ben presto si consolida attingendo l'empireo dell'arte. Ne fa fede un passo del " Cortegiano " di Baldassare Castiglione, datato 2 maggio 1524. " Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vinciò, il Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Georgio da Castelfranco. (1)

Questa testimonianza così prossima all'artista e tanto autorevole perché riflettente l'opinione della raffinata aristocrazia del '500, dovrebbe far pensare quei critici d'arte che, preoccupati di ridurre la grandezza di Giorgione, affermano che la sua straordinaria fortuna nella storia dipende esclusivamente dal Vasari.

Il Cortigiano, molto prima del Vasari, e pochi anni dopo la morte del nostro artista, ci indica ch'egli é stato collocato senza esitazione fra le stelle fisse dell'arte italiana.

Da tutti costoro, e specialmente dal suo "creato" di PAOLO PINO, pittore messinese e scolaro del Savoldo, nel "Dialogo di pittura " (Venezia - 1548) chiama Giorgione " nostro pittor celeberrimo et non manco degli antichi degno d'honore huomo perfetto et raro di chiara fama ", e riporta l'aneddoto della pittura a specchi.

A quel tempo falangi di letterati e d'artisti lottavano accanitamente per la questione di supremazia tra scultura e pittura. Giorgione avrebbe battuta là scultura dipingendo un S. Giorgio armato, sulla sponda d'un limpido fonte, nel quale "trasverberava tutta la figura in scurzo (in scorcio) sino alla cima del capo, ; uno specchi a tergo e uno a

fianco rendeva possibile abbracciare la figura con uno sguardo solo.

Il DONI, poligrafo toscano vissuto a Venezia, nelle lettere incluse nel suo trattato di "Disegno" (Venezia, 1549) consigliava di osservare a Venezia, con poche altre cose, le pitture di Giorgione.

GABRIEL VENDRAMIN, possessore della Tempesta, nel suo testamento autografo del 1547 (1) raccomandava la gelosa conservazione delle opere d'arte che erano nel suo "camerin da studio".

— GIORGIO VASARI —

Giorgio Vasari nelle sue celebri "Vite" scrive la prima biografia organica su Giorgione. Il Vasari fu la prima volta a Venezia nel 1541, cioè trentun anni dopo la morte del pittore di Castelfranco. Quivi avvicinò il dispotico triumvirato artistico costituito da Aretino, Sansovino, Tiziano e divenne amico del Sanmicheli e di Paris Bordone.

Da tutti costoro, ma specialmente dai due "creati" di Giorgione, Tiziano e Sebastiano del Piombo (conosciuto a Firenze o a Roma) egli dovette raccogliere notizie biografiche e giudizi.

"Giorgio dalle fattezze della persona e da la grandezza dell'animo chiamato poi col tempo Giorgione. Il quale quantunque egli fusse nato di umilissima stirpe, non fu però se non gentile e di buoni costumi in tutta la vita. Fu allevato in Vinegia e diletto di continovamente delle cose d'Amore."

(1) Archivio di Stato di Venezia - Testamento di G. Vendramin - Atti Marsilio C. 1208- 403.

In tal modo solo vaghe notizie della sua vita intima pote-
re e piacquegli il suono del liuto mirabilmente: Anzi tan-
to, ch'egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamen-
te, ch'egli era spesso per quello adoperato a diverse mu-
siche, e onoranze e ragunate di persone nobili,„.

La scarsità del materiale biografico raccolto dallo
scrittore fiorentino indica che Giorgione non é stato an-
cora avvolto da un'atmosfera di leggenda: nulla di vera-
mente straordinario e romanzesco, forse nemmeno nel par-
ticolare della donna amata che contagia di peste il pit-
tore innamorato.

Né Vasari poteva dedurre particolari erotici e musi-
cali dalla visione diretta di opere dell'artista, così
poco note a lui, ma soltanto dalla viva voce di quegli
artisti veneziani che avevano avuto rapporti personali
col Maestro. Anche l'accrescitivo " Giorgione, Zorzon „
doveva essere soprannome circolante fra amici e scolari.

Giorgione - dice il Vasari - partecipava a raduni ari-
stocratici che allietava colle melodie del liuto e la bel-
lezza del canto. Questa notizia s'accorda con quanto ri-
sulta dal Michiel : essere cioè Giorgione artista caro a
quei collezionisti d'arte che appartenevano alla più alta
nobiltà veneziana. Per gentilezza di costumi, per grandez-
za d'animo, per un complesso mirabile di doti fisiche e
spirituali, egli appare a noi il beniamino dell'aristocra-
zia. La sua arte musicale e pittorica costituisce un godi-
mento ricercato perché raro e perfetto.

Forse, prima ch'egli animasse di stupende figure la
facciata del Fondaco, il suo nome aveva chiara eco soltan-
to negli ambienti signorili e nei cenacoli artistici; non
correva sulle labbra del popolo per calli e campielli come
quello del pio Bellini e più tardi del gagliardo Tiziano.

In tal modo solo vaghe notizie della sua vita intima poterono trapelare al di là dei palazzi gelosamente chiusi dov'egli trascorreva gran parte della sua giornata. Congettura un po' sottile ma - secondo me - non c'è altro modo di spiegare la strana scarsità di notizie intorno a un artista famoso, in pieno Cinquecento.

Qualcuno ha addirittura prospettato l'ipotesi che il Vecellio, conscio della portata rivoluzionaria dell'opera del suo maestro, abbia cercato di ottenebrarla in tutti i modi, anzi di riferirla, a se stesso. Metodo buono gli sarebbe apparso quello d'invecchiarsi di qualche anno; ottimo quello di servirsi della letteratura d'arte del tempo. Vasari e Dolce sarebbero così gl'inconsci strumenti di questa oscura manovra diffamatoria di stile aretanesco.

Suggestionati dalla grandezza di Tiziano, incapaci d'accorgersi del gioco dell'astuto montanaro, ne diffondono ed accreditano ufficialmente la priorità e supremazia artistica anche nel tempo del discipolato.

Ecco che nelle biografie del Tiziano del 1568 il Vasari parla della rivalità tra maestro e discepolo a proposito degli affreschi del Fondaco; e tanto fu lo sdegno di Giorgione vedendosi superato che " indi in poi non volle che mai più Tiziano praticasse, o fusse amico suo".

Nella stessa biografia una data troppo precisa ci mette in sospetto: "Ma venuto poi, l'anno circa 1507, Giorgione non gli piacendo in tutto il detto modo di fare (la maniera cruda e stentata del Giambellino), cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggior rilievo

Appena un anno dopo, nel 1508, Tiziano dimostrerebbe d'esser già superiore a Giorgione. Non si svela da questa data l'intenzione vasariana di ridurre al minimo la dipendenza del Vecellio dal suo maestro?

Ad ogni modo i rapporti tra Giorgione e Tiziano aspettano e meritano di essere chiariti definitivamente.

Da quanto ci rivelano le incisioni dello Zanetti tratte dal Fondaco dei Tedeschi, solo osservatori superficiali e, non abbastanza raffinati per captare le vibrazioni poetiche di Giorgione, potevano credere a una superiorità di Tiziano nel 1508. Solo dieci anni dopo con l'Assunta dei Frari egli riuscirà a essere compiutamente se stesso. Nel 1511 a Padova, alla scuola del Santo, è già grande, sa trovare soluzioni inaudite e geniali ma è ancora incompleto, immaturo.

L'attendibilità del Vasari per quanto riguarda le opere è assai precaria sin dalla I^a edizione. Ci si accorge subito ch'egli è visibilmente imbarazzato. Nella II^a edizione egli compie una severa revisione delle opere attribuite a Giorgione nella I^a. Assegna al Tiziano il Cristo di S. Rocco (ma poco dopo lo riafferma di Giorgione); a Sebastiano del Piombo il S. Giovanni Grisostomo, a Palma il Vecchio la Tempesta di S. Marco. La formale rettifica dell'attribuzione del Cristo di San Rocco è la più discussa. I Giorgionisti traggono a loro partito l'inavvertita duplicità d'attribuzione e pensano che anche qui s'allunghi la zampa invidiosa di Tiziano per trarre a sé un'opera ritenuta miracolosa, che aveva arricchito in breve tempo la scuola di S. Rocco, per l'abbondanza delle elemosine. L'opera - escluse le figure degli sgherri - per il suo carattere e per la testimonianza del Michiel, è senza dubbio del Giorgione.

Tra le opere private viste dal Vasari era certamente del maestro di Castelfranco quella del David con la testa mozza di Golia. L'attribuzione è confermata da una incisione di W. Hollar del 1650 e da una copia esistente nel museo di Braunschweig. Forse si tratta dell'autoritratto dell'ar-

tista. Non s'accorgeva - ammirava cattedralmente il Vasa-

Concludendo, il Vasari conosce imperfettamente anzi confusamente Giorgione, ma non lo ignora. Il suo giudizio sull'arte del pittore veneziano deve essere preso con molta discrezione ma non però essere trascurato, naturalmente rapportandolo alla sensibilità artistica del tempo ed alla particolare sensibilità vasariana.

Questo giudizio ci presenta un abile artista dello sfumato unito e morbido, che sa infondere lo spirito nelle figure, che sa contraffare la freschezza delle carni, che sa valorizzare la tonalità dell'ombra di sfondo ("bella tinta di ombre"). Importante è l'apprezzamento estetico delle figure del Fondaco "molto ben fatte e colorite vivacissimamente". Ecco che, davanti a un'opera contemplata e ammirata, il giudizio del Vasari si concreta e riesce a rilevare con assoluta precisione due caratteristiche essenziali dell'artista: l'armonia delle proporzioni e l'intensità del colorito. Apprezzamento che è il più perspicuo e genuino ch'egli abbia saputo dare nella biografia dell'artista.

Altro caratteristico e verace aspetto dell'arte di Giorgione il biografo ci dà nella "Vita di Tiziano", affermando che il nostro maestro lavorava "senza far disegno, tenendo per fermo che dipingere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare e il vero disegno". In verità, un fiorentino, impigliato fino ai capelli nelle teorie accademiche del disegno e della composizione, non poteva descrivere in modo più esatto di questo, l'immensa rivoluzione del colore costruttivo operata dal giovane veneto.

Lo stesso Vasari mentre rimproverava a Giorgione la spregiudicata arditezza del modo di dipingere, veniva a svelare, senz'avvedersene, il semplice enigma dell'arte giorgionesca.

" Non s'accorgeva - ammoniva cattedraticamente il Vasari - che egli é necessario a chi vuol bene disporre i componimenti, ed accomodare l'invenzioni, ch'e' fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta, per vedere come il tutto torna insieme. Conciosiacché l'idea non può vedere né immaginare perfettamente in se stessa l'invenzioni, se non apre e non mostra il suo concetto agli occhi corporali che l'aiutino a farne buon giudizio,,.

Ma a Giorgione non ⁿinteressa la composizione intesa nel senso fiorentino o romano. A Giorgione basta la figura in sé e per sé nel suo contenuto umano e poetico, nel misterioso accordo con le voci della natura, nella perfezione delle forme, nell'emotività dell'espressione, nell'euritmia del proprio movimento. Il poema ponderoso e ben architettato non confà ^{al} col suo genio. Lo seduce invece la lirica che nella sua brevità senta il palpito dell'infinito.

Il singolare modo di comporre dell'artista veneto, dove ogni relazione di movimento é scomparsa o é fragilissima, confonde l'accademico pittore fiorentino. Ma già prima aveva accennato a confondere un fine critico veneziano: il Michiel. E confonderà quella parte della critica moderna che vorrà tormentarsi sul mistero dei contenuti.

A proposito delle "storie,, del Fondaco dei Tedeschi il Vasari dichiara:" Io per me non l'ho mai intese, ne anche per dimanda, che si sia fatta, ho trovato chi l'x'intenda, perché dove é una donna, dove é un ^huomo in varie attitudini, chi ha una testa di lione appresso, altra con un'angelo a guisa di cupido, né si giudica quel che si sia,,. La frase di clausola del periodo ribatte sull'incomprensibilità di quegli affreschi esprimendo profondo stupore. Cosa avrebbe detto il buon Vasari dinanzi la Tempesta e ai

Tre Filosófi, lui, fiorentino abituato alle storie e allegorie chiare e logiche ? Avrebbe scosso la testa indispettito e contrariato pur sentendosi attratto dal fascino singolare di quelle opere. Aggiungiamo ora alla dichiarazione del Vasari la strana denominazione che il Michiel dà all'uomo della Tempesta e ci convinceremo che certi soggetti giorgioneschi resisteranno a tutte le sottigliezze esegetiche degli eruditi ed alle analisi radiografiche, per la semplice ragione che nell'arte del pittore di Castelfranco non esistono veri enigmi, allegorie recondite ed ermetismi metafisici.

Non il simbolismo interessa al poeta Giorgione ma la poesia. E la sua fantasia divaga con piacevole e bizzarra libertà rivelando un mondo nuovo con incantato stupore. In questo mondo i simboli - se all'inizio ci sono - vengono a perdere la loro densità di significazione per non esistere che come lievi accenti che s'incorporano armonicamente nel motivo poetico essenziale . Giorgione ha saputo evadere dalla zona intricata dei contenuti e delle allegorie in un'atmosfera limpida, poetica. Il punto di partenza può per lui essere un simbolo, punto d'arrivo é sempre la poesia.

E fu meraviglia che Tiziano¹ solamente con quella poca favilluccia ch'egli aveva scoperta nella casa di Giorgione, vide e conobbe la Idea del + piangere perfettamente +. Questo passo é di M. Tadovino, Delle arti + Dialogo della Pittura intitolato L'aretino, scritto in Venezia nel 1577 tra la prima e seconda edizione delle Vite vasariane. Libretto polemico nel La biografia vasariana, sfrontata dal parallelo con Leonardo, dall'aneddoto della pittura a specchi, dalle contraddizioni patenti, dalle attribuzioni dubbie, si riduce a un troncone piuttosto scarno. Tuttavia quel poco che resta é genuino. di Tiziano e alla limitazione del suo maestro.

Dal confronto col Michiel risultano evidenti le lacune del Vasari. Soprattutto al fatto ch'egli non accenna alla riforma di Giorgione nel paesaggio, perché non ha visto alcun quadro di paesaggio, ma soltanto ritratti.

Tra il Giorgione del Vasari - se rettificato - e quello della tradizione contemporanea (Albano, Campagnola, Michiel) non esiste incompatibilità. Essi invece ci presentano lati diversi dell'artista. Integrando la tradizione contemporanea col Vasari, esce chiara la personalità di Giorgione come capo-scuela e iniziatore della pittura veneziana del Cinquecento.

" Ciò che essi non ci dicono è quello che distingue Giorgione da tutti gli altri pittori veneziani, quel che ne forma la personalità spirituale e non l'azione sociale: cioè il carattere e l'altezza del suo valore poetico (L. Venturi) „.

Ora il Dolce ritiene la gran fiamma giorgionesca a "una poca favilluccia „ diminuendo il dialettivo.

Solo Tiziano è il creatore della nuova maniera " dopo le cose morte e fredde LUDOVICO DOLCE Gentile e del Vivarino le quali erano senza movimento e senza rilievo „ e frammette un periodo rivelatore " perché Giorgione nel la-

E fu meraviglia che Tiziano" solamente con quella poca favilluccia ch'egli aveva scoperta nelle cose di Giorgione , vide e conobbe la Idea del dipingere perfettamente „. Questo passo è di M. Ludovico Dolce nel " Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino „ uscito in Venezia nel 1577 tra la prima e seconda edizione delle Vite vasariane. Libretto polemico nel quale il Dolce intendeva contrapporre Tiziano pittore a Michelangelo scultore.

Un altro passo " Giorgio lasciato a dietro infinite miglia da Titiano „ ci conferma che lo scrittore mira all'esaltazione di Tiziano e alla limitazione del suo maestro.

Tale partigianeria é determinata soltanto da un iperbolico fanatismo ? Si é pensato che il Dolce costituisca una delle maggiore pedine dell'astuta manovra tizianesca per avvolgere nell'ombra il suo prodigioso maestro e screditare la fama così resistente. Il Cadorino non vorrebbe ombre davanti e intorno a sé: essere il migliore non gli basta, vuole anche essere il primo, il fondatore.

Ottime alleanze egli trova nella salsedine marina che inesorabilmente corrompe gli Affreschi del Fondaco; nel fatto che non esistono opere pubbliche ad olio di Giorgione e quelle private sono esposte a dispersioni e naufragi. C'è bensì nella chiesa di S. Rocco un'immagine tanto bella e miracolosa d'un Cristo, ma egli ha dichiarato ch'è opera delle sue mani. Chi oserà toglierla ?

Ora il Dolce riduce la gran fiamma giorgionesca a "una poca favilluccia", diminuendo il diminutivo.

Solo Tiziano é il creatore della nuova maniera " dopo le cose morte e fredde di G. Bellino, di Gentile e del Vivarino le quali erano senza movimento e senza rilievo " e frammette un periodo rivelatore " perché Giorgione nel lavorare a olio non aveva ancora avuto lavoro pubblico: e per lo più non faceva altre opere che meze figure e ritratti ". Il Dolce viene ad ammettere così implicitamente l'alto valore e la priorità dell'artista: priorità non manifestata pubblicamente per il carattere privato delle sue opere.

la Tasseta di S. Marco. Considera la pala di S. Giovanni Grisostomo incominciata da Giorgione e terminata da Sebastiano del Pisano. Il Sansovino deriva evidentemente dal Vasari.

Michiel, Vasari, Dolce, sono le tre fonti principali del-

la tradizione veneziana. La prima é una statistica incompleta ma di sicura attendibilità; la seconda é lacunosa, vorrebbe essere imparziale ma non può sfuggire alla suggestione della cerchia tizianesca, *la terza è decisamente tendenziosa.*

Notiamo adunque che la gigantesca personalità di Tiziano tende ad affievolire sempre più quella di Giorgione; però non impedisce mai - e lo testimoniano sia il Vasari che il Dolee - che Giorgione sia riconosciuto ~~ma~~ il maestro e l'iniziatore.

... Carlo Ridolfi, critico e raccogliatore attento e pretensioso, nelle " Maraviglie dell'Arte " del 1648 attribuì a Giorgione una cinquantina di opere. Di esse solo la Madonna di Castelfranco e + Venere di Dresda sono sicuramente del maestro; un'altra + il Concetto Pitti molto discussa; due terzi sono scomparse; Francesco vi sono opere di Tiziano di Sebastiano del Piombo, di Palma il Vecchio, di Bonvicino

Nel 1563 nell'eredità di Giovanni Grimani si trovava, secondo PARIS BORDONE , " uno quadro de uno prexepio de man de zorzi da chastelfranco " .

Come si è giunti ad una confusione così strana e sbalestrativa ?

Le cause principali sono + la mancanza di senso critico + dell'epoca, per cui si è fatto d'assegnazioni non si andava tanto per il sottile; la mancanza di punti di riferimento

FRANCESCO SANSOVINO in " Venetia città nobilissima " - 1581 - attribuisce a Tiziano il Cristo di S. ROcco, a Palma la Tempesta di S. Marco. Considera la pala di S. Giovanni Grisostomo incominciata da Giorgione e terminata da Sebastiano del Piombo. Il Sansovino deriva evidentemente dal Vasari.

... alimentato incessantemente dall'avidità dei mercanti di cose d'arte.

D'altra parte il Vasari, con quella sua patetica contrade-

CAPITOLO TERZO

LA TRADIZIONE SECENTESCA

Nel Seicento Giorgione continua ad essere ammirato ma la visione della sua arte é completamente deformata e snaturata. Il Veneziano Carlo Ridolfi, critico e raccogliatore ottuso e pretenzioso, nelle " Meraviglie dell'Arte " del 1646 attribuisce a Giorgione una cinquantina di opere. Di esse solo la Madonna di Castelfranco e la Venere di Dresda sono sicuramente del maestro; un'altra, il Concerto Pitti molto discussa; due terzi sono scomparse; frammezzo vi sono opere di Tiziano di Sebastiano del Piombo, di Palma il Vecchio, di Domenico Mancini, del Savoldo, di Dossò Dossi, perfino di Pietro Vecchia falsificatore di quadri giorgioneschi, contemporaneo del Ridolfi.

Come si é giunti ad una confusione così strana e sbalorditiva ?

Le cause principali sono la mancanza di senso critico dell'epoca, per cui un fatto d'assegnazioni non si andava tanto per il sottile; la mancanza di punti di riferimento sicuri per dare un limite qualsiasi alla personalità dell'artista. Di Giorgione non si potevano conoscere che una o due opere pubbliche ed anche queste in progressivo deterioramento: le due o tre opere private, veramente sue, erano sommerse dal diluvio delle attribuzioni false: diluvio prodotto ed alimentato incessantemente dall'amor proprio dei collezionisti e dall'avidità dei mercanti di cose d'arte.

D'altra parte il Vasari, con quella sua patente contradd-

dizione tra il ruolo immenso ch'egli affida all'artista e l'opera incerta e modesta che gli può attribuire, favoriva l'arbitrario processo d'ingrandimento. Il Seicento si sforzava di adeguare a modo suo l'entità dell'opera alla gloria straordinaria dell'artista. Il numero delle opere crebbe a dismisura: la sua figura divenne elefantiaca e deforme.

Nel dire il suo giudizio sull'arte di Giorgione il cav. Ridolfi non si scosta dal Vasari, non fa il minimo tentativo di elaborare un giudizio originale basandosi sull'elenco delle opere attribuite. E si da un lato egli era in forte vantaggio sul fiorentino perché conosceva di persona opere eccezionali come la Pala di Castelfranco, la Venere, il Concerto Pitti.

Così il Ridolfi presenta la Venere " una deliciosa Venere ignuda dormiente; é in casa Marcella, et a piedi é Cupido con augellino in mano, che fu terminato da Titiano ". E' la Venere di Dresda. Il Cupido con l'uccellino sono scomparsi sotto un restauro.

Interessante é la descrizione dei freschi del Fondaco . Giorgione " divise trofei, corpi ignudi, teste a chiarò scuro; e nei cantoni fece Geometri che misurano la palla del Mondo: prospettive di colonne e tra quelle huomini a cavallo; et altre fantasie ". Cenni preziosi che integrano quelli del Vasari. Da essi deduciamo che Giorgione abbandona il paesaggio negli affreschi e fa intervenire l'architettura come sfondo; che le sue composizioni a fresco non peccavano d'uniformità ma si servivano d'elementi svariati: uomini, donne, geometri, cavalieri, angeli, teste di leonà, trofei, teste a chiaro-scuro; i geometri che misurano la palla del mondo ci riportano naturalmente ai Tre Filosofi di Vienna.

La biografia é arricchita di circostanze romanzesche.

L'artista viene fatto discendere dalla nobile famiglia dei Barbarella di Castelfranco, il suo discipulato si svolge presso Giambellino geloso dello scolaro, la sua dimora era in campo S. Silvestro a Venezia; infine muore di disperazione perché il discepolo Morto da Feltre gli ruba l'amante. Come si vede al cav. Ridolfi non difettava la fantasia.

Tranne le informazioni sugli affreschi del Fondaco, le notizie della Venere di Ca' Marcello, della Pala di Castelfranco, del Concerto Pitti, nulla di nuovo egli aggiunge alla tradizione storica mentre ingroviglia incredibilmente quella leggendaria.

Giorgione entra definitivamente nel dominio della leggenda. La sua prestanza fisica, le sue avventure d'amore, la sua sensibilità musicale, la precocità della morte, il tradimento di un amico, il mistero della sua arte: sono tutti elementi che suggestionano le fantasie e creano all'artista una popolarità romanzesca.

Di conseguenza fioccano le attribuzioni di quadri musicali, quadri erotici, quadri enigmatici, opere del cinquecento e del seicento, affreschi esterni di opere diverse: insomma un guazzabuglio incredibile.

La critica moderna ha quasi concordemente rigettato le attribuzioni del Ridolfi e della rimanente critica secentesca, esclusi i pangiongionisti, ai quali non è parso vero di mietere in un campo così rigoglioso senza badare a scernere il grano dal loglio. Il pangiongionismo aveva bisogno d'una fonte per giustificare le sue annessioni. E così all'indigenza scarna ma genuina del Michiel aggiunse l'opulenza adulterata del Ridolfi.

(1) - Boranius : Catalogue of the Collection of Andrea Vendramin - London, 1923.

Nella raccolta di ANDREA VENDRAMIN del 1627, pubblicata dal prof. Tancredi Borenius nel 1923 (1) vi sono molti disegni che si pretendono ricavati da Giorgione e invece denunciano l'^{alterazione} ~~attenzione~~ subita dall'artista nelle collezioni private. Due disegni hanno carattere giorgionesco: un "paesaggio con pastori e animali" e il "Giudizio di Paride", del quale esistono parecchie copie secentesche: a Dresda (Galleria), a Heron Court (Collez. Malmesbury's), a Chiavari, a Oslo (Collez. Larpent). Nel settecento il motivo fu ripreso dal Guardi. Il Ridolfi (op. cit.) ricorda un Giudizio di Paride nella famiglia Leoni da San Lorenzo.

L'abate BELLORI, bibliotecario di Cristina di Svezia e precursore di quel classicismo che s'affermò col Winckelmann, nelle sue "Vite degli artisti" racconta che il Caravaggio "fuggitosene da Milano, giunse in Venezia, si compiacque tanto del colorito di Giorgione, che se lo propose per iscorta nell'imitatione. Per questo veggonsi l'opere sue prime dolci, schiette, e senza quelle ombre, che egli usò poi; e come di tutti li pittori venetiani eccellenti nel colorito, fu Giorgione il più puro e 'l più semplice nel rappresentare con poche tinte le forme naturali, nel modo stesso portossi Michele, quando prima si fissò intento a riguardare la natura".

Il viaggio a Venezia del Caravaggio probabilmente è invenzione dell'Bellori: ma il venezianismo del pittore lombardo appreso dal suo maestro Simone Peterzano (tanto legato a Venezia da firmarsi: "discepolo di Tiziano") è irrefutabile. La sua arte, fin dagli inizi, "è magnificamente e totalmente pittura raggiunta con quel supremo equilibrio nel tono che di-

(1) - Borenius : Catalogue of the Collection of Andrea Vendramin - London, 1923.

tingue appunto il " divino " di Castelfranco dalla pingue filiazione tizianesca orchestrata tanto doviziosamente, (2)

lissima descritta da F. Sansovino in alcune aggiunte alle attribuzioni sansoviniane. Fra altre opere, non bene specificate, nomina un'Adultera nello studio dei fratelli, Pesaro e la Tre Ebb di proprietà Ranieri, opera che la critica attribuirà a Tiziano.

Giovanni Baglione, antiquario romano, nella sua "Vita del Caravaggio", riporta l'accusa di "giorgionismo", mossa da FEDERICO ZUCCARI al Caravaggio a proposito della celebre Vocazione di S. Matteo. Lo Zuccari ebbe l'onore di dipingere nel Palazzo Ducale e doveva conoscere abbastanza ^{bene} la pittura veneziana. Egli dice: - Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando Christo il chiamò all'Apostolato - . In realtà il grande maestro lombardo portò alle ultime conseguenze le ricerche luministiche del pittore di Castelfranco ed anzi nelle opere giovanili come il "Riposo nella fuga in Egitto", la "Maddalena", della Galleria Doria, e la "Sonatrice", dell'Eremitaggio, dimostra una tendenza all'abbandono sentimentale intriso di melanconia. Ma nella Vocazione di S. Matteo, completamente padrone dei suoi mezzi, crea il dramma, vivendo una vita spirituale opposta a quella di Giorgione. Perciò sorge il dubbio, e vorrei dire la certezza, che per lo Zuccari il "pensiero" di Giorgione nel quadro del S. Matteo si riduca ai pennacchi e alle vesti sfarzose di cui fanno sfoggio i gabellieri sorpresi da Cristo.

(2) Fiocco - Il Caravaggio - Lezioni di storia dell'arte - quella di S. R. Università di Padova - 1938-39.

(1) Morassi - L'esame radiografico della Tempesta - Le Arti, 939

GIUSTINIANO MARTINIONI nel 1663 in " Venetia città nobilissima" descritta da P. Sansovino fa alcune aggiunte alle attribuzioni sansoviniane. Fra altre opere, non bene specificate, nomina un'Adultera nello studio dei fratelli, Pesaro e le Tre Età di proprietà Ranieri, opera che la critica attribuirà a Tiziano.

DAVID TENIERS

La diffidenza verso la tradizione secentesca dovrebbe colpire anche il "Theatrum pictorum" del Teniers - 1673 - contenente incisioni di opere attribuite a Giorgione. Ma l'incisione tratta da Teodoro Van Kessel rappresentante il Ritrovamento di Paride concorda con la descrizione del Michiel "La tela del paese con el nascimento de Paris, con li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, et fu delle sue prime opere".

Un'altra incisione di A. Boel rappresenta " l'Assalto": una bagnante sorpresa da uno scherano che la minaccia col pugnale. Che essa sia tratta da un originale di Giorgione sembra confermarlo, oltre il carattere del paesaggio, anche il recente esame radiografico della Tempesta (1) che ha rivelato sotto la posizione del pastore una donna nuda che immerge le gambe nel ruscello. L'atteggiamento e le proporzioni delle due bagnanti sono assai simili. Questa incisione dimostrerebbe inoltre l'esistenza d'un Giorgione drammatico, ~~esse-è~~ ciò che si esclude dalle opere certe.

Le incisioni del Theatrum pictorium ci fanno rimpiangere quelle di G. Campagnola. In esse è totalmente perduto quel'ac-

(1) Morassi - L'esame radiografico della Tempesta - Le Arti, 1939

cento lirico e sognante, la cui eco il padovano riuscì a captare. Il Teniers non astrae dai suoi tipi realistici ai quali infonde caratteri di accentuata vivacità che non dovevano esservi negli originali. Tuttavia l'impostazione generale della scena, l'atteggiamento delle figure e il loro rapporto con l'ambiente riconfermano con sufficiente chiarezza alcuni aspetti esteriori dell'arte di Giorgione.

Nella "Ricca Miniera", + + + in una sala gloriosa surra-
la il prodigioso sodalo e l'impulso ispiratore. " A gloria di
Giorgione e di Pietro Verba, pittor vivente veneziano, et a
intell Altro incisore che sembra essersi talvolta ispirato a
qu Giorgione é MARCANTONIO RAIMONDI . Nel cosiddetto Sogno di
Raffaello l'ignuda dormiente stesa e volta é certamente de-
rivata da quella del Campagnola . Il Cook e il Kristeller
pensano che tutta la scena si basi sopra una composizione
perduta di Giorgione; essa invece fa pensare a Hieronymus Bos-
ch. re questo passo: - L'idea di questo Pittore sono
tutte Nell'incisione della Primavera, la donna che inaffia
a una pianta fa ricordare quella splendida del Concerto cam-
di pestre, appoggiata al pozzo con il vaso di vetro in mano.

MARCO BOSCHINI

Marco Boschini nella "Carta del navigar pittoresco" del
1660, nelle "Minere della pittura" del 1664, e nelle "Ric-
che minere della pittura veneziana" del 1674 aggiunge con-
fusione a confusione. Però, sotto un certo aspetto, il suo
senso critico é molto più vigile e comprensivo di quello del

Ridolfi. Egli critica infatti la grossolana confusione di costui tra Giorgione e Pietro Vecchia.

Il Vecchia doveva essere gran amicone del Boschini, al sentire come costui lo loda e adula quale perfetto imitatore di Giorgione, in tre quartine scritte in dialetto veneto.

Ecco come il Boschini vede una figura giorgionesca:

"Con un pugnol là una figura tresca, una pennacchiera tie tien bizaro in testa un bareton; dragoni per affibbiarne de raso bianco la veste un zipon,

Fra tant figura in suma aponto zorzonesca."

Nelle "Ricche Miniere", avvolge in una sola gloriosa aureola il prodigioso modello e l'insulso imitatore. "A gloria di Giorgione e di Pietro Vecchia, pittor vivente veneziano, et a intelligenza de dilettanti, deve dire, che habbino l'occhio a questo Vecchia; perchè incontrerano tratti di questo pennello trasformati nelle giorgionesche forme, o imitazioni di quello."

Aveva ragione a mettere in guardia dai granchi "i dilettanti" del tempo; ma s'egli non avesse conosciuto Pietro Vecchia personalmente, ci sarebbe cascato anche lui come il Ridolfi. Lo dimostra questo passo: - L'Idée di questo Pittore sono tutte gravi, maestose, e riguardevoli, corrispondenti appunto a quel nome di Giorgione, e per questo si vede il suo genio diretto a figure gravi, con berettoni in capo, ornati di bázare pennacchiere, vestiti all'antica, con camicie, che si veggono sotto a giupponi, e questi trinciati con maniche a buffi, dragoni dello stile di Gio. Bellino ma con più belle forme: i suoi panni di seta, velluti, damaschi, rasi strisciati con fascie larghe; altre figure con armature, che lucono come specchi: e fu la vera Idea delle azioni humane ..

Il povero Giorgione non poteva essere conciato in modo più ridicolo. Questo arrestarsi a fatue osservazioni sull'abbigliamento indica un concetto dell'arte di mediocrissimo livello.

Quanto più pittoresche e sgargiante sono le vesti tanto più
" vera é l'Idea delle azioni humane,,. L'uomo é ridotto a ma-
nichino e l'artista è creazionista di figurini per case di mo-
da.

Ora non dobbiamo più stupirci se agli amatori d'arte del
seicento bastava vedere in un quadro un beffettone, una pen-
nacchiera bizzarra, delle maniche a buffi e dei bragoni per
affibbiarne la paternità al nostro maestro.

Fra tanta corruzione di gusto resiste intatto il giudi-
zio del Vasari che ogni critico dell'epoca si sente in do-
vere di plagiare accuratamente e di ravvivare. Dice il Bo-
schini: - E ben si può credere che Giorgione sia stato nel-
la pittura un altro Gio. Cuthembergo inventore de caratteri
di stampe Nel colorito trovò poi quell'impasto di pen-
nello così morbido che nel tempo addietro non fu: e bisogna
confessare che quelle sue pennellate sono tanta carne mista
col sangue nel fumar de dintorni, nel rosseggiar, ab-
bassar et accrescer di macchie, fece un'armonia così simpa-
tica, e veridica, che bisogna chiamar la Natura dipinta, o
naturalizzata la Pittura.,

Nel seicento l'alterazione dell'artista avviene molto
più a fatti che a parole. Quando si tenta, come ha fatto
il Boschini, di definire concretamente il Giorgione abba-
stanza evanescente del Vasari, basandosi sulle attribuzio-
ni del tempo, balza fuori un bizzarro e ridicolo pittore di
berrettoni e pennacchiere.

Nulla di nuovo ci offre la rimanente tradizione secen-
tesca.

LUIGI SCARAMUCCIA nella sua opera "Le finezze dei pennelli italiani", del 1674 copia dalle "Minere" del Boschini.

IOACHIM VON SANDRART⁽¹⁾ parla di Giorgione con le notizie del Vasari accennando però alla Madonna di Castelfranco. Malgrado la rettifica del Vasari, egli assegna a Giorgione il Cristo di S. Rocco. Ciò indica una acuta sensibilità in questo pittore e scrittore d'arte tedesco che ebbe una vera comprensione e una calda simpatia per Michele Caravaggio, il grande artista tanto disprezzato e calunniato al suo tempo.

ANTON MARIA ZANETTI

CAPITOLO QUARTO

LA TRADIZIONE DEL SETTECENTO

Il settecento procede a inconsulti sbattezzamenti di opere autentiche come fa il Félibien (2) attribuendo a Giorgione un'opera firmata dal Savoldo e che si credeva rappresentasse Gastone di Foix. Il ritratto è mostrato contemporaneamente di faccia, di dorso e di fianco per mezzo di due specchi opportunamente disposti come il Pino narra del S. Giorgio del pittore di Castelfranco.

Nella "Recueil d'estampes" della Galleria di Parigi del 1729 la Giuditta di Leningrado (Museo dell'Eremitaggio) è considerata di Raffaello.

(1) Ioachin von Sandrart - "Academia Nobilissimae Artis Pictoriae" - Norimberga, 1683.

(2) Félibien - "Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes-Trevoux

NATALE MELCHIORI nella "Cronaca di Castelfranco" (1724-35) parla della Pala di Castelfranco e dei restauri eseguiti da Pietro Vecchia, Melchiorre Melchiori e Antonio Medi ed enumera alcuni affreschi delle case di Castelfranco reputati di Giorgione (Casa Cesconi nell'interno del Castello, Casa Stievani in Borgo Asolo, Casa Bovolini con affreschi mitologici rappresentanti le fatiche di Ercole).

Arriviamo così allo Zanetti che reca l'ultimo e prezioso contributo alla tradizione storica.

ANTON MARIA ZANETTI

Anton Maria Zanetti, pittore e scrittore d'arte veneziana nella sua opera "Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri" del 1771, compone un elenco delle opere del maestro esistenti a Venezia e ne dà un giudizio sull'arte. Anche ⁱⁿ lui, come già nel Ridolfi e nel Boschini, notiamo un contrasto molto strano tra il giudizio sull'arte di Giorgione, ch'è il più complesso ed acuto tra quelli formulati finora, e la statistica delle opere, nessuna delle quali è autentica, tranne i frammenti del Fondaco dei Tedeschi.

Questa singolare e secolare coerenza dei giudizi critici frammezzo alla ridda caotica ed assurda delle attribuzioni si spiega colla fonte vasariana, dalla quale nessuno scrittore d'arte ardiva dissentire.

Le fantasie hanno sconfinato romanzescamente sul terreno biografico, hanno divagato a caso sul terreno attribuzionistico; ma quando si trattava di emettere un giudizio si ripriva e si rileggeva con scrupolosa e religiosa attenzione il patriarca della critica d'arte, scacciando il più possibile la tentazione di dare altri contorni alla figura. Solo il

Boschini aveva tentato di far questo e il Giorgione aveva acquistato la miserabile determinazione di pittore dell'abbigliamento.

Lo Zanetti ripete fedelmente il Boschini " Bei panneggiamenti introdusse nei quadri suoi questo pittore; dipingendo al naturale il raso, il velluto, e ogni sorta di drappoRitrasse assai bene le armature, le piume e i vari arnesi, co' quali adornava le sue figure, vestite bizzarramente, e poste per lo più in atteggiamenti gravi, e talora pronti, molto vivaci,,.

Per quanto riguarda " il render più dolci i contorni delle figure,, , il " colorito sanguigno,, che contraffaceva la freschezza delle carni, l'ombreggiare opportunamente" abbagliato,, e gli oscuri resi "più teneri e lieti,, , lo Zanetti non fa che attingere alla solita fonte vasariana, ricreandone i concetti con grazia stilistica settecentesca.

Spunto originale sembra il seguente" (Giorgione) Aggiuntive alle sode cognizioni gli arbitrii della fantasia e del capriccio, per allettare e piacere,,. Ma non é che sviluppo delle osservazioni del Vasari e del Ridolfi a proposito degli affreschi del Fondaco. E ancora "(Con Giorgione) Incominciò a vedersi quella pittoresca sprezzatura per cui si manifesta il possesso dell'arte e da cui nelle opere molto spirito infondesi e vivezza,,. Già nella vita di Tiziano il Vasari aveva detto che Giorgione dipingeva arditamente senza dilatare segno. Il Vasari ha cristallizzato la tradizione orale, la ha presa indeformabile colla propria autorità. Nulla di veramente nuovo sapranno dirci gli altri: tanto meno poteva dircelo lo Zanetti che é il più lontano. Per tutti Giorgione é

l'iniziatore, tutti sanno indicarci alcune delle riforme tecniche ma nessuno riesce a comprendere la portata della sua

riuscita che ci testimonia della grandezza d'un prodigioso artista

riforma spirituale perché nessuno, a cominciar dal Vasari, lo conosceva bene. Lo conobbe bene un contemporaneo, il Michiel, e perciò il suo arido indice vale molto di più di tutte le biografie successive.

I documenti pubblici, la corrispondenza d'Isabella d'Este e dell'Albano, le incisioni del Campagnola, del Teniers e dello Zanetti (delle quali diremo subito) le descrizioni del Fondaco fatte dal Vasari e dal Ridolfi: questa è la tradizione storica accettabile anzi indiscutibile. Lacunoso ma abbastanza esatto il giudizio vasariano sull'arte del maestro. Tutto il resto o è derivato dal Vasari o è fantasia e leggenda. Altissimo merito spetta allo Zanetti per aver devotamente e fedelmente trascritto gli ultimi pietosi brandelli della decorazione del Fondaco dei Tedeschi. Per mezzo delle sue incisioni possiamo contare su elementi di giudizio che altrimenti sarebbero andati irrimediabilmente dispersi: L'abilità imitativa del copista è imperfetta ma l'opera è rigorosamente scientifica perché lo Zanetti nulla ha voluto aggiungere alle parti deturpate o mancanti. Era certamente di Giorgione la "Donna nuda ritta", dalla pura bellezza greca, la "Donna seduta", in atteggiamento armoniosamente raccolto, il monumentale "Uomo seduto", infine "L'Uomo nudo con la Donna", dove lo splendido corpo virile ci fa ricordare l'Adamo della Sistina di Michelangelo. Era di Tiziano "La Giuditta con un Tedesco ai piedi", dipinta dal lato delle Mercerie, dall'atteggiamento mosso che contrasta col l'immobilità del guerriero e la "Donna con l'ascia", all'entrata del Palazzo Grimani-Calergi, figura di realismo crudamente tizianesco.

Dalle figure giorgionesche del Fondaco che il bulino ha salvate dalla definitiva decomposizione prorompe un fascino misterioso che ci testimonia della grandezza d'un prodigioso artista

che le circostanze , il tempo e forse anche gli uomini avevano tentato d'immergere nell'oblio.

PARTI SECONDA

LA CRITICA MODERNA

.....

Il Giorgione deforse profetto dalla auge critica accettata continuò ad essere nutrita nel settecento finché si trovò faccia a faccia con quella critica positiva dell'ottocento che ebbe il grande merito di attaccare senza tanti riguardi posizioni tradizionali di secoli immutate, iniziando quella revisione di valori artistici che farà gloria della critica moderna.

La demolizione delle sovrastrutture deturpate la figura dell'artista fu impedita, ma la statua fu rinvenuta mutilata. Allora ogni critico s'ingegnò di ricostruirne le parti mancanti. Errori e incertezze erano inevitabili.

Chi riteneva l'ingreso rilevava i restanti inalterati dei predecessori e s'adoperava alla costituzione.

Ben presto l'atmosfera critica si riscaldò.

Il mistero dell'artista diventò drama della critica. I critici, portati in mano con alleanza arcaica in, storditi e spauriti, si batteggiano nel nome di Giorgione.

In qualche settore l'accordo fu raggiunto e contemplando questi casi non bisogna stupirsi e stupirsi di ciò che si è visto e si è fatto. In altre parti invece si è intrapresa e intraprenderà ancora una lotta continua.

In pag. 111 era
(v. pag. 111)

CAVALCASELLE

.....

G.B. CAVALCASELLE ((1)) inizia una energica e salutare opera di bonifica. Sorretto da una sensibilità artistica straordinaria ~~egli~~ egli intuisce l'eccezionale grandezza di Giorgione, e gli raschia d'attorno le ~~incertezze~~ ^{prodotte} incertezze secolari dall'amore proprio dei collezionisti, dalle speculazioni dei mercanti, dalla ingenuità ed ignoranza degli storici d'arte tipo Ridolfi. ^mAmette soltanto dieci opere sicure del maestro :

- 1) La Prova del Fuoco - Uffizi
- 2) Il Giudizio di Salomone - Uffizi
- 3) Natività della Collezione Allandale - Londra
- 4) Adorazione dei Magi della ^Ggalleria Nazionale di Londra
- 5) La Madonna di Castelfranco ~~Veneto~~
- 6) I Tre filosofi di Vienna
- 7) La Tempesta della Collezione Giovanelli
- 8) Il Giudizio di Salomone di Kingston Lacy
- 9) Il Concerto della Galleria Pitti
- 10) Il Frammento del Fondaco dei Tedeschi

Per il Cristo di S. Rocco l'autore resta incerto fra Tiziano e Giorgione. Il criterio adottato per l'organizzazione della personalità giorgionesca è quello dell'eletto.

Le opere di Giorgione non possono essere meschine e scadenti ma sempre di alta qualità. Le stesse opere giovanili potranno apparire impacciate ed ingenua ma dovranno ^{sempre} rivelare la genialità dell'ispirazione.

(1) Cavalcasele e Crowe. A History of Painting in North Italy, London 1871 - Pagg. 119-169

Intanto gli attributi indussero la critica a munirsi di armi sempre più perfette, di strumenti di indagine sempre più sensibili e sicuri. Si comprese soprattutto che la rivelazione integrale di un artista misterioso come Giorgione non può essere condotta scavando in profondità in un punto soltanto, ma dissodando pazientemente tutto il terreno.

Per tale larghezza di metodo la critica nuovissima non vuole più essere storica od estetica, psicologica o filologica ma vuole essere semplicemente la "critica". Con questo essa intende non tracciare limiti all'indagine, vuol guardare con simpatia a tutti gli sforzi e non esclude per sé la possibilità d'errare. Così per un artista come Giorgione essa preferisce il suggerire al concludere, pur determinandone con sicurezza il nucleo essenziale.

Ma quante alternative fortunate prima di pervenire a questa generosa visione.

Vedremo come critici acuti faranno attribuzioni sbagliate e saranno i primi a riconoscerlo ma intanto un lento lavoro di correzione innalza sempre più il livello della storia dell'arte. Passeranno come su di uno schermo i nomi più illustri della critica:

Cavalcaselle, Morelli, Berenson, i due Venturi, Justi, Gronau, Richter, Fococco, ecc. Ognuno considererà altissima e degnissima impresa quella di illuminare il prodigioso e misterioso artista di Castelfranco.

Bisogna riconoscere che ^{proprio} ~~troppi~~ artisti come Giorgione col' esigere ^{un} ~~un~~ ^{radicale} impegno hanno impedito che la critica degenerasse in sterile e accademico vaniloquio e l'hanno resa accorta ed alacre, adeguata insomma alla sua nobile funzione ed ambizione che è quella di rendere più chiare e comprensibili le voci profonde e misteriose del genio umano. (continua pag. 42 preced.)

Il Cavalcaselle é il primo che avvicina a Giorgione i fragi di Casa Pellizzari a Castelfranco.

La critica posteriore non potè rimproverargli che l'insufficienza di metodo storico e il deprezzamento del concerto Gampestre da lui attribuito ^a uno scolaro di Sebastiano del Piombo.

Questa intemperanza non fu che conseguenza della sua ^{inibitanza} ~~esuberanza~~ zione ad accettare la tradizione. Anche l'assegnazione al maestro della Adorazione dei Magi di Londra appare ora illogica, ma non si può negare che l'opera emani un vero profumo di poesia.

Nessun critico, di nessuna scuola potrà d'ora in avanti prescindere dalla base così genialmente gettata dal Cavalcaselle.

La Giuditta di Beninardo ~~del~~ ~~come~~ ~~le~~ ~~pitture~~ ~~che~~ ~~Giorgione~~ ~~credita~~; quattro di queste son ~~conservate~~ ~~come~~ ~~del~~ ~~maestro~~ : La Giuditta, il Ritratto di Berlino, la Venere di Dresda e il ritratto di Budapest.

LA CRITICA ANATOMICA DEL MORELLI

GIOVANNI MORELLI(1) il famoso critico che scrutava un quadro come un anatomista scruta un tessuto, al criterio dell'eletto adottato dal Cavalcaselle sostituisce il criterio del "caratteristico". L'autenticità dell'opera d'arte vien riconosciuta da certi particolari anatomici, da grafie caratteristiche, dai così detti motivi-firma. La sottile analisi stilistica condotta su opere storicamente certe come la Madonna di Castelfranco, i Tre filosofi e la Tempesta permette al Morelli la gloriosa scoperta della Venere di Dresda, ignobilmente considerata probabile copia del Sassoferato da Tiziano.

Il Morelli radia dall'elenco del Cavalcaselle le quattro opere: la Natività Allandole, l'Adorazione di Londra, il Giudizio di Salomone, di Kingston Lacy, il Concerto Pitti. Quest'ultimo viene assegnato a Tiziano per le affinità stilistiche della figura centrale con i ritratti di Tiziano. Il suo posto viene occupato dal Concerto Gampestre del ~~Lavre~~. Fin d'ora si scorge che segnatamente ~~per~~ i grandi capolavori la lotta si fa aspra: indizio delle difficoltà di deli-

neare con precisione la figura dell'artista.

Morelli forma anche un primo nucleo di ritratti: il Cavaliere di Malta, il Ritratto Giustiniani di Berlino, (scoperto da Jean Paul Richter) il Broccardo di Budapest (con incertezza), la Donna della Galleria Borghese. Oltre queste opere assegna al maestro il Cristo della collezione Gardner di Boston, la Madonna con S. Antonio e S. Rocco del Prado, l'Appollo e Dafne del Seminario di Venezia, le Tre Età della Galleria Pitti, i Due Pastori di Budapest, la Ninfa ed il Satiro della Galleria Pitti; con incertezza il Pastore con il flauto di Hampton - Court e la Giuditta di ^{San} Seningrado. Così ^{sono} quattordici ~~sono~~ le pitture che Giorgione eredita; quattro di queste sono concordemente accettate come del maestro: la Giuditta, il Ritratto di Berlino, la Venere di Dresda e il ritratto di Budapest.

E' innegabile che la conoscenza dell'artista ha compiuto un bal passo innanzi: ma contemporaneamente sono state aperte strade insidiose che battute con ingenua credenza fino in fondo da critici più o meno incauti sfoceranno nel pangiorgionismo.

Strani ed inaccessibili sono apparse le ^{all}segnazioni della Ninfa col Satiro, della Donna Borghese, delle Tre Età. Era un abuso del criterio del caratteristico, unito all'interesse di dare ad ogni costo una paternità ad opere ^{anonime} ~~anonime~~. La ^{analisi} analisi formale faceva trascurare il contenuto spirituale dell'opera: così il Morelli attribuiva a Tiziano il Cristo di S. Rocco e il Concerto Pitti, capolavori che la critica ultima ha giustamente rivendicato al maestro di Castelfranco. Il metodo anatomico si rivelò particolarmente inadatto e spesso fallace per un artista come Giorgione che aveva lasciate incomplete molte opere. Infatti la sovrapposizione di un rifinitore o restauratore del quadro incompiuto

(1) Giovanni Morelli: Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien in München und Dresden - Leipzig, 1891 - 2 ediz. (la prima edizione è del 1880.)

possono facilmente trarre in inganno. Inoltre le peculiarità di una tecnica possono essere assimilate da scolari e imitatori sagaci: ciò che resta inconfondibile ed inimitabile è il carattere spirituale dell'opera.

A paragone del ~~metodo~~ Morelliano il purismo del Cavalcaselle risultava assai meno pericoloso, ma col probire rigorosamente ogni ardita evasione impediva ^{ogni} efficace scoperta. Il Morelli applicando integralmente il proprio sistema, passava da ~~istruzioni~~ ^{intuizioni} felicissime a errori puerili, ma allargava i limiti troppo rigidi delle figura, offrendola la possibilità di ricrearla in tutto il suo ~~fulgore~~.

Nel 1884 il Thausing (1) indica nel "Theatrum Pictorium" del Teniers l'incisione riproducente il Ritrovamento di Peride. Piccola ma significativa traccia che poteva ^{far pensare} ~~far pensare~~ ~~che~~ come, nella ricostruzione di Giorgione, il metodo filologico avrebbe potuto dare risultati buoni.

C R I T I C A P O S T - M O R E L L I A N A

L'opera del Cavalcaselle e del Morelli era riuscita togliere la figura del Giorgione dal mito e darle rilievi concreti. I due insigni critici avevano adottato criteri ^{opposti} ~~opposti~~ e diversi furono i risultati, ma per loro merito era andato chiarendo ^{si} ~~si~~ un nucleo centrale di opere sicure, sul quale la critica posteriore poteva lavorare con tranquillità. I risultati ottenuti dai due critici lasciavano sperare in una rapida, integrale, soluzione del problema. [✓] Avenne invece il contrario. I dubbi e le contraddizioni dei due critici,

(1) M. Thausing "Wiener"Kunstvriefe" Lipsig 1884 pagg. 340-348

Così considera una copia il *Das Pastori di Budapest*, attribuisce a

si moltiplicarono senza posa e la personalità dell'artista assume
ne riflessi diversi a seconda della personalità del critico.

il *Giudizio di Salomone* - + +
Per ragioni stilistiche attribuisce la *Singarella di Vienna* e il

IL BERENSON (1) critico inglese che considerò l'arte "pragmatisti-
camente come impulso e intensificazione di vita" ~~nessun~~ nel suo
Indice del 1894 accetta il catalogo morelliano, sfrondandolo
però dalle opere non sicuramente autografe: Per lui un'opera è
autografa quando "la mano e la mente dell'artista appaiono presen-
ti e simultanei in un solo respiro".

Aggiunge il Cristo di S. Rocco, il Broccardo di Budapest (per que-
st'opera ~~il~~ Morelli avanzava delle riserve), e il Miracolo di
S. Marco dell'Accademia di Venezia, quadro a cui Cavalcaselle
e Morelli non avevano dato alcun valore. Propone l'attribuzione
a Sebastiano del Piombo del *Giudizio di Salomone* di Kingston
Lacy e dell'*Adultera di Glasgow*, al Beccaruzzi del *Cristo Morto*
del Monte Pietà di Treviso.

In uno studio del 1901 considera copie da Giorgione la *Giudit-
ta di Leningrado*, il *Ritratto della Collezione Debsch* (ora Kenp),
e la *Schiavona della Galleria Crespi* per il dislivello tra la
nobiltà della ~~concezione~~ e la povertà esecutiva.

+ + +

ADOLFO VENTURI (1). Il Berenson reputava la cosiddetta *Schiavona*
della Galleria Crespi copia, da Giorgione. Il Venturi, ~~con~~tratta
questa opinione e la ~~attribuisce~~ ^{Bernardino} piuttosto a Beniamino Licinio.
Per dimostrare questo egli vuole fissare la personalità del
Pittore di Castelfranco ed espone i suoi punti di vista sopra
le opere incerte ed anonime.

(1) Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, London
1894 - "Certain copies after lost original by Giorgione"
(in *The Study and Criticism of Italian art*, London 1901 pagg. 70-89

Così considera una copia i Due Pastori di Budapest, attribuisce a Sebastiano del Piombo, il Concerto del Louvre, ritiene un originale la Giuditta di Pietroburgo e opera scialba d'uno scolaro il Giudizio di Salomone?-

Per ragioni stilistiche attribuisce ^{a Giorgione} la Zingarella di Vienna e il Ritratto di Uomo con Berettone della Galleria di Budapest mentre gli toglie il Cristo di S. Rocco per darla a Tiziano e l'Autoritratto di Braunschweig che ritiene di Dosso Dossi.

~~Nella sua monumentale storia dell'arte~~ dell'Accademia di Vienna che con Giorgione non ha nulla a che fare. Contro l'opinione del Morelli attribuisce a Tiziano la Madonna del Fondo di Madrid.
+ +

LA CRITICA ESTETICO-PSICOLOGICA

In opposizione alla critica scientifica del Morelli e dei suoi seguaci che cercava di rianimare l'artista attraverso dettagli morfologici combinati a investigazioni comparative, nasce la critica estetico-psicologica. Questa, prescindendo da ogni indagine positiva e storica come inutile e ingombrante il puro godimento dell'opera d'arte vuole che il pensiero del critico sia la continuazione dell'idea dell'arte

(1) Adolfo Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, 1893, pagg. 101
" " , La Galleria Drespi in Milano 1900 pagg. 137-151
" " , Storia dell'arte italiana-500 Vol. I°
(Genti).

(1) Wilhelm Schiess, ("Giorgione") Monatsberichte Über Kunst Und Kunstwissenschaft (1903)
" " Repertorium für Kunstwissenschaft - XXVII (1904)
" " Zur Kenntnis Giorgiones (Repertorium für Kunstwissenschaft 1906)

questa spirituale comunione del critico con l'artista,

WILHELM SCHMIDT - E' il più severo di tutti nelle attribuzioni ammettendo soltanto otto opere originali di Giorgione (1): I Due Quadretti degli Uffizi, la Madonna di Castelfranco, la Venere, i Tre Filosofi, la Tempesta, il Ragazzo con Pappa della Galleria di Vienna e una scena Veneziana dell'Accademia di Vienna che con Giorgione non ha nulla a che fare. Contro l'opinione del Morelli attribuisce a Tiziano la Madonna del Prado di Madrid.

LA CRITICA ESTETICO-PSICOLOGICA

In opposizione alla critica scientifica del Morelli e dei suoi seguaci che cercava di riconoscere l'artista attraverso dettagli morfologici combinati a investigazioni comparative, sorse la critica estetico-psicologica. Questa, prescindendo da ogni indagine positiva e storica come inutile e ingombrante il puro godimento dell'opera d'arte, vuole che il pensiero del critico sia la continuazione dell'idea dell'artista; vuole che il critico sia un poeta, non nel senso letterario ma nel senso umano, "esprimendo cioè con la parola quello elemento di poesia che è contenuto in ogni ^{anima} ~~angelo~~ d'artista" (Conti).

(1) Wilhelm Schmidt, ("Giorgione") Monatsberichte Uber Kunst Und kunstwissenschaft (1903)
 " " Repertorium fur kunstwissenchaft - XXVII (1904)
 " " Zur Kenntnis Giorgiones (Repertorium fur Kunstwissenchaft 1908)

Questa spirituale comunione del critico con l'artista, una volta avvenuta, ~~viene~~^{produce} e vibrazioni così caratteristiche e inconfondibili che diventa facile identificare opere dello stesso Autore: basta che si ripetano vibrazioni emotive della stessa intensità e altezza.

Inoltre attraverso questo fenomeno medianico è possibile ricostruire lo svolgimento spirituale dell'artista ~~ob~~licando esattamente gli stati d'animo che emanano dalle opere.

Naturalmente questa critica deve servirsi dei risultati di quella scientifica per trovare materia delle sue esercitazioni specie trattandosi di un artista misterioso come Giorgione; ma spesso le basta una pedana di lancio costituita da una o due opere per veleggiare a volontà e con voluttà in un cielo vastissimo. Dopo la ^e ^{la} pelustrazione della copiosa raccolta di ~~edizioni~~ raffinate essa ritorna alla base di partenza, ^e ~~che~~ accanto all'opera rivelatrice ne cataloga una serie più o meno lunga.

La critica estetica era pericolosa per molti riguardi. Prima di tutto perchè ogni critico vedendo l'artista attraverso la propria sensibilità se lo sfoggiava a modo suo; poi, ^{perchè,} rifiutando l'indagine storica le poteva accadere di levarsi da un punto di partenza errato; infine perchè facilmente l'ammirazione ^{trasmodava} ~~transmutava~~ nel delirio e le immaginazioni surriscaldate ~~si~~ ^{si}orgevano nell'opera contemplata vibrazioni ^e ~~intenti~~ ^{intenti} ~~e~~ inesistenti. Fu alimentato il parassitismo ~~e~~ ^e letterario. Nell'arte gli scrittori trovarono inesauribile campo di ispirazione e s'affannarono a dare un equivalente letterario alle opere pittoriche e plastiche.

Il romanticismo rinvenne in Giorgione il precursore dei propri sentimenti: la poesia del Giorgione le parve la

~~La~~ propria poesia.

Giorgione fu considerato il primo romantico moderno per la sua malinconia, per la svagatezza sognatrice, per la raffinata semplicità. Questa proiezione della ~~semplicità~~^{sensibilità} romantica nel nostro artista ne alterò la personalità. Non mancarono ~~pre-fattistici~~ e anacronistici accostamenti: Lo si paragonò a Beethoven, Mozart, Leopardi, Wagner.....

Parallelamente avvenne lo ~~scartamento~~^{sfruttamento} intensivo degli spunti romanzeschi vasariani: la musica, l'amore, la morte.

Giorgione fu ridotto ad un fenomeno patologico.

Dall'analisi dell'opere si stabiliscono con precisione le varie fasi sentimentali dell'artista: il "Curriculum" così puntualizzato riverberò a sua volta altra luce sulle opere e servì a meraviglia per nuove annessioni. Il paugiorgionismo batteva ~~le~~ porte.

La critica estetica ebbe anche essa i suoi ~~meriti~~^{meriti}. Inantofes capire che le ricerche anatomiche e formali erano insufficienti a scoprire un artista, poeta come Giorgione. Poi insegnò che l'opera d'arte non è soltanto un oggetto da catalogare, un prodotto cui bisogna dare uno stato civile, ma soprattutto una espressione umana da comprendere e godere.

+ * +

L'inizio di questa critica è segnata fino dal 1877 da:

Walter Pater (1) Nella musica - dice il P-ater - il soggetto dell'opera è completamente ~~compenetato~~ dalla sua forma: Contenuto ed espressioni sono fusi. Giorgione realizza questo principio nella pittura dando libero corso alla fantasia nella scelta dei soggetti e liricizzandoli colla propria sensibilità. Questo risultato non poteva essere raggiunto che da un pittore - musi

(1) Walter Pater " The School of Giorgione" 1877 Berlino.
" " Il Rinascimento

) Angelo Conti " Giorgione" Firenze 1884

cista come lui ed egli lo trasferirà nella sua scuola." Per la scuola del Giorgione i bei momenti della musica che si ^{pa} ascolta, il Canto della voce degli strumenti sono i soggetti favoriti....personaggi ^{che} trasaliscono al suono della musica; musica sulla riva di un stagno durante una partita di pesca; musica che si mesce al gorgoglio della giarra tuffata in un pozzo; musica che si ascolta da una riva all'altra d'un corso d'acqua, o musica in mezzo alle gregge; sempre strumenti che si accordano e volti ^{at} attenti di musicisti che, simile a quelli descritti da Platone in uno suo passaggio ingegnoso, danno l'orecchio al più piccolo intervallo di suono, alla minima ondulazione dell'aria, o sognano sopra uno strumento senza corde e sembrano raffinare all'infinito le loro orecchie e la loro vita in un ardente desiderio di dolce musica"

ANGELO CONTI In uno studio del 1894 (1) sceglie Giorgione come soggetto per le sue affermazioni di critica ~~ed~~ estetica. Alla "dubbia e funesta" critica dei catabghi, alla vanità delle pure ricerche di erudizione e gli vuol sostituire l'osservazione che penetra il significato delle forme e coglie la ^{l'}essenza delle cose. La psicologia artistica é per lui il mezzo supremo per penetrare il significato dell'opere geniali. Nella tesi centrale del volume egli si sforza di ricavare la biografia ^{spirituale} ~~storica~~ dell'artista dando unnesso ai singoli quadri. Al periodo giovanile egli assegna ^{ai} due Quadretti dell'Uffizi, La Madonna del Prado, Il Cavaliere di Mantua, I Tre ritratti della Collezione Querini - Stampaglia (di questi ^{la} critica attribuisce concordemente a ^PPalma il Francesco Querini), ^{il} Ritratto Giustiniani di Berlino.

(1) Angelo Conti " Giorgione" Firenze 1884

Segue il periodo del martirio, in cui la sensualità del temperamento assedia l'artista con le più tormentose immagini delle forme femminili: ed ecco la **T**empesta. Fra tante passioni una tregua riposante e serena è espressa dalla ^{Venere} ~~bella~~ di Dresda, dagli Armigeri del Monumento Onigo in S. Nicolò di Treviso e dagli affreschi del Fondaco. La Madonna di Castelfranco indica una tristezza rassegnata e profonda "espressa in una forma purificatrice, in una visione da d'apoteosi sotto un cielo di pace"; la Vergine è una donna santificata dall'arte, una penitente alla soglia del Paradiso. Nel Concerto Campestre alla musica si mescola e si accorda, per l'ultima volta, la forma tentatrice della donna. Nel Concerto Pitti l'artista si libera del giogo della voluttà nella "estatico prodigio della musica" rivelatrice dell'eterna anima del mondo".

Il Conti definisce ~~in~~ Giorgione il poeta dell'amore, il grande musicista della passione, il poeta del tormento e della bizzarria entro cui si nasconde lo spasimo, "il veggente, a cui, nell'ora della triste rassegnazione, appare, fra le visioni dell'arte, una speranza ~~di~~ ^{spirituale del maestro e da} ~~libera~~ ^{di} gioia".

La critica posteriore ha ammesso il valore della interpretazione che il Conti dà alla Madonna di Castelfranco, ha accettato la differenza da lui stabilita tra lo spirito del Giambellino e di Tiziano e quello di Giorgione, ma lo ha rimproverato di sentire l'artista come una idea astratta piuttosto che come una attività concreta, e di trascurare completamente nella sua analisi capolavori come i Tre Filosofi.

alle allucinazioni e alle illusioni è l'unica condizione liberatrice.

(1) Gabriele d'Annunzio note sul Giorgione e la critica - La Conville libro primo 1893; Il Fucos 1900 pagg. 89 - 92

(2) Paul Landau "Giorgione" (collas. Die Kunst Dirichard Muther Berlino)

(3) Cecil Giorgione London 1900

(4) Ugo Moneret Devillard "Giorgione" Bergamo 1904.

Al periodo romantico succede quello classico: l'artista semplifica le sue visioni e si compiace di ricerche formali. Appartiene

GABRIELE D'ANNUNZIO-col suo infiammato lirismo interpreta magnificamente la Tempesta, la Venere, e il Concerto Pitti(I). Nella Tempesta scorge un senso di allucinazione che nel Pastore si acquisisce e concreta in "un desiderio che sale a una altezza vertiginosa".

Si ~~oppon~~^{oppone} all'assegnazione del Concerto Pitti a Tiziano.

L'Autore continua di questo tema: il Concerto Campestre non è se non un mezzo per affinare ed intensificare la volontà espressa. La Venere di Dresda è "un sofisticato bellezza di carne procreata".

PAUL LANDAU-(2) si basa sulla monografia del critico inglese Cook (3) per una trattazione letterario-musicale dell'arte di Giorgione. Assegna a Tiziano il Concerto Campestre del Louvre.

La critica estetica adoperata dal Conti con una certa temperanza arriva all'eccezzo con Ugo Moneret de Villard(4). Costui considera Giorgione come il primo maestro ~~dei~~ Veneti che vive completamente di sensazioni. De Villard, seguendo il metodo del Conti, cerca di ricostruire l'attività spirituale del maestro e ne fissa cronologicamente le varie fasi. Nel primo periodo di studio e di elaborazione - periodo romantico- l'artista cerca di prendere coscienza di sé stesso e rileva l'essenziale antagonismo tra l'essere e il conoscere. Questo periodo comprende la Prova del Fuoco, l'Età d'oro di Londra, il Giovane di Berlino, la Tempesta. In questa ultima opera v'è un desiderio, ancora male espresso di oltrepassare la sfera del dolore: "l'arte che vivifica e dà consistenza reale alle allucinazioni e alle illusioni è l'unica condizione liberatrice."

- (1) Gabriele d'Annunzio note sul Giorgione e la critica-Il Convitto libro primo 1895;
" " " Il Fuoco 1990 pagg.89 -92

(2) Paul Landau " Giorgione" (coll. Die Kunst Dirichard Muthr Berlino)

(3) Cook Giorgione London 1900

(4) Ugo Moneret Devillard "Giorgione" Bergamo 1904.

Al periodo romantico succede quello classico : l'artista semplifica le sue visioni e si compiace di ricerche formali. Appartenebbero a questo periodo ^{di} calma : l'Apollo e Dafne di Venezia, I Tre Filosofi, la Madonna del Prado, la Giuditta, il Cavaliere di Malta, la Madonna di Castelfranco, il Concerto del Louvre e la Venere di Dresda. Per il Monnet ^{la} Madonna di Castelfranco é uno schietamente umano; ma non la Vergine trionfa nel cielo luminoso ma il suo tipo ideale di donna dal cui volto "possiamo leggere l'istoria delicata della sua sensualità".

L'Autore continua di questo tono : il Concerto Campestre non é se non un mezzo per affinare ed intensificare la voluttà amorosa. La Venere di Dresda é "un'eccitante bellezza di carne procace".

Come se ciò non bastasse, egli trova in Giorgione delle tendenze drammatiche che artisticamente lo conducono all'errore : l'Euride di Bergamo, i Cassoni di Padova, il Giudizio di Salomone la Tempesta di S. Marco e la Vecchia col "Tempo".-

L'ultimo periodo sarebbe rappresentato dal Cristo di S. Rocco, da alcuni ritratti (il Broccardo - il Medico Parma - il Ritratto di Temple Newsam), & chiuso dal Concerto Pitti. E' la sublimazione dell'artista che ha ritrovato alla fine la gioia più pura e spirituale : ma musica che esclude ogni vincolo sensuale e lascia lo spirito nell'immobile sfera dell'assoluto.

Questa riesumazione dell'evoluzione spirituale dell'artista ha momenti di felice comprensione di talune opere, ma in complesso é apparsa ai critici un gioco labile ed arbitrario. Come ricostruire un'attività psichica su una base incerta? L'autore infatti compie la sua ricostruzione su un elenco di opere composto ed accettato a priori.

Il Monnet ^è preso da un sacro errore per la filologia, non si propone neppure lontanamente il problema delle fonti. Una sola notizia gli garba : quella del Vasari : (Giorgione) dilettesi nelle cose d'amore.

Preoccupato d'affermare il funzionamento del meccanismo della creazione estetica, dimentica la realtà dell'artista, lo rende una figura inconsistente, lo r duce all'evolversi astratto di un sentimento.

IL PANGIORGIONISMO

Le intuizioni del Cavalcaselle e la sagacia scientifica del Morelli avevano svelato in parte il misterioso dominio di Giorgione. Gli esploratori che vennero dopo, invece di battere sistematicamente la zona, per scoprirla intera, inebbrati dalla bellezza del sito, cominciarono a vagare in qu  e in l , senza mantenere i necessari collegamenti. Ben presto si smarrirono sconfinando addirittura in propriet  non giorgionesche.

Da parte sua la critica estetica contribu  notevolmente allo spostamento dei confini.

E cos  quando un dilettante inglese, Herbert Cook, e un critico tedesco, Ludwig Justi, giunsero a fare il loro sopralluogo, si trovarono in una zona vastissima fortemente accidentata e percorsa gi  in molteplici direzioni. Data una' occhiata, essi placidamente sentenziarono che tutte le vie seguite erano buone, che tutto quello' immenso dominio apparteneva di diritto e di fatto al pittore di Castelfranco.

Anzi il tedesco fece di pi : risal  e pelustr  la lunghissima strada della tradizione dallo Zanetti al Michiel esentezi  che tutti gli scrittori incontrati avevano pressapoco ragione.

Sorte cos  l'era pangiorgionista. Non si disse pi  Giorgione e la scuola di Giorgione, ma Giorgione e Giorgione.

+

+

+

La critica straniera, ^{specialmente inglese} ~~specialmente inglese~~, si era molto interessata di Giorgione, ma da prima senza alcun fanatismo.

CLAUDE PHILLIPS e ROGER FRY - scrissero a più riprese nella rivista "The Burlington Magazine" (1) il Phillips sostenne l'originalità della Giuditta di Leningrado; pensò che il Concerto dell' ~~l'ombra~~ cominciato da Giorgione, dovesse essere finito da Palma il Vecchio. Attribuita al Campagnolo l'Adultera di Glasgow "non contestò - egli dice - che il colore della pittura non abbia lo splendore e la bellezza propria di Giorgione, ma rifiutò di dare a questa composizione quella profondità, quella perfetta armonia, quell'irraggiamento inferiore che sono le caratteristiche di lui, la composizione è troppo sommaria, i movimenti troppo consulti, la luce diffusa capricciosamente. Non scorgo la serenità, la sobrietà del gesto ed espressione sempre gustate presso Giorgione."

Più acutamente ancora il Fry spiega l'universalità dell'arte del maestro: "Davanti ad una pittura di Giorgione, mi è sembrato di trovarmi proprio al centro del mondo spirituale di noi europei. Libero di muovermi in ogni senso, di non trovarvi spiacevoli sorprese, sentivo di essere nel mondo da lui immaginato o disegnato come a casa mia e riassumevo questa perfetta e libera familiarità dicendomi che la Venere dipinta dal Giorgione potrebbe rappresentare l'Europa, ^{se} ~~che~~ si volesse serrare in una opera sola ciò che l'Europa significa nel campo spirituale."

Il Fry attribuisce al Catena il giudizio Kingston Lacy ed al Cariani la Natività Allendale - Kresj.

(1) Phillips "L'Exposition des maitres anciens à la Royal academie" Gazette Des Beaux-arts 1893 pagg. 227 - The Burlington Magazine XIV 1909.

North American Review ott. 1899

Roger Fry - The Burlington Magazine - VI-XI-XXI-

HERBERT COOK (1) Nella sua monografia, invece di ^{partire} ~~partire~~ come era logico, dalle fonti, parte del Cavalcaselle e dal Morelli. Naturalmente li trova discordanti: in essi Giorgione non è sempre considerato alto e grande. Ma è inutile purificarlo e nobilitarlo - pensa l'autore - perché ambedue i critici hanno ragione. È l'artista che è diseguale, strano, ^{incoerente} ~~incoerente~~. Per ritrovarlo intero è sufficiente paragonare le opere anonime che si presumano giorgionesche con quelle dei cataloghi del Cavalcaselle e del Morelli. Se i caratteri stilistici e spirituali concordano, se l'evidenza interna persuade, non bisogna esitare a battezzare il quadro per un Giorgione. Il Cook attribuisce a Giorgione circa quarantadue opere. Agli elenchi combinati del Cavalcaselle e del Morelli aggiunge: i Cassoni della Galleria di Padova, il Ritratto n. 11 della Galleria di Rovigo, l'Arnolfo e il cosiddetto Prospero Colonna della Galleria Nazionale di Roma, Venere e Adone della stessa Galleria, Il Medico Parma, il Ritratto Temple Newsam, la Schiavona, l'Euridice di Bergamo, la Zingarella di Vienna, la Sacra Conversazione del Louvre, la Santa Giustina della Collezione Lanz e la Sacra Famiglia Benson, opera quest'ultima attribuita al maestro anche recentemente.

Come si vede il cieco dogmatismo nell'autorità altrui genera il più strano Giorgione che si potesse immaginare, un artista ibrido, che guadagna in estensione ma perde in profondità.-

Ciò che v'è di buono nell'opera del Cook - dice L. Venturi - si è ^{l'aver} ~~va~~ portato all'assurdo i tentennamenti dei conoscitori contemporanei, l'averne fatta involontariamente la satira.

(1) Herbert Cook " Giorgione " London, 1900

Nove attribuzioni dello Justi sono: i due quadrati Conway (Allington Castle), la pala di S. Giovanni, Grisavione, (opera indubbia di Sebastiano del Piombo) il Cristo morto di Treviso

(2) Ladyigi Justi " Giorgione " Berlin, 1908 - 2° Voll.

LUDWIG JUSTI - Una reazione al pangiorgionismo del Cook era inevitabile : ma essa non fu immediata. L'ammessionismo diminuì un po' di quota ma rimase sempre ad un livello stratosferico, come appare ^{dalle} opera dello Justi.

All'inizio della sua monografia comincia bene ⁿ inastando una marcia adatta per affrontare la scabrosa salita : cioè la critica delle fonti. Ma poi imbecca tranquillamente una strada molto spaziosa ma falsa ; quella della tradizione secentesca.

Lo Justi considera il Ridolfi una fonte non solo abbondante ma anche limpida. Coll'aiuto del Ridolfi egli espone un vero bazar di merce tutta col marchio di fabbrica giorgionesco, dove accanto ad opere nobilissime producono pessima impressione lavori goffi o volgari.

Però lo Justi reca contributi notevoli alla conoscenza dell'artista e di fronte ad opere incerte non si pronuncia alla leggera come il Cook. La critica della tradizione gli permette di concepire Giorgione ^{con} ~~esatta~~ più libertà, collocandolo piuttosto sul versante del cinquecento che sulla quello del quattrocento. Inoltre egli dà la dovuta importanza alle opere perdute: esamina criticamente le incisioni dello Zanetti tratte dal Fondo dei Tedeschi fino allora troppo trascurate, ricostruisce felicemente il Davide con la testa di Golia riconoscendolo nell'autoritratto Braunschweig. Avanza l'ipotesi interessante che i due quadretti degli Uffizi siano stati dipinti sotto l'influenza del Perugino, come dimostrerebbe il colorito e l'attitudine distratta dei personaggi. Tenta l'identificazione del Giudizio Kingston ^l dacy con il quadro dipinto da Giorgione per il Palazzo Ducale.-

Nuove attribuzioni dello Justi sono: i due quadretti Conway (Allington Castle), la ^{Pala} ~~partita~~ di S. Giovanni, Grisostomo, (opera indubbia di Sebastiano del Piombo) il Cristo morto di Treviso

(1) Ludwigi Justi " Giorgione " Berlin, 1908 - 2° Voll.

Il Bravo di Vienna, La Salomè della Galleria ~~di~~ Doria.

Rimane incerto tra Giorgione e Tiziano per l'Arioste di Vienna e il Cristo di S. Rocco. Pensa ad una collaborazione dei due grandi artisti per la Zingarella di Vienna. Considera una copia dell'epoca di Apollo e Dafne di Venezia. Assegna con molta probabilità a Tiziano il Cavaliere di Malta.

" La coscienza di cinquecentismo nell'arte di Giorgione e anche la capacità di concepire sinteticamente i problemi dell'arte, permette alle ~~l~~ustri di far apparire qua e là magnifici lampi di verità tra i rottami del suo problema storico sbandato. A libro letto rimane il dispiacere che una attività spirituale indubbiamente dotata sia stata sprecata per un pregiudizio" (L. Venturi)

REAZIONE AL PANGIORGIONISMO

George Gronau (1) - È il primo a ribellarsi decisamente al pangiorgionismo e a denunciarne come arbitrarie le stravaganze critiche. Per purificare l'esuberante catalogo impone il ritorno alle attribuzioni del Morelli. Fiduciosamente ancorato al catalogo di costui, assume una posizione di passività che serve ad arrestare la corsa delle aberrazioni, ma nello stesso tempo fa arrestare ogni progresso critico.

Eppure al Gronau non mancavano le possibilità per far compiere un passo risolutivo al problema. Infatti egli compie una analisi accurata delle fonti unita a pazienti e severe ricerche d'archivio. Afferma l'attendibilità storica del Michiel, diffida del Vasari, considera nulla la tradizione seicentesca.

Nel corso della disamina dimentica questi importanti premesse storiche

(1) - Giorgio Gronau "Kritische studien zu Giorgione" 1908 e repertorium fur kunstwissenschaft.

Inante continua gli rapporti filologici e gli studi

abbandona i suoi ottimi arnesi da lavoro. Sembrano non aver fiducia nelle proprie forze. Reagisce al panglossionismo, reagisce alle spiegazioni dei soggetti del Wickoff, comprende l'importanza delle fonti; poi non tiene conto del proprio lavoro. Ma la critica posteriore capirà l'importanza dei suoi contributi e se ne servirà utilmente.

Gronau idolatra Tiziano e gli ridà il Concerto Pitti, l'Arxiosto di Londra, il Ritratto Temple - Newsom. Da prima seguendo il Wickoff attribuisce il Concerto della Louvre a Domenico Campagnola poi si ricrede.

Ammette di Giorgione la Tempesta calmata da S. Marco. Assegna al Beccaruzzi il Cristo Morto di Treviso e a Morte da Feltre le Tre Età della Galleria Pitti e il Concerto Hampton Court.

Numerose sono le ricerche biografiche del Gronau su Giorgione (1)

+ +

Il ritorno alle attribuzione del Morelli é confermato dalla compilazione di Max Von Boehn "Giorgione und Palma Vecchio" 1908 Nella recensione alla monografia dello Justi di FRANZ Wickoff (2) la reazione va oltre ed avvedutasi che gli elenchi del Cavalcasel- e del Morelli contengono l'ottimo e mediocre, ~~l'insipido~~ e l'eccezionale, ^{l'insipido} ~~l'insipido~~ e l'eccezionale, ~~li~~ minimizza affinché la fisionomia dell'artista appaia schematica e pura. Il Wickoff pone come punto di partenza per la conoscenza dell'artista: La Giuditta, La Madonna di Castelfranco, La Tempesta, i Tre Filosofi, La Venere, il Cristo di S. Rocco, ^{il} Pastori di Budapest (copia), Il Ragazzo con freccia di Vienna, il Davide, pure di Vienna, il Pastore di Hampton Court.

+ +

- (1) Gronau Zorzan da Castelfranco-nuovo archivio veneto, Tom VII 1894
" " il cognome di Zerzi di Castelfranco boll. museo civico di Bassano 1909
" " Altmuister der Kunst. Giorgione, Berlin - Studdgart 1912
2 - Franz Wickoff - recensione alla monografia di L. Justi - in Kunstschrift

In tanto continua^{nt} gli rapporti filologici e gli studi particolari che chiarificano sempre meglio le forme della tecnica del maestro e le tendenze ~~della~~ sua arte.

RICHARD MUTHER (1) mette in rilievo il carattere idilliaco delle sue opere e le riferisce all'"Arcadia" del Sannazzaro pubblicata in quel tempo dal celebre editore Aldo Manuzio.

IOSEPH GRAMM (2) analizza i paesaggi del maestro e determina come egli per primo rifonda fantasticamente e ~~poeticamente~~ poeticamente la realtà; come realizzi una perfetta fusione tra ambiente e figure, come risolva il problema della prospettiva aerea.

EMILE MICHEL (3) rileva la poesia del paesaggio del maestro che s'è ispirato quasi sempre al paese natale : Castelfranco.

MARIA GRUNEWALD (4) studia il colorito carneo nelle opere sicuse.

Questo punto di partenza egli ~~passa~~ passa soltanto opere cui la paternità è documentata da fonti attendibili scritte, documenti contemporanei o d'archivio. Per le sue opere perduto il tratto

LA CRITICA STORICA di LIONELLO VENTURI

La reazione aveva riportato il problema pressapoco ^{al punto} di partenza, ma l'esperienza critica aveva fatto capire che Giorgione non si sarebbe mai potuto chiarire trascurando le fonti sicure.

Del problema delle fonti non s'era occupata né la critica anatomica né quella estetica. Il pangiorgionismo aveva sforzato le fonti a dar ragione alle sue teorie preconcepite, o aveva attinto ^{ad esse} ~~ad esse~~ senza alcuna discriminazione. Le aberrazioni s'erano moltiplicate, ma molte incognite del problema erano state sostituite da entità ~~reali~~ ^{reali} anche se ancora sbagliate. La correzione non poteva tardare. La reazione passiva del Granau aveva segnato una parentesi di stasi e di riflessione.

(1) Richard Muther "Geschichte der Malerei" Leipzig, 1900
 (2) Ioseph Gamm "Ideale Landschaft" Freiburg, 1912
 (3) Emile Michel "La paysage chez les maîtres venitiens" Revue des Deux Mondes (1902)
 (4) Maria Grunewald "Das Kolorit in der Venezianischen Malerei" Berlin, 1912

Nel 1913 la critica storica di LIONELLO VENTURI apre un nuovo periodo nel problema di Giorgione (1). La sua opera, per la sicurezza del fondamento storico, per l'estrema sobrietà e imparzialità, costituì il raggiungimento più alto della critica, giorgionesca-

Questo critico d'avanguardia che non temeva le affermazioni più audaci e progressiste, di fronte all'intricato problema di Giorgione, adotta una tattica di estrema prudenza, procede soltanto su terreno sicuro, distingue scrupolosamente il certo dall'incerto. Egli non vuole far stupire il lettore con ardimenti e scoperte sensazionali, ma invece vuol determinare la figura dell'artista con pochi elementi, secondo un criterio di necessità non di possibilità.

Come punto di partenza egli accetta soltanto opere cui la paternità è documentata da fonti attendibili scritte; documenti contemporanei o Marcantonio Michel. Per le ~~scuole~~ opere perdute sfrutta al massimo le memorie rimaste. Si serve del criterio stilistico solo quando il quadro abbia tutti gli elementi stilistici omogenei a quelli dei dipinti certi.

Del Vasari considera ^{quella} approssimativamente attendibili le notizie biografiche, molte infide sulle opere, esatto il giudizio sintetico sulla riforma tecnica del maestro.

Per definire la personalità spirituale di Giorgione, il Venturi si basa rigorosamente sulle opere storicamente e stilisticamente certe: La Giuditta, la Madonna di Castelfranco, il Ritratto Giustiniani, la Tempesta, i Tre Filosofi, la Venere, il Cristo di S. Rocco e il frammento del Fondaco dei Tedeschi. A questo elenco aggiunge quello ^{derivato} dalle memorie grafiche o dalle copie:

(1) Lionello Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Milano 1913

rite religiose e quelle unistiche. Il Giorgione di Lionello Venturi alla luce della critica storica, resta dunque il sognatore, il sofferente d'una vaga nostalgia, come era stato concepito dalla critica romantica ed estetista.

l'Auteritratto Braunschweig (copia), il Pastorell^{con} freccia di Vienna (copia), il Ritrovamento di Paride (incisione del Teniers e frammento di Budapest), l'Astrologo e la Nuda stessa e volta (incisione del Campagnola), le Figure del Fondaco (incisione dello Zanetti).

Inoltre l'autore, in contrasto a tutti i generi critici Giorgione, dice il Venturi, distrugge tutte e tre le tendenze che dominavano la pittura veneziana del tempo; l'energia e la realtà della vita espressa con rilievo plastico (Mantegna, Alvise, Vivarini, Gentile, Bellini), il sacro rispetto per l'autorità religiosa (Giambellino) l'interesse vivace e ~~staccato~~ ciarlatano per la pompa cittadina (Carpaccio). Distrugge per riedificare un mondo nuovo con la libertà della fantasia.

Arriva a dare alla natura il ruolo di protagonista, a rivelare l'anima delle cose. Riduce la figura a una cosa dell'universo, ma sente la trist^{ezza} di questa trasfigurazione e la esp^{ri}me in atteggiamenti contemplativi pregni di nostalgia e di rimpianto per l'ingenua fede perduta.

L'artista oscilla ~~continuamente~~ tra il senso della realtà e il desiderio irreali, tra la necessità di elevare la natura sino alla propria altezza e la necessità di abbandonarsi a lei. Questo contrasto non genera il dramma ma l'elegia. Questo contrasto è il fascino dell'arte sua che " si contentò di cantare la propria tristezza per non saper godere, per non saper sofferire".

Nei Tre Filosofi il contrasto accenna a risolversi; nella Venere esso è risolto e l'artista vede limpidamente che l'ideale della sua vita è entro il suo sogno. Allora, non più rattenute e titubante, diffonde giudizi e fantasie sulle pareti del Fondaco e ascolta le voci più segrete della natura ritraendo notti lunari.

Questo è - secondo l'autore - il cammino percorso dall'artista, che rappresenta il passaggio dall'ev^o medio al moderno, dallo spirito religioso a quello umanistico. Il Gio^vgione di Lionello Venturi alla luce della critica storica, resta dunque il sognatore, il sofferente duna vaga nostalgia, come era stato concepite dalla critica romantica ed estetica.

Ma il Venturi aggiunge caratteristiche più concrete : Giorgione si abbandona alla gioia e alle intensità delle risonanze cromatiche, subordina la linea della massa, risolve l'azione nel raccoglimento, sa dare ai corpi la confidenza dei propri atti.

Inoltre l'autore, in contrasto a tutti i generi critici anteriori, elimina senza titubanze, opere considerate la quintessenza del giorgionismo: il Concerto Pitti, la Madonna del Prado, la Zingarella di Vienna, il Cavaliere di Malta, la Schiavona Crespi vengono tutte assegnate a Tiziano. Il Concerto Campestre, il Giudizio di Salomone di Kingston Lacy, l'Adultera di Glasgow vengono assegnate a Sebastiano del Piombo.

Energica è l'espulsione dei due quadretti degli Uffizi "Giorgione - egli dice - non può aver cominciato a concepire i suoi quadri con un intirizzamento fisico e spirituale, già da tempo superato da Giovanni Bellini. E nemmeno ha potuto fare delle copie impoverite del suo stile naturo". Il Cristo Gardiner, il Broccardo di Budapest, la Donna della Galleria Borghese sono confinati fra una quindicina d'opere anonime. Al Pordenone viene dato il Cristo morto del Monte di Pietà di Treviso, al Catena la Natività Allendale, al Torbido il Giovane con il flauto di Hampton Court.

Tutte queste assegnazioni sono contenute nella seconda parte del volume, dove l'autore cerca di dare una paternità alle innumerevoli opere illuminate al riverbero di gran fuoco giorgionesco. Anche egli distingue con precisione. L'influenza di Giorgione fu enorme come riforma tecnica, e pittura moderna, la sua riforma spirituale fu invece incompleta ed ebbe azione limitatissima : superficiale non inferiore. Da ciò ha relativa facilità di differenziare le opere del maestro da quello dei suoi seguaci.

Il reagente storico adoperato dal Venturi trasforma il pangiorgionismo in giorgionismo; gran parte di ciò che egli toglie all'opera di Giorgione riserva all'influenza.

Questo metodo non parve troppo felice perchè favoriva ~~un~~ il rimpicciolimento del maestro che si sperdeva in un labirinto d'attribuzioni dove molti artisti-anche tra i maggiori-erano mal determinati.

Dal libro del Venturi, immune da suggestioni leggendarie, la figura di Giorgione esce schematica, senza sfumature, ma concreta.

L'opera era assolutamente necessaria per arginare le stravaganze critiche di ogni specie e raffreddare quel fanatismo che danneggiava la stessa grandezza dell'artista.

Però l'aderenza forse troppo rigorosa allo storicismo, costringe l'autore a escludere quasi a priori la possibilità di una assegnazione al maestro di opere insigni come la Natività Allendale, e i Due Concerti.

Limitare rigidamente lo studio di Giorgione a memorie storiche tanto avere ~~nessi~~ con lui, è precludersi la via a intendere altri mirabili aspetti dell'artista.

invece sempre più è convinto che ~~il~~ Concerto ed il Concerto Caspense siano del Giorgione.

Al contrario il purista BERENSON (1) allenta i freni e modifica il L'opera soda e prudente del Venturi sembrava avesse sottratto definitivamente al mito la figura di Giorgione. Eppure la suggestione della leggenda e il potere assessionistico del pangiorgionismo continuarono ad influenzare alcuni scrittori d'arte. Lo dimostra il critico francese ~~ERRIXE~~ GEORGE DREYFOUS (1)

Costui intende di colmare una lacuna ~~che~~^{della} critica d'arte francese che fino allora s'era occupata di Giorgione soltanto in articoli di rivista. L'autore adotta ~~un~~^{il} metodo del Venturi di dividere le opere ~~del~~ⁱⁿ gruppi perchè risulti più facile l'analisi comparativa, ma abbandona di nuovo la critica delle fonti.

Colmare delle opere di Giorgione si fa così più facile ed accigliato.

(1) George Dreyfous - " Giorgione " Paris 1914
(2) Ludvig Berenson, Pittori Italiani del Rinascimento (traduzione della Vassallo)

Radoppia il numero delle opere certe fissato dal Venturi. Riassegnna al maestro il Concerto Pitti e quello Campestre; considera probabili una decina di opere; non si pronuncia su un'altra decina. Ritrova un carattere essenzialmente giorgionesco in opere come la Donna della Galleria Borghese e l'Età d'oro della Galleria di Londra.

Quelle del Dreij Fous è un bizzarro mosaico di frammenti tolti da tutti i sistemi critici, un pangiorgionismo

I L R E V I S I O N I S M O

Lo storicismo del Venturi, gli apperti filelogici continui (1) fecero riflettere i critici più intelligenti determinando un periodo di revisione.

Il pangiorgionista LUDWIG JUST nella seconda edizione del suo volume (2) stringe i frani ed elimina le attribuzioni più precarie. E' invece sempre più convinto che il Concerto ^{Pitti} ed il Concerto Campestre siano ^{d'} di Giorgione.

Al contrario il purista BERENSON (3) allenta i freni e modifica il suo atteggiamento di intrasigenza giovanile.

Nel suo "INDICE" dichiara che, fermi sulla base dei dipinti certi, si può includere nell'opera del pittore i dipinti che dimostrano un poco della sua forza creativa e perfino le repliche di un quadro eseguite sotto la sorveglianza del maestro." La astensione è sicura ma sterile. E come si deve essere spietati nel respingere, senza compromessi, attribuzioni che non ^{sono} altro che trovate felici e brillanti congetture, così vanno accolte, anche se non ci convincono in piene attribuzioni che si fondano su ^{informazione} ~~informazione~~ più ricca e ^{buell'} ~~buell'~~ idea più esatta, che d'un artista, possediamo ad un dato momento.

L'elenco delle opere di Giorgione si fa così più ampio ed accogliente.

(1) Ficco : La giovinezza di Giulio Campagnola, l'arte, 1915

(2) Ludwig Berenson, Pittori italiani del Rinascimento (traduz. Emilio Cecch 1932)

Al solito gruppo storicamente certo il Berenson aggiunge: la Prova del Fuoco e il Giudizio di Salomone degli Uffizi (di quest'ultimo solo il paesaggio ; il Cristo di Gardner, il Broccardo, il Cavaliere di Malta, il Pastorello di Hampton Court, l'Apelle e Dafne del Seminario di Venezia, la Madonna del Prado (non finita da Giorgione) il Concerto Campestre del Louvre, la Vecchia "col Tempo". Ritiene possibili ; il Ritratto del Metropolitan Musseun di Nuova York, la Donna Borghese, la Laura di Vienna, considera copia l'Oroscopo di Vienna.

Le opere di Giorgione dice Berenson - sono il limpido specchio della Rinascenza alla sua altezza suprema, +

Il revisionismo influisce anche sulla critica storica, portando ad un avvicinamento delle tendenze opposte.

G R O N A U accetta pitture prime respinte e ridà a Giorgione il Concerto del Louvre prima attribuite a Domenico Campagnola.

LIONELLO VENTURI (1) propende a riconoscere del maestro tanto il Concerto di Parigi che quello di Firenze ed inoltre la Madonna del Prado, il Cristo Gardner di Boston, la Laura di Vienna.

In questa atmosfera conciliante la figura dell'artista si profila sempre più tersa e luminosa. L'accordo è ormai raggiunte su capolavori come il Concerto Campestre.

E tutti riconobbero che la bomba antigiorgionista dell'Hourticg, ritardatissima reazione al pangiorgionismo, aveva fatto un po' di fracasse ma nessun danno.

----- Ritratto Giustino di Berlino per Carlo e Sebastiano

(1) L. Venturi - Enciclopedia Treccani "Giorgione".

(2) Franz Vickyoff, Resuscitazione alla monografia di L. Venturi (Rivista degli Istituti - Anzeiger, 1909)

L' ANTIGIORGIONISMO

Dopo il povero e torbido risultato del Deyfous la critica francese ritentò la prova con LOUIS HOURTICO, pittore e scrittore d'arte, visivo di forza indubbia, ma avverso ad ogni risultato critico, smanioso di distruggere anche il buono per ricostruire a suo arbitrio.

Al pangiorginismo corrisponde l'azione eguale e contrario dell'antigiorgionismo, di cui l'Hourtiko fu il feroce corifeo.

Veramente fino dal 1909 egli ebbe un precursore nel tedesco Franz Wickhoff.

WICKHOFF (1) dimostra una rilevante, sospetta simpatia per Tiziano, Sebastiano del Piombo e Domenico Campagnola. Ogni opera ~~si~~^{di} valse tolta al catalogo del pittore di Casselfranco si riversa in quelle dei suoi scolari. Sappiamo da M. Dvůrak (2) che il Wichoff stava progettando un vasto lavoro su Giorgione nel quale doveva dimostrare che Tiziano e non Giorgione è il fondatore della pittura veneziana del cinquecento. La morte dell'autore interruppe il progetto. Il Wickhoff detiene il primato in fatto di attribuzioni strane e incredibili.

Attribuisce a Domenico Campagnola quei due capolavori dell'arte mondiale che sono il Concerto Pitti e il Concerto del Louvre, facendo salire il disegnatore padovano fra i massimi artisti italiani. Come se non bastasse gli dà anche il ritratto Temple Newsam.

Contro l'opinione senza incrinature di tutta la critica, toglie a Giogione il Ritratto Giustiniani di Berlino per darlo a Sebastiano del Piombo giovane assieme al cosiddetto Ariosto della Galleria Nazionale

(1) Franz Wickhoff, Recensione alla monografia di L. Justi (Kunstgeschichtliche - Anzeigen, 1909)

(2) "Le problèmes de Giorgione" Paris 1930

di Londra. Al Cernotò, pittore di terz'ordine seguace di Bonifazio, vien dato il Giudizio di Salomone di Kingston Lacy, e l'Adultera di Glasgow vien considerata copia del Cariani.

Il Cristo morto di Treviso vien assegnato a Pietro Damini o Marco Vecellio, la Madonna del Louvre a Francesco Vecellio; l'Euridice di Bergamo al Verdizotti (scolaro di Tiziano soprannominato il Tizianello), la Donna della Galleria Borghese al Licinio.

L'omaggio al Poeta della Galleria Nazionale di Londra vien reputato di scuola veronese.

Sensate le attribuzioni a Tiziano della Madonna del Prado e al Lotto del disegno della Collezione Chatsworth rappresenta^{nte} il Martirio di un Santo.

L'HOURTICQ in un'opera del 1919 su la giovinezza del Tiziano (1) giudicava Giorgione con moderazione accettando sostanzialmente le attribuzioni di Lionello Venturi.

Nel 1930 affronta direttamente il problema di Giorgione (2), rinnega in gran parte le sue precedenti affermazioni e^{le} sostituisce con altre clamorose e sensazionali. Egli vuol sciogliere quel fenomeno stupefacente di suggestione collettiva provocato dal maestro di Castelfranco.

Rivendica a Tiziano non solo il Concerto Campestre ma anche^{le} Venere di Dresda, paesaggio e figura. Assegna a Sebastiano del Piombo il Concerto Pitti.

Egli tenta d'avvallare la sua audacia con le grandi firme delle tradizioni e con documenti. Accuratissima è perciò la critica delle fonti. ~~recorre a tutti i documenti e a tutti i fatti.~~ Così scopre che il Vasari è il generatore della straordinaria fortuna

(1) Louis Hourticq " La Jeunesse de Titien" Paris, 1919

(2) " " " Le probleme de Giorgione " Paris 1930

di Giorgione nella storia : fortuna che ^{sarebbe} il risultato in qualche modo meccanico del contrasto tra il ruolo immenso che lo scrittore fiorentino affida all'artista veneto e l'opera modesta che può attribuirgli.

L'Hourticq non può a ~~far~~ meno di riconoscere l'attendibilità del Michel, ma ~~però~~ ^{praticamente} non ne tien conto, perché la respinge nel caso della Venere. Come esemplificazione ^{vale} la pena di sunteggiare le ragioni per le quali la Venere di Dresda non può essere di Giorgione.

1°- L'identità del soggetto della tela con la frase del Michel ^{il} non vale perché l'analogia del tema non è confermata da quella dello stile : la purezza della forma della Venere evoca invicibilmente l'intervento d'una mano diversa da quella del Giorgione.

2°- Nell'opera di Giorgione non v'è assolutamente niente che ricordi o annunci una tale figura (e tanto meno la mal costruita nuda della Tempesta); Tiziano dopo cinquant'anni si servirà dello stesso motivo, evidentemente per diritto di proprietà.

3°- Tra il viso timido e fragile della Vergine di Castelfranco e quello fiorentino della Venere v'è una franca opposizione di stile; solo l'incorniciatura dei capelli e il gioco delle ombre impedisce di riconoscere subito nel volto della Venere la pienezza cara a Tiziano.

4°- Un disegno del Gabinetto di Stampe di Parigi rende molto verosimile ^{mente} la composizione di Dresda qual'era prima della scomparsa ^m dell'amorino sotto il restauro : ora, nel disegno questo ha in mano un arco e non un uccellino segnalato da Ridolfi attribuita a Giorgione.

La fragilità e la tendenziosità di questa dialettica appare evidente. Tolta la Venere di Dresda e i due Concerti il francese sembra accorgersi che la fama del maestro continua a resistere.

paesaggio e nel saper ritrarre i giochi polensuosi della natura,

Allora ricorre ad un maligno deprezzamento delle opere certe.

Il quadro dei Tre Filosofi ^{- egli dice -} lascia un'impressione assai mal definita, solo qualche dettaglio prezioso del paesaggio salva dalla mediocrità una ~~manzianza~~ composizione di concezione contestabile e d'una esecuzione certe volte indigente.

La Pala di Castelfranco ^{- egli continua -} non è che la concezione arditissima d'un scolaro ^{timido} ~~timido~~. Le stranezze della composizione e le bizzarrie prospettive rilevano l'inesperienza. Esistono contrarietà tra proporzione e prospettiva; le ombre divergono inaspettate; il sistema di illuminazione è contestabile; la leggerezza inconsistente del paesaggio non è che ingenua imitazione della profondità illimitata dello spazio.

Secondo il critico francese, non è per queste due opere che Giorgione merita un posto nella storia dell'arte ma per aver osato trascrivere l'effetto temporeale e quasi tragico della "Tempesta" rivelandosi "un visionario ardito del dramma della luce". La fine originalità di quest'opera che rende delle impressioni da "moderno" con mezzi da "primitivo", resiste all'incertezza dell'esecuzione e alla debolezza costruttiva.

Per la Laura del Museo di Vienna, ch'egli considera un originale, si lascia finalmente trascinare dall'entusiasmo. Trova una personalità profonda, una amabilità seducente in quella "gentile piccola borghese" dallo sguardo curioso e dalla bocca mobile.

Altro originale di Giorgione è per lui un ritratto di giovine della Collezione Gentili di Parigi.

L'Hourticq dunque è altrettanto sollecito a sottrarre capolavori del maestro come da affidargli opere mediocri. Per lui Giorgione costituisce un'anomalia nella scuola veneta, un artista che ^{ha} un dialetto d'origine esotica, la sua tecnica è originale, ansiosa di tentativi ma non impeccabile. Egli è francamente novatore solo nel

paesaggio e nel saper ritrarre i giochi fisionomici della natura, poca maestria rivela invece nel nudo.

Soprattutto gli manca quel calore, quella larghezza d'esecuzione quegli accenti che ^{fanno} ~~fa~~ sentire il contatto diretto della vita. La migliore espressione del posto di Giorgione nella storia è - secondo l'Hourticq - la testimonianza di Ludovico Dolce, ^{il quale} ~~che~~ dice che Giorgione non portò che una " poca faviluccia" (1)

La critica del francese parve una donchisottesca lotta contro mulini a vento. Quel suo rabbioso graffiare dai quadri più famosi la paternità giorgionesca, quell'incollarvi con calcolata compiacenza i nomi dei suoi beniamini (Tiziano o Sebastiano) era così tendenzioso che la critica non vi hadò troppo (2)

Dove essa reagì e manifestò il suo disgusto fu contro l'ingiusto anzi inerente deprezzamento di opere nobilissime quale la Madonna di Castelfranco, la Tempesta, i Tre filosofi. Davanti a questi capolavori il francese vuol lasciarsi tradire dalla propria ^{sensibilità} ~~indifferenza~~ e irritato di non ~~poter~~ mutare l'autore, sfodera inopportuna e malignamente tutta la sua acutezza del genio. E' vero che deficienze prospettiche e stilistiche non mancano in queste opere, ma esse non improducono ^{no} impurità tali da inquietare il riguardante avveduto e attento ^{e tali} ~~che~~ da inquinare la pura bellezza di quei capolavori.

L'Hourticq aveva tutto il diritto di dubitare se la Venere di Dresda fosse del maestro o dello scolaro; di pensare al musicista Sebastiano del Piombo per il Concerto Pitti e al dovisiozo Tiziano per il Concerto Campestre, ma non doveva compiere un attentato che oltre ad essere immorale, gettava ^{il} discredito sopra tutta la critica d'arte.

(1) L. Dolce op cit. "Capitolo" Corriere della Sera - 21 luglio 1912

(2) Solo il Suida richeggiò l'Hourticq : W Suida-Giorgione-Nouvelles Attributions "Gazette des Beaux Arts" 14-175

LA CRITICA CONTENUTTISTICA

Nel 1932 l'acquisto della "Tempesta" della Collezione Giovanelli da parte dello Stato Italiano è il suo, trasferimento alle Gallerie Veneziane suscita una colluvie di articoli. Molti preferiscono godere la poesia del quadro senza intrusioni esegetiche.

Scrivono U. Oietti (1) "Allegoric? In questa pittura che lega tanto soavemente l'una cosa all'altra in visibile armonia, tutto si fa allegoria, un volto, un fiore, un rudero, un ruscello, la anche ciascuno, come nella vera musica, può ritrovarvi seconda l'ora e il sentimento, un allegoria diversa. E' questo il vero incanto di un arte così intima e discreta che t'accompagna e non ti comanda, e assomiglia perciò è alla natura, dove lo stesso firmamento che stasera si spaura e t'annulla domani t'innalza e t'india".

EFISIO CIBRIANO OPPO (2) da un acuto esame tecnico del quadro e chiama quella tempesta "gaia" e la considera il "primo quadro romantico dell'arte italiana con soggetti a iosa".

Invece Luigi Parpagliolo (3) vi scopre la leggenda di Genoveffa. Abbiamo come il Michele chiamasse "soldato" quel pastore. Dopo di lui per due secoli il quadro fu onestamente chiamato la "Famiglia" poi si pensò a un idillio autobiografico (Giorgione e la sua amante) perfino a una scena religiosa (S. Rocco che sana la peste). La critica romantica credette vedervi la famiglia raffigurante in disegno, simboleggiate dalle due colonne infrante (opinione di Aleardo Aleardi); pensò ad un equivalente dell'Infinito del Leopardi. La critica estetica la contemplò come un apparizione allucinante o come il simbolo dell'arte liberatrice. Qualche critico pensò a una scena mitologica - il Ritrovamento di Paride.

-
- (1) U. Oietti "La Tempesta" Corriere della Sera - 21 luglio 1932
 - (2) E.P.O. Oppo "La gaia Tempesta di Giorgione" La Tribuna, 15.10.1933
 - (3) Luigi Parpagliolo "L'argomento della Tempesta di Giorgione" Dedalo, 1932

(4) Borsari, il sito di Giorgione, Spoleto, 1933
(5) Stefano Ferrari, La critica figurativa e l'estetica moderna, Bari, 1933
(6) Parpagliolo, I tre filosofi di Giorgione, Spoleto, 1933

Ancora più svariate e strampalate furono le interpretazioni dei Tre Filosofi di Vienna. Il MERCHEL, già direttore del Museo di Vienna, sostenne per primo di trattarsi di Tre Savi d'Oriente o Magi. L. VENTURI (1) li chiama semplicemente i Tre Astologhi e gli confronta con la xilografia della Edizione di Aurelio Macrobio, "In somnium Scipionis expositivo", pubblicata a Venezia nel 1500. IL BALDASS (2) pensa che il soggetto va interpretato secondo la vita spirituale della Rinascenza di HARTLAUB (3) vi scorge una scena d'iniziazione a ordine segreto di alchimisti "ermetici". L'HOUTICQ (4) vi vede i Tre Magi che scrutano, nel cielo la stella rivelatrice. IL WILDE (5), successore del Merchell, ricorre alla radiografia che mostra che il personaggio di mezza età aveva originariamente il viso più scuro e il vecchio aveva un diadema di raggi sulla fronte: Il Wilde deduce trattarsi dei Savi d'Oriente del Vangelo che sono anche matematici e filosofi secondo l'apocrifio libro di Seth (Siria, IV Secolo di Cristo).

HUBERT JANITSCHKEK pensa che essi siano i simboli delle tre età del mondo: il vecchio l'antichità, l'aratro il medio evo, il giovane il Rinascimento. Lo SCHAEFFER scrive che il pittore ha forse raffigurato due filosofi che attendono all'educazione del giovane Imperatore Marco Aurelio. L'HERMANIN (6) approva l'ipotesi di Lionello Venturi: il BOTTARI (7) difende la tesi dei Tre Magi. Il PARDUCCI pensa trattarsi di Vigilio, Pitagora, Archimede.

In genere i critici d'arte, paghi di gustare le opere esteticamente, abbandonarono subito ogni velleità di risolvere l'enigma, ma gli eruditi non abbandonarono anzi uno di essi arrivò addirittura a costruire un sistema dei contenuti. I due più sistematici e tenaci furono Franz Wickhoff e, a lunga distanza di tempo, Arnaldo Ferriguto.

- (1) L. Venturi, op. cit.
- (2) Ludwig Baldass, Dei Philophen, Vienne, 1922
- (3) Hatland, Giorgiones Geheimnis, Monaco 1925
- (4) L. Houticq, op. cit.
- (5) Wilde, Rivista "Urania" Vienna, inverno 1931-1932
- (6) Hermanin, Il Mito di Giorgione, Spoleto, 1933
- (7) Stefano Bottari, La critica figurativa e l'estetica moderna, Bari, 1935
- (8) Parducci, I tre Filosofi di Giorgione, Emporium, 1935

FRANZ WICKHOFF (1) fin dal 1895 propone alcune spiegazioni dei quadri di Giorgione. Egli afferma che i Tre Filosofi rappresentano il Vecchio Evandro, re del Lazio che conduce Enea davanti la roccia ove scorderà il Campidoglio; Palladio, figlio del Re, siede a terra, misurando (Eneide Libro VIII) La Tempesta sarebbe ispirata a un passo della Tebaide di Stazio (libro II), dove si narra dell'incotro del Re Adrasto e della Regina Hysipyle col figlio. Il Ritrovamento di Paride sarebbe suggerito da una favola di Huggino, l'Amor sacro e profano dell'Argonauticor di Valerio Flacco, dove si parla di Venere che sorta Medea a correre presso Giasone.

G. GRONAU (2) insorse contro queste spiegazioni con tre argomenti Primo: Il Michiel vide i quadri poco dopo la morte del pittore e quindi le sue spiegazioni sono attendibili. Secondo; persigo Giovanni Bellini si sottometeva malvolentieri all'imposizione dei soggetti da parte dei committenti o letterati come scrive Pietro Bembo a Isabella Este. Terzo: Giorgione non poteva essere un innovatore non rinunciando del tutto ai soggetti per dipingere secondo il carpiccio della fantasia.

Ma il vero critico dei contenuti è il letterato veronese ARNALDO FERRIGUTO (3) Egli asseriva che la ricerca dei soggetti giorgioneschi è una questione prevalentemente letteraria dalla quale devono occuparsi gli storici delle lettere anziché quelli delle arti. Inoltre i soggetti non bisogna andarli a cercare nella mitologia ma nell'ambiente letterario specifico che circondò il pittore nei suoi anni operosi, cioè l'ambiente dell'Umanesimo Veneto.

- (1) Franz Wickhoff, Giorgiones Bilder zu Romischen Heldengedichten Jahrbuch XVII 1895 quaderno I
(2) G. Gronau "Kritische Studien su Giorgione" 1908
(3) A Ferriguto "Almorò Barbaro" Venezia, 1922
(*) "Attraverso i misteri di Giorgione" Castelfranco, 1933

Questa idea é per il Ferriguto come la bacchetta magica a un risonante infallibile con essa spiega l'impenetrabile. Giorgione egli dice - non é un artista romantico -né un mistico, né un ermetico: é semplicemente il pittore dell'umanesimo veneto, un betato della contemplazione naturalistica.

I Tre filosofi di Vienna rappresentano le tendenze filosofiche di tre generazioni successive e specificamente tre fasi successive di aristotelismo. Il giovane rappresenta la piú giovane e intelligente generazione che capeggiata da Almorò Barbaro (1) si opponeva alle tendenze dello scolasticismo e dell'arabismo che trionfavano nello studio patavino, e si svolgeva allo studio della natura; egli é un Leonardo giovinetto che nella contemplazione della natura é oblioso dei suoi stessi strumenti.

L'uomo matura rappresenta l'arabismo nel momento in cui sta morendo sotto la forza del movimento rivoluzionario umanistico: sembra sopseso in una dolorosa perplessità, tormentato da un malessere intellettuale, ma non é assente del tutto, ascolta il vecchio. Ciò significa che l'arabismo, da secolare nemico della filosofia scolastica, sta tramutandosi in alleato per difendersi dall'Umanesimo nemico comune e potente.

Il Vecchio rappresenta la teologia e metafisica medioevale che, sdegnosa d'incerti tentennamenti, piena di superbo decoro, impreca contro le nuove correnti naturalistiche.

Anche i particolari hanno valore di simbolo. La luce aurorale, che illumina soltanto il giovane umanista, significa la "lux renascensium letterarum", la selva fitta ed oscura la "Scolastica umbratilis"; il comparso del vecchio é rivolto al cielo, quello del giovane alla terra: l'astrateo e il concerto. La costruzione idraulica che sovrasta esattamente la squadra del giovane allude all'amor delle scienze pratiche. L'interpretazione del Ferriguto, sostenne da una elaborazione scientifica di straordinaria perspicacia, e da una

Il passaggio di sfondo della Madonna va messo piú in relazione della volontà del committente che della libertà del pittore. E

(1) Ferriguto - Biografia e Interpretazioni - Venezia, 1939

"La signora della Madonna" - Venezia, 1939

eccezionale conoscenza dell'umanesimo veneziano, non convinse tutti i critici. Alcuni, sulla base della radiografia compiuta da Wilde continuarono a sostenere trattarsi dei "Tre Savi d'Oriente". Nemmeno il Ferriguto disarmò e recentemente riconfermò la tesi preferita (1) avvalorandola colla lettura della sillana radicale "Alch" nel fregio della veste del filosofo arabizzante, sillaba rilevata per primo dallo scrittore olandese Carlo Scharten. Quanto al diadema frontale a raggera, lo Ferruglio lo spiega come un distintivo glorioso del filosofo, teologo che è in corrispondenza mentale con Dio, luce intellettuale. Per l'interpretazione della "Tempesta" ricorre alla teoria degli elementi e della generazione diffusa nel Rinascimento? La tela intende rappresentare la famiglia umana in senso largo ed eterno, parte della natura dove avviene il perenne mescolarsi e tramutarsi degli elementi. All'uomo corrisponde il fuoco, elemento fecondatore, secondo gli scienziati del tempo, alla donna corrisponde la terra elemento fecondato. L'opposizione degli elementi e l'antagonismo dei sessi è l'espressione di un travaglio incessante, d'una specie di ricambio cosmico lento e incontenibile.

La stranezza dei dettagli è dovuta alle peculiari esigenze del soggetto. La loggia in rovina assediata dalla vegetazione, i ruderi delle colonne, i fuori piombo del caseggiato significano la caducità delle cose umane. Nel quadro la natura è il protagonista, l'opera umana l'antagonista.

Per il Ferriguto tanto il soggetto della Tempesta quanto quello dei Tre Filosofi, furono in origine immaginati dai committenti che erano uomini di cultura: Gerolamo Marcello, Tadeo Contarini, Gabriele Vendramin.

Nella Venere e nella Madonna di Castelfranco il solutore enigmi precedenti non può trovare abbondanza di contenuto ideologico, pure qualche elemento di pensiero - secondo lui - non manca.

Il paesaggio di sfondo della Madonna va messo più in relazione colla volontà del committente che colla libertà del pittore. In

(1) A. Ferriguto - Radiografie e interpretazioni "Venezia, 1939

generale Tuzio Costanzo doveva desiderare un luogo di battaglia che gli ricordasse la terra dove al suo cuore di soldato: le colline veronesi, bresciane e trevigiane. Giorgione dipingendo una natura essenzialmente militare, interpreta l'anima del suo cliente.

La soluzione del Ferriguto, vertendo su un argomento di sua natura problematico, potevano sempre dar luogo a interminabili discussioni ma senza dubbio nulla di più meditato e organico era stato fino allora rilevato e nessun studioso aveva guardato il problema da un punto di vista così nuovo e suggestivo. ^Ara le obiezioni più serie che si possono muovere a lui v'è questa; Come l'artista o committente suggeritore potevano determinare i precisi momenti di una evoluzione culturale, nelle quale essi stessi erano immersi se, generalmenteper capire la differenziazione di certe correnti ideali bisogna essere un po' lontani nel tempo, bisogna essere al di fuori?

Ad ogni modo l'esegesi del Ferriguto resta la più originale e poderosa. Il punto debole del suo libro è nell'infelice tentativo di subordinare tutta l'arte del maestro ai contenuti.

Per lui le grandi conquiste dell'arte giorgionesca derivano soprattutto dalla natura dei tempi, sono un prodotto dei contenuti. Il paesaggio di Giorgione è un'esigenza del soggetto, dovendo celebrare gli appetiti della natura, l'artista era naturalmente spinto a fermare l'attenzioni sui fenomeni cromatici di grande aria che lo portarono alla realizzazione della prospettiva aerea e alla conquista definitiva del tono.

Poiché il Ferriguto afferma che i suggeritori dei temi furono i committenti, logicamente si deduce che a costoro vanno rivendicate le gloriose conquiste dell'arte del cinquecento, furono essi che dostrarono l'artista a una rivalutazione, a un approfondimento.

A questo regresso forse contribuì la critica epistolare, quella del quotidiano e delle riviste, la quale verso il 1926 iniziò

dimento della possibilità dell'arte pittoria.

Ora, non si può negare che l'Umanesimo abbia cooperato alla rivoluzione artistica del '500, offrendo agli artisti un inesaurevole materiale fantastico. Ma è paradossale affermare sino a tal punto la subordinazione dell'arte alla lettura e alla scienza. Non è mai il committente che s'impone all'artista di genio, ma, caso mai, il contrario. Giorgione poteva partire dai contenuti concettuali, da allegorie imposte dai committenti ma la scintilla del suo fuoco mirico riusciva volatilizzare il tema. Agli eruditi il compito di analizzare i residui questa combustione, ai critici dell'arte quello di illuminare il fatto artistico, il qual compito è molto più importante del primo.

Il Ferriguto ha l'indiscutibile merito d'aver proposto geniali interpretazioni; ha il demerito di essere evaso dai suoi limitati confini per tentare di delineare un Giorgione a modo suo, aggiornando questo artista sovrano, questo purissimo poeta a dei contenuti specifici.

GIORGIONE e la CRITICA ULTIMA

Né l'elargizione dell'Hourticq né l'esegesi della critica contenutistica portarono contributi effettivi alla soluzione del problema. Nessuno riuscì a superare il felice momento del revisionismo imperniato sullo Justi, sul Groas e Lionello Venturi.

Nelle due ultime monografie (quella dell'Hermanin, 1933 e quella del Richter 1937) il problema viene prospettato nella sua totalità ma nell'esattezza dell'impostazione non corrisponde alla sicurezza dei risultati.

La lettura di questa due opere fa capire che la critica ultima ha perduto terreno scivolando verso un pangiorgionismo più modesto ma più incolore.

A questo regresso forse contribuì la critica spicciola, quella dei quotidiani e delle riviste, la quale verso il 1926 iniziò

un furioso martellamento dal fronte giorgionesco a base di articoli, coll'effetto di interessare e contemporaneamente disorientare il pubblico, di stordire la critica meno resistente e di far uscire la luce una serie di nuove opere premurosamente classificate per Giorgioni autentici, anche se mediovissime copie.

Così nel 1929 si credette davvero scoperto a Cremona il "Cristo morto sorretto dall'Angelo" citato nel catalogo del Michiel (1) A Vienna nei magazzini del Museo il dr. Vilde rinviene la cosiddetta "Laura" che la critica ultima (compreso L. Venturi) crede un originale del maestro. Il critico Sangiorgio (2) scopre in una soffitta di Ponte Casale (Padova) una tela di piccole dimensioni che egli presume rappresenti l'Inferno con Enea e Anchise, altro quadro citato dal Michiel. Poi è la volta del cosiddetto Ettore Piaramosca del Museo civico di Vicenza (che il Ferrigusto considera del Giorgione); del Suonatore di viola di Palazzo Venezia (3), degli affreschi di Casa Pelizzari a Castelfranco (4), del Salvataggio di Romolo e Remo acquistato dal Museo di Francoforte, della Venere di Detroit scoperta da Hermarin. Nel 1937 la Galleria Nazionale di Londra acquista in Italia quattro pannelli ispirati ad una poetica elegia del Tebaldeo, poeta ferrarese fiorito sul finire del secolo XV. L'acquisto di tali opericciolate considerate dal maestro suscita in Italia un'ondata di sdegno e lunghe polemiche sulla questione della legalità dell'esportazione.

Queste sensazionali scoperte a catena misero presto il sospetto il pubblico più guardingo e offrirono lo spunto ad ironizzare contro la critica più ingenua perfino in allegre vignette umoristiche.

+ + +

Ma non mancarono gli studi parititari.

H. OETTINGER (5) cerca di stabilire la differenza stilistiche tra Giorgione e Tiziano negli affreschi del Fondaco, sulla base delle

(1) G. Verga, "Il Rivenimento di Cristo morto del Giorgione, Cremona 1929
(2) L'Inferno con Enea ed Anchise" Il Giornale d'Italia, 26/10.1933
(3) Alessandro Bacchiani "Un quadro del Giorgione nel Palazzo Venezia 13.
(4) Amandore Porcella, affreschi sconosciuti di Giorgione e Tiziano 1930

incisioni dello Zanetti e del Piccini. Egli vuole dimostrare l'indipendenza e, in un certo senso la superiorità di Tiziano di fronte a Giorgione.

SIR MARTIN CONWAY(2) compie uno studio speciale dei quadri la cui caratteristica è il paesaggio. Egli attribuisce al maestro ben ventidue dipinti nei quali il paesaggio si rivela sempre d'ispirazione giorgionesca, ma il più delle volte la qualità troppo scadente.

LUDOVICO FOSCARI(3) nella sua opera sugli affreschi esterni a Venezia rimette che Giorgione abbia avuto dei percussori nelle decorazione a fresco dei Palazzi di Venezia, come dimostra la casa dipinta nel "Miracolo della Croce" di Gentile Bellini e un documento del 1459 che parla di un restauro di un affresco sulla Piazza di Rialto. Ma anche nell'affresco Giorgione portò la sua legge rinnovatrice rivoluzionaria.

FEDERICO HERMANIN (4) Il criterio informatore della sua monografia è questo : esiste una serie numerosa di opere che tutti, senza eccezione, ritengono di carattere giorgionesco perché irraggiate dal gran fuoco acceso dal rinnovatore della pittura. L'unità estetica di questa serie è indubitabile, perciò tutte queste opere, anche se non dipinte dalla sua mano, devono a lui essere ricondotte.

(1) K. Oettinger

(2) Sir Martin Conway

(3) Ludovico Foscari

(4) Federico Hermarin, Il Mito di Giorgione, Spoleto, 1933

Il dibattito se siano autografe perché non potrà essere mai sicurezza. Con questo largo criterio - ch'è in fondo quello dell'ultimo Berenson - le attribuzioni sono molte. L'auteur divide l'opera della breve vita di Giorgione in due periodi: punto di separazione è la Venere, ma non la Venere di Dresda la quale sarebbe stata completamente dipinta da Tiziano su di una composizione appena cominciata da Giorgione, sibbene la Venere delle rose, appartenente alla signora Tarquino-Maiulo di Detroit, quadro scoperto e pubblicato da Hermarin. L'auteur confronta le due Venere e trova che quella di Detroit appare più direttamente ritratto dal vero, assai meno idealizzata e sublimata; "quella pura ed infantile giovinezza addormentata sotto quel gran cielo carico di nubi, mentre la campagna rabbrivisce alle prime luci del sole, è veramente una divia immagine dell'anima nostra, perduta tra le forze della natura, e supera di gran lunga il tranquillo e lunimoso quadro di Dresda, ove il paese si è spogliato d'ogni mistero e ride giocondamente disteso nella gran luce diffusa". L'auteur trova inoltre profonde differenze di colore, di disegno, di fattura tra le due opere, e conclude col dire che la sua Venere delle rose è la forma schietta e originale della composizione giorgionesca primitiva, da cui deriva il quadro tizianesco di Dresda. In realtà tutte le ragioni ch'egli porta per convalidare la sua scoperta producono effetto contrario. Il secondo periodo di Giorgione si distinguerebbe per la perdita di certi caratteri di ingenuità che ancor legavano l'artefice al passato; minore semplicità di linee e di contorni, il segno più disinvolto e mosso, il colore più svariato e acceso, il pensiero fattosi più profondo e incarnato dell'artista in tipi umani caratteristici e vivaci, scelti nella vita vissuta. Appartenerrebbero a questa maniera, l'autoritratto Brauscheig (che l'Hermarin considera originale) il Bravo di Vienna, il Suonatore di Viola di Palazzo Venezia, il ritratto del Metropolitan di New York, il Concerto Pitti e il Concerto Campestre

Sono considerate opere giovanili, oltre quelle certe, due quadretti degli Uffizi, la Laura di Vienna, la Madonna del Prado, il Cristo Lankoronky, il Cavaliere di Malta, la Schiavona della Galleria Cook. L'Hermarin esclude l'Adorazione di Londra e la sacra famiglia Benson; non parla della natività Allendale - Kresj e dei Freschi di Casa Pellizzari. Considera inutile e faticose le ricerche esegetiche e pensa che l'artista al di sopra ed al di là dei soggetti mirasse a produrre sensazioni di linea e di colore che avessero un valore non storico e narrativo solamente, ma piuttosto decorativo e che fossero atte nello stesso tempo a suscitare emozione, in modo da non costringere a considerare questo o quel soggetto, ma piuttosto a produrre un incitamento fantastico ed estetico.

L'essenza dell'arte giorgionesca è per l'autore nel calore nel paesaggio e in quello speciale sentimento d'unire l'uomo e la natura in un indissolubile unione per cui appaiono come una cosa sola. L'amore per il vero è uno dei fondamenti dell'arte di Giorgione, vivissimo interesse per la varietà delle forme naturali che egli produce fedelmente, tendenza naturalistica nel ritratto che negli ultimi anni è superata dalla espressione spirituale. È appunto in base a questo "verismo" che l'Hermarin attribuisce al maestro la Venere delle Rose, la Schiavona della collezione Cook e il Bravo di Vienna. Nell'opera dell'Hermarin, a un certo punto, assistiamo alla strana metamorfosi di Giorgione in Tiziano? Le figura del pittore di Castelfranco sono caratterizzate da un acuto realismo, da vivacità di forme, da una diretta adesione del modello vivente, invece il Cadornep nella Venere di Dresda purifica e divinizza le forme, accostandole alla perfezione d'un ideale artistico anziché alla diretta e sincera riproduzione della vita. Per un tale disinvoltà inversione di valori l'Hourticq e l'Hermarin possono darsi la mano.

+ + +

Il Klotter attribuisce al maestro una bellissima opera con otto disegni; non si pronuncia su un'altra donna. Fra le nuove at-

GEORGE RIETHER(1) Nella sua recente monografia, notiamo un ritorno a un pangiorgionismo più moderato da un lato, più intemperamente dall'altro. L'autore per la conoscenza di Giorgione adotta il sistema indubbiamente più efficace e sicuro: cioè un'analisi filologica avvolgente che non trasalascia si sondare alcun settore. Egli compie una minuziosa disamina dei documenti e delle fonti tradizionali, passa in rassegna le opinioni della critica moderna, s'introduce nell'artistico del maestro fra colleghi e scolari e poi fra protettori e committenti, fa persino il punto della situazione politica. Studia a lunga sulla formazione dell'artista e riconosce notevoli le influenze del Mantegna e degli scultori veneti (Bellano-Rizzo-Piero Lombardo); pensa che il Giambellino abbia avuto un'influenza molto maggiore di quella ritenuta fino ad ora e crede che la favola di Circe e Orfeo della Collezione Widener di Filadelfia sia stata terminata da Giorgione appunto nello studio di Giovanni Bellini. Esamina la probabilità degli influssi del Perugino ed osserva che Paolo Pino nel suo "dialogo" chiama Giorgione "l'altro Perugino" cerca di specificare che influssi di Leonardo e di fra Bartolomeo della Porta. Non dimentica le influenze straniere dal siciliano Antonello al tedesco Girolamo Bosch. Compie inoltre dei raffronti tra l'arte rinascimentale dell'artista veneziano e quella classica, particolarmente con la scultura di Prassitele e la poesia idillica di Teocrito e Virgilio. Non trascura i risultati esegetici e radiografici

Possiamo ben dire che il dissodamento filologico del Riether è il più completo fra quelli finora compiuti. Con quale risultato? La filologia del Riether reca bensì qualche nuovo contributo alla conoscenza dell'artista (ad esem. la pubblicazione del fregio Pellizzari) ma riesce quasi sempre sterile perché non fecondata da una analisi approfondita e sicura delle opere, le imponenti premesse filologiche e storiche non vengono adeguatamente sfruttate.

Il Riether attribuisce al maestro una trentina d'opere con otto disegni; non si pronuncia su un'altra decina. Fra le nuove at-

(1) George Riether - Giorgione da Castelfranco called, Chicago; University Press, 1937

tribuzioni notiamo: il "Noli me tangere" di Londra; l'Allegria dell'Autunno di Kingston Lacy, La Cortigiana della Collezione Melchett di Londra, la Salomé della Collezione Frank Sabin di Londra, Il Cristo del Monte di Pietà di Treviso. Nelle "noli me tangere" attribuisce a Tiziano soltanto il Cristo l'adultera, mentre il paesaggio che - secondo il Richter - ha carattere asolano fino a riprodurre gli elementi costitutivi di quei colli e della rocca, sarebbe di Giorgione. L'Allegoria dell'Autunno è un dipinto da soffitta di forma quasi circolare provenienti dal Palazzo Grimani di S. Maria Formosa, come nella mantegnesca "Sala degli sposi" a Mantova, attorno a una balaustra sono distribuiti graziosi fanciulli in fantasie prospettiche: il Richter pensa a una collaborazione di Giorgione con Giovanni da Udine. Egli crede che il miracolo di S. Marco iniziato da Giorgione si stato compiuto da Palma il Vecchio, mentre la Zingarella di Vienna e l'Adultera di Glasgow sono finite da Tiziano.

Concorda con altri artisti nell'attribuire al maestro la S. Giustina della Collezione Kanz di Amsterdam; Il Giudizio di Salomone di Kingston Lacy, la Madonna del Prado, il Ritratto di Terris, il Cavaliere di Malta, e i due Concerti. Resta indeciso per l'adorazione di Londra, pure per gli affreschi del monumento Onigo (S. Nicolò di Treviso) per la Madonna dell'Eremitaggio, per l'Eros di Vienna e quello di Hampton-Court, infine per la vecchia "col tempo"

Ma riprodurre i due quadretti degli Uffizi (scarta risolutamente il Giudizio di Salomone) La Laura di Vienna, Il Broccardo di Budapest, relega tra le attribuzioni, la Natività Allendale.

Quanto all'essenza della sua arte Giorgione appare al Richter rivale di Raffaello nella poesia idillica, eguale a Melozzo nella spontaneità della concezione, vicino a Michelangelo per l'energia vitale e anticipatore del Correggio nella leggiadria della prospettiva.

GIUSEPPE FIOCCO Mi permetto ora di riportare le opinioni del mio maestro prof. Fiocco esposte nel corso della Storia dell'Arte di quest'anno (1) E' così la mia intervista coi maggiori critici dell'arte non potrebbe essere conclusa in modo più felice e autorevole.

Il criterio seguito dal Fiocco nella sua esposizione è di rendere partecipe lo studioso d'ogni elemento di giudizio senza soverchiarlo, senza imporre restrizioni perniciose.

L'artista vien presentato nella sua casa inebbrante verso la conquista del "colore costruttivo" quello che crea unicamente con la sua sostanza, forma e spazio a un tempo, senza impastici plastiche senza ingorghi realistici", da un preludio giambellinesco l'artista raggiunge prestissimo un suo mondo nuovo, ricreato e rasserenato realizzando il suo programma della massima pittura ottenuta con la massima chiarezza. Il Fiocco considera il maestro sempre sotto questa luce. Riferendo al travaglio della critica appare che proprio uno degli ostacoli alla conoscenza dell'artista era l'aver trascurato troppo l'elemento primo di cui si nutre la sua arte: il colore. Colore che genera la forma e genera la poesia.

Quanto più la fantasia dell'artista si libera dagli impacci della tradizione del Fiocco tanto più si fa decisa la sua passione per l'idillio ora condotto su una trama lieve e quasi senza peso, ora senza trama affatto per puro accordo pittorico. E' il periodo della Tempesta. La conclusione delle esperienze iniziate con questo quadretto è rappresentata dal Concerto Campestre.

Il Fiocco mette in giusta luce i suggerimenti che l'artista accoglie da Giambellini, Antonello da Messina, Bartolomeo della Porta convoglia e risolve nella pittura vera. Egli supera, il Giambellino, potenzia l'antonelismo, crea la pittura totalitaria. Attorno a lui gravitano: G. Campagnola "l'ombra della Giovinezza" Vincenzo Catena "il Compagno dell'affermazione" Sebastiano del Piombo "il fedele della naturità; Tiziano il potenziatore delle ultime conquiste.

(1) G. Fiocco-Giorgione-Lezini di storie dell'arte. R. U. Università di Padova G.U.F. Anno Acc. 1939/40-XVIII

Il Fiocco ci dà la più acuta analisi tecnica ed estetica del fregio Pellizzari di Castelfranco, e reputa chiaramente del maestro solo le feste dei Medaglioni. Considera la Natività Allendale l'opera più giovanile massima rivelatrice dei nessi con Giambellino e di quelli con Leonardo, però soltanto suggeritore si intimità. I due quadretti degli Uffizi, sarebbero sarebbero determinati da Giulio Campagnola. Nella sacra Famiglia di Benson nota la decisione di evadere dalla suggestione dei ritratti giambelliani, per far agire solo il colore che la genera con la sua sola lirica sostanza il dipinto stesso. Nella Tempesta il tonalismo comincia a dominare nella tonalità separando quest'opera dalle precedenti (Giuditta e Madonna di Castelfranco); e originando quel mondo che sarà ^{di} Tiziano. Così pure lo stupendo volto di Cristo del S. Rocco sarà la fonte inesauribile di tutto un periodo del Vecellio; che ha ora anche l'Uomo del Guanto, ora l'Inglese: perché è questo estremo di Giorgione il momento di Tiziano. L'interiorità del clavicembalista del Concerto Pitti non si può trovare al di fuori del Cristo di S. Rocco e del Cavaliere di Malta. Anche il Concerto Campestre per il suo "caddore stupefatto e il ritengo poetico" non può essere che suo.

Considera copie felici, se non anche più l'Apollo e Dafne di Venezia, l'Euridice di Bergamo, la Castità di Amsterdam e i vari Patorelli.

Esclude dal catalogo del Giorgione la vecchia dell'Accademia "troppo scritta e troppo moraleggiante, il Ritratto Terris fosforescente, la Donna Borgnese isterica e commediante; vi include invece il Giudizio di Kingston Lacy dalla lievitazione rischiarata".

Quanto ai contenuti egli dice: "Lasciamo Giorgione al suo mistero, il quale non consiste soltanto in soggetti anche se suggestivi, risolti nella chiarezza dell'arte, una delle più alte che venti la pittura, ma nella ricchezza della sua espressione, che spalanca innanzi a quanto egli gli si accostino mondi sconfinanti: ma non favole bensì da poeti".

E conclude con una stupenda definizione dell'arte di Giorgione e della sua portata storica: Giorgione è la primavera dell'arte

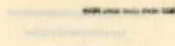
veneta e della pittura mondiale; é la padronanza sostanziale del colore come mezzo autonomo d'espressione, maturata attraverso all'esperienza di quasi un secolo e divenuta coscienza..

Solo dopo questa primavera é concepibile l'estate focosa di Tiziano, il sereno autunno di Paolo e la bufera infernale di Tintoretto.--

LA CRITICA FILOLOGICA

.....

o.P.P.P.o.o.o.o.o.o.o.



La varietà d'opinioni esperta fin qui appare quasi sempre conseguenza di varietà di metodo: chi ha lavorato con un sistema chi con un altro.

E' probabile che la conoscenza e l'analisi delle fonti avrebbero permesso a un critico geniale e spregiudicato come il Cavalcaselle di scoprire quasi integralmente Giorgione. Cook e Justi hanno peccato per eccesso, qualche altro per difetto.

Spesso la critica d'arte s'è dibattuta in un circolo vizioso: e fissava a priori la personalità dell'artista per dedurre le attribuzioni e determinava arbitrariamente le attribuzioni per ricavarne la personalità.

Anche quando il punto di partenza era giusto (opere certe e fonti sicure) era facile scivolare dal certo al probabile, all'incerto, all'inverosimile, all'assurdo. Critici di valore non sono riusciti ad arrestarsi su tale

prescrittore padre.

Il fatto si è che con un artista come Giorgione, disorientato dalla documentazione, travisato dalla leggenda, vesseggiato dalla letteratura, lambiccato dalla critica, è necessaria un'azione di

PARTE TERZA

stile, che sappia usare tutte le armi dalle minime alle grandissime, tutte le specialità della critica e non ignori alcun apporto e sia edotta d'ogni lacuna.

LA CRITICA FILOLOGICA

Insieme solo una critica filologica non pedantesca ma intesa in senso largo, può stabilire una base sufficientemente larga.

Certo tale critica non può darci che lo scheletro, l'impiantatura, ma solo così Giorgione può uscire solido e completo, non gelatinoso e rachitico.

La varietà d'opinioni esposta fin qui appare quasi sempre conseguenza di varietà di metodo: chi ha lavorato con un sistema chi con un altro.

E' probabile che la conoscenza e l'analisi delle fonti avrebbero permesso a un critico geniale e spregiudicato come il Cavalcaselle di scoprire quasi integralmente Giorgione. Cook e Justi hanno peccato per eccesso, qualche altro per difetto.

Spesso la critica d'arte s'è dibattuta in un circolo vizioso: o fissava a priori la personalità dell'artista per dedurre le attribuzioni o determinava arbitrariamente le attribuzioni per ricavarne la personalità.

Anche quando il punto di partenza era giusto (opere certe e fonti sicure) era facile scivolare dal certo al probabile, all'incerto, all'inverosimile, all'assurdo. Critici di valore non sono riusciti ad arrestarsi su tale

possibile l'ambiente, determina le relazioni e gli influenti.

precipitoso pendio.

Il fatto si é che con un artista come Giorgione , dimenticato dalla documentazione, travisato dalla leggenda, vezzeggiato dalla letteratura, lambiccato dalla critica, é necessaria un'azione in grande stile, che sappia usare tutte le armi dalle minime alle grandissime, tutte le specialità della critica e non ignori alcun apporto e sia edotta d'ogni lacuna della critica anteriore.

Insomma solo una critica filologica non pedantesca ma intesa in senso largo, può stabilire una base sufficientemente larga.

Certo tale critica non può darci che lo scheletro, l'impalcatura, ma solo così Giorgione può uscire solido e completo, non gelatinoso e rachitico.

I cultori della critica estetica obbiettano che solo il loro criterio ha il crisma dell'infalibilità e non c'è bisogno d'altro. Intanto praticamente gli esteti puri prendono abbagli e scantonate . Poi dimenticano che ogni artista più o meno subisce un'evoluzione, non sempre é coerente, ma certe volte evade ansioso di novità ed esperienze o cade nell'orbita magnetica d'altri artisti, oppure viene mimetizzato da seguaci e imitatori: donde le incertezze e le confusioni di tale critica.

Il compito della filologia può essere ridotto a zero solo quando si tratta d'un artista conosciuto con incontrastabile certezza. Allora la sua presenza non costituirebbe che un ingombro uggioso. Ma quanto più l'artista é adulterato od oscuro, tanto più essa ha il diritto d'intervenire.

La critica filologica vigile, paziente, rigorosa, compulsa e vaglia i documenti, ricostruisce il più fedelmente possibile l'ambiente, determina le relazioni e gli influssi,

distingue tra storia e leggenda. Quand'è sicura accoglie o scarta lasciando strillare gli esteti che, alla fine, sedati gli entusiasmi, finiscono per darle ragione.

Dice benissimo il Fiocco (1): - La critica e la storia non sono solo filologia, ma per giudicare dei fatti, occorre che questi fatti ci siano, vale a dire che siano trovati, riconosciuti, vagliati dal lavoro sistematico della filologia. Della quale nessuno può fare a meno: e meno di tutti coloro che la disprezzano ma si servono della filologia fatta da altri. Poiché sul nulla, nulla si costruisce. Già fare il nome d'un artista è filologia, è il risultato d'un lungho secolare lavoro filologico, che gli antifilologi, se fossero coerenti, dovrebbero aborrire, ritraendosi nell'ermetico simbolismo di pure formule estetiche.

Invece avviene che la deprecata filologia scopre Duccio e Camillo Mariani, ne ricostruisce la vita e l'attività, ne raccoglie e ne vaglia le opere; e poi sorgono gli antifilologi a stenderci sopra le loro interessanti calligrafie e mentre si servono del lavoro filologico altrui ne dicono male e lo proclamano inutile, arretrato, barboglio, sorpassato e nocivo al progresso della conoscenza umana - .

Per quanto riguarda Giorgione la critica moderna ha esaurito tutto? Dal lato della valutazione estetica, dal lato dei contenuti v'è stato un vero ~~st~~illicidio ~~di-giù~~ di giudizi e d'ipotesi. Dal lato filologico le esplorazioni sono state molte e minuziose, però qualche settore è stato male percorso.

Mi propongo ora di indicare su quali direttrici dovrebbe svolgersi questo dissodamento filologico integrale.

(1) G. Fiocco - Michelangelo da Caravaggio, Lezioni di storia dell'arte, R^e Università di Padova, 1938 - 39.

ra l'opera un originale di Giorgione.
Invece, secondo + + la scritta esclude che si tratti
di un'opera del maestro, per l'ovvia constatazione che se
fosse proprio spara non avrebbe raffinato il colloquio
con un sito di conservazione inappigliabile. Esistono tre
I° - REVISIONE SEVERA DELLE FONTI - Revisione che non deve
limitarsi alle fonti letterarie (Michiel, Vasari, Dolce, ecc.)
ma comprendere anche le fonti grafiche (incisioni e copie).
La necessità di ricorrere alle fonti é stata sempre più sen-
tita dalla critica moderna che le ha riservato spazi sempre
più ampi. Lionello Venturi ha imperniato la soluzione del
problema appunto sulle fonti, segnatamente sul Michiel.

Esistono poi altri documenti che attraverso un'analisi
accurata potrebbero offrire elementi di certezza.

Sul caratteristico parapetto del Ritratto Giustiniani di
Berlino vediamo incisi due V. Che significano ? Il Cook ha
interpretato le due lettere come le iniziali Z.Z. (Cioé Zorzi
o Zorzon) basandosi sulla grafia di certi manoscritti anti-
chi nei quali pare che Z maiuscolo vada scritto qualche vol-
ta V. Lo Justi pensa a una divisa abbreviata; l'Hartlaub al-
le iniziali d'un ordine misterioso.

Nel parapetto del cosiddetto Broccardo di Budapest é di-
pinto un cappello con un V inciso ed una medaglietta con tre
visi. Lo Jacobs identifica il personaggio con Vincenzo o Vet-
tore Cappello da Treviso.

Dietro la Laura di Vienna, così stranamente rassomiglian-
te alla donna della Tempesta, esiste una scritta: " 1506 a
di primo zugno fo fatto questo de man de maistro Zorzi da
Castelfr..... cholega de maistro Vincenzo Chaena ad instan-
zia de Misser Giacomo

La maggioranza dei critici la ritiene autentica e conside-

ra l'opera un originale di Giorgione. Invece, secondo me, la scritta esclude che si tratti di un'opera del maestro, per l'ovvia constatazione che se fosse proprio opera sua non avrebbe nominato il collega con un atto di cameratismo inspiegabile. Propongo tre ipotesi : o il committente per vanità o interesse falsificò la scritta dopo che l'opera era stata eseguita dal Catena; o il Catena stesso volle far passare un suo lavoro per un ~~che~~ Giorgione autentico; oppure l'opera cominciata da Giorgione fu terminata dal collega che si fece scrupolo d'attribuirla a chi l'aveva abbozzata.

Alcuni critici reputano la scritta apocrifa perché la parola "cholega," non sarebbe del tempo.

La filologia ha un altro problema da risolvere nella scritta mal decifrabile del ritratto Terris di Londra : "15.. .. di man de m° Zorzi da castel fr"

La critica non s'è trovata in difficoltà per distinguere Giovanni Bellini da Giorgione. Ha solo esitato per la Sacra Conservazione n. 10 dell'Accademia di Venezia. Considerare i due artisti sembra cieca grossolanità e ingenuità.

II° - LA FORMAZIONE DELL'ARTISTA - Giorgione è un iniziatore, un rivoluzionario; egli s'apre la strada per virtù di genio. Data questa premessa, la critica moderna ha generalmente sorvolato sul problema della formazione dell'artista. I documenti sul suo discipolato tacciono, osserva la critica, ma anche se parlassero nulla potrebbero dirci di notevole perché Giorgione è fuori d'ogni scuola, fu discepolo del pochissimo tempo e ancora adolescente poteva già insegnare qualcosa al vecchio Bellini.

In realtà Giorgione é artista così originale e traboccante di genio da eludere ogni influenza decisiva. Per istituire un confronto, la refrattarietà agli influssi é assai più spiccata in lui che in Raffaello. Raffaello assimila dal Perugino la grazia e la soavità umbra, da Michelangelo la grandiosità e la potenza, da Bestian del Piombo la succolenza e il fuoco del colore veneto. In Giorgione é impossibile isolare a tal modo influssi specifici.

Tuttavia nessun artista, per quanto grande, sorge dal nulla. Egli affonda sempre le radici nell'arte del suo tempo e le allunga a succhiare umori anche lontanissimi. Giotto non può dimenticare il Torriti, il Cavallini e Cimabue; Masaccio non può dimenticare Giotto, Brunelleschi e Donatello. Giorgione non potrà dimenticare gli splendori cromatici della scuola dei Vivarini, l'eleganza musicale di Giovanni Bellini, la viva umanità dei ritratti di Antonello da Messina.

La critica non s'è trovata in difficoltà per distinguere Giovanni Bellini da Giorgione. Ha solo esitato per la Sacra Conservazione n.70 dell'Accademia di Venezia. Confondere i due artisti sembra miopia grossolana e ingenua. Pure la straordinaria facoltà recettiva permise al Giambellino di emulare il suo prodigioso discepolo almeno nell'elemento colore, come appare dalla pala di S.Zaccaria del 1505, che emana lo stesso fascino cromatico di quella di Castelfranco.

Così il Fiocco (1) illumina i rapporti tra i due: "Giovanni Bellini trasmise a Giorgione i paradigmi di certe preferenze formali e quell'istinto poetico che ne profuma

(1) - Fiocco, Giorgione .(Lezioni di Storia dell'Arte)

squisitamente la breve ma squisita opera. Bisogna considerare pitture come le Allegorie degli Uffizi e delle Gallerie di Venezia, per comprenderlo appieno. La situazione, colma di sogno di quelle opere magnifiche, si esalta anche dei più armonici risultati pittorici raggiunti dal maestro. Non è possibile non vedere quanto si colleghino a quest'aura, vibrante di contenuta passione, aura lirica per eccellenza, quadri come la Prova del Fuoco degli Uffizi.

Anche quando Giorgione si disincaglierà dallo stimolo religioso per dare alla sua fantasia un senso più universale e più semplicemente umano, sarà sempre da vedere in quei precedenti il punto di partenza delle sue variazioni paniche. Il Modulo umano del grande discepolo rivela sempre, sia pure nella sua traduzione libera, di puro tocco, che l'immerge nell'atmosfera e lo lega ad essa indissolubilmente, quella eleganza delicata e patetica che domina nei quadri di Giovanni Bellini.

Giorgione però non può essere compreso se non nella luce di Antonello da Messina, come giustamente ha rilevato il Fiocco. Il messinese, potenziatore del tono conquistato dal fiammingo van Eyck, indirizza l'arte lagunare verso la pittura vera, quella che crea la forma esclusivamente con il colore, senza bisogno della prospettiva geometrica. L'arrivo di Antonello a Venezia è decisivo per Giambellino che non era riuscito a liberarsi dalla grafia mantegnesca, arrestandosi a un cromatismo raffinato di mezzo tono.

È possibile determinare punti di contatto specifici tra Antonello e Giorgione. Si potrebbe addirittura affermare che non v'è soluzione di continuità tra i ritratti antonelliani e il ritratto Giustiniani di Giorgione. Anzi mentre Antonello nell'ultimo suo ritratto conosciuto (che è pure a Berlino)

spalanca uno sfondo di paese, Giorgione nel ritratto suaccennato ritorna allo sfondo suggestivamente ombrato preferito dal messinese. Ben presto l'artista di Castelfranco si disincaglierà dalla formula antonelliana per creare il ritratto animato che esce dalla fissità primitiva e si muove in un'atmosfera propria, come ci testimonia Marcantonio Michiel.

Nessuna meraviglia che per "il Christo morto sopra el sepolcro cum lanzolo chel sostenta," Giorgione si sia ispirato alla Pietà del Museo Civico Correr di Venezia, opera del messinese. Motivo che sarà ripetuto dal Giambellino nella Pietà di Rimini, e dal Pordenone dal Cristo morto del Monte di Pietà di Treviso. D'ispirazione antonelliana potrebbe anche essere il S. Girolamo che legge" al lume di luna".

In Giovanni Bellini abbiamo la conciliazione fra due mondi, il mondo plastico del Mantegna e quello tonale di Antonello. Con Giorgione abbiamo la conclusione di questi due mondi: Giorgione potenzia la riforma antonelliana la quale non essendo più costretta a respirar grande, per sfuggire alle minuzie realistiche dei fiamminghi, com'era avvenuto nel messinese, poteva infine adattarsi a un mondo più sottile, più ideale, più umano, penetrandolo in tutte le fibre ed esaltandolo con la potenza del colore, infine conscio del suo compito essenziale (Fiocco, op. cit.)

L'analisi degli influssi formativi del nostro maestro non deve fermarsi ad Antonello e al Giambellino.

(1) Già lo Justi, colpito dalla delicatezza e soavità del

(1) L. Justi, Giorgione, Berlino 1926.

paesaggio e delle figure della Prova del Fuoco pensava che Giorgione avesse subito l'influenza del Perugino che eseguì lavori a Venezia tra il 1494 e il 1496. Congettura interessante e affatto improbabile. Giorgione era allora in quell'età giovanile in cui le impressioni si incidono con facilità e l'aura soave delle opere peruginesche doveva riuscirci simpatica perché consona al lirismo del proprio temperamento.

La dipendenza di Giorgione da Leonardo non trova credito presso la critica moderna. Solo l'Hermanin propende a crederci per aver un motivo di più d'assegnare al maestro la sua Venere di Detroit (1); lo stesso autore accosta il mirabile Cristo di S. Rocco a un disegno della testa di Gesù coronato di spine di Leonardo, che si conserva tra i disegni della Galleria di Venezia. Comunque v'è sostanziale differenza tra lo sfumato di Leonardo e il tono di Giorgione. Lo sfumato del fiorentino "allarga in onde il palpito della linea funzionale", ammorbidisce le figure immergendole in fluidi bagni crepuscolari, ma la linea conserva intatto il suo valore sicché la riduzione a disegno della pittura dell'artista non provocherebbe in voi uno scadimento emotivo. Giorgione invece subordina il lume alla modulazione cromatica, crea direttamente la forma col colore, dando origine alla pittura totalitaria.

L'influsso di Fra' Bartolomeo della Porta, venuto a Venezia nel 1508, pare si sia manifestato decisamente negli affreschi del Fondaco dei Tedeschi. Scrive a questo proposito il Fiocco(2): - L'arte matura di Giorgione prende tale a-

(1) - F. Hermanin, Il mito di Giorgione, pag.109 e pag.160.

(2) - Fiocco, Giorgione, Lezioni di Storia dell'Arte - Padova, 1940.

spetto di sublime ritmo e di misurata grandiosità da farci talvolta sospettare un incontro con Raffaello. Non possiamo però in alcun modo pensare a un viaggio a Roma del pittore; ma è naturale tener presenti altri concetti, i quali in fondo conducono a simili risultanze. I Veneti erano avidi di ogni suggerimento formale: e poteva tanto più tranquillamente accoglierli Giorgione, abituato a convogliarli e a risolverli nella vera pittura di cui risultava corifeo. Questo suggerimento fu loro offerto da Fra' Bartolomeo. Vediamo subito avvicinarsi Sebastiano del Piombo nelle figure interne delle portelle d'organo per S. Bartolomeo: e certo ne trasse motivi chiarissimi anche Giorgio sfoggiandoli negli affreschi del Fondaco dei Tedeschi".

III° - L'AMBIENTE CULTURALE VENEZIANO - L'enigma dei soggetti indusse ben presto la critica a sondare l'ambiente culturale in cui viveva l'artista. Quella contenutistica distinse sottilmente umanesimo fiorentino e umanesimo veneto: il primo letterario e poetico, il secondo filosofico e scientifico.

Cercare di chiarire i contenuti e connetterli alla cultura del tempo era una cosa che meritava d'essere tentata e poteva contribuire ad illuminare la personalità dell'artista. Ma era illusione il credere di ritrovare tutto Giorgione perdendosi in minutaglie esegetiche e contaminando la purezza della sua opera con una congerie di simboli e allegorie.

Molti critici hanno pensato che l'illustrazione della Venere dormiente del "Sogno di Polifilo",⁽¹⁾ abbia offerto lo

(1) "Hypneratomachia Poliphili", di M. Colonna - Aldo Manuzio, Venezia, 1499.

spunto per la Venere di Dresda. D'altra parte gli affreschi di Casa Pellizzari a Castelfranco rivelano affinità evidenti con certe decorazioni simboliche dello stesso fantasioso romanzo; in questo però il simbolismo é denso, evidente, mentre a Castelfranco é alleggerito dal prevalere dell'intento decorativo. Non c'è dubbio però che il pittore di Casa Pellizzari doveva conoscere direttamente o indirettamente le illustrazioni del "Sogno". L'identità della sorgente culturale tra due opere così lontane per tempo e per stile, ha avvalorato la suggestiva idea che si tratti dello stesso autore che a Castelfranco compie i suoi primi giovanili tentativi.

Agli inizi del '500 l' amore improvviso e quasi maniaco per le collezioni favorisce il mutamento dei contenuti nell'arte veneta. Il pittore che lavora per il collezionista abbandona i temi religiosi tanto cari ai quattrocentisti, e si volge alle scene mitologiche o fantastiche.

Da questo punto di vista é innegabile un'influenza del mondo intellettuale su quello pittorico. Anzi si può affermare che talvolta un soggetto nuovo può far sentire all'artista la necessità d'una tecnica nuova, può essere uno stimolo a nuovi raggiungimenti.

Ma non si deve sopravvalutare il compito di un committente intellettuale nella genesi dell'opera d'arte. Ammesso pure che l'artista possieda uno scarso corredo culturale e che il suggerimento parta dal committente, resta sempre il fatto che l'idea subisce un'elaborazione più o meno complessa nello spirito dell'artista; e quanto più originale e potente é questo spirito, tanto più l'idea iniziale si trasforma colorandosi dei suoi sentimenti fino a ridursi a un semplice spunto.

La rivoluzione artistica del '500 veneziano, della quale é bellissimo alfiere l'adolescente Giorgione, si svolge parallela al movimento umanistico; molto spesso essa attinge i soggetti nelle antiche favole rimesse in luce dall'umanesimo o nelle idee culturali del tempo.

Cultura e arte sono splendidi fiori nutriti dallo stesso humus rinascimentale, ma hanno colore e profumo diverso.

Subordinare la rivoluzione artistica di Giorgione alla rivoluzione culturale capeggiata dai Barbaro, dai Donato, dai Bembo, significa non comprendere l'essenza stessa dell'arte del '500. I soggetti dei quadri potevano benissimo essere suggeriti o imposti da letterati e scienziati: ma il carattere della composizione, la musica del colore, la poesia del quadro, il rinnovamento dei mezzi espressivi - cioè l'opera d'arte nella sua totalità - é carne e sangue dell'artista.

Non si nega il carattere essenzialmente sintetico e comprensivo del Rinascimento, per cui nello stesso individuo - come nell'Alberti e in Leonardo - si fusero mirabilmente la scienza e l'arte, la cultura e la poesia, l'astratto e il concreto. Ma bisogna ammettere che nello stesso Leonardo l'ansia inquieta della ricerca scientifica si riflette soltanto sulla tecnica del colorire; nessuna intrusione culturale intacca nel profondo il fascino poetico delle sue opere. Nei suoi geniali schizzi di strumenti, di macchine, di fortificazioni le linee sono semplici linee senza vibrazione melodica: linee di forza, di resistenza, d'attrito, di moto. Rappresentano e descrivono: non di più. Ma quando l'inventore deve aggiungere uomini che s'agitano, cavalli che tirano, o uccelli che volano, la fantasia poetica si rimette in moto e lo scienzia-

to cede il posto all'artista.

E così la portata della rivoluzione di Giorgione non consiste nella novità dei contenuti ma nel modo squisitamente poetico con cui sono interpretati. La Pala di Castelfranco e l'Assunta di Tiziano esanno originare mondi pittorici nuovi senza evadere dal tema tradizionale. Il Botticelli del Magnificat, tema religioso, é alla stessa altezza del Botticelli della Nascita di Venere, tema profano.

L'amore di Giorgione per il paesaggio può anche essere messo in relazione collo studio della natura sviluppatosi agli inizi del '500. Ma come si fa a pensare che i mirabili paesaggi della Tempesta e dei Tre Filosofi abbiano una precisa funzione concettuale fin nei minimi dettagli? Possiamo anche ammettere che lo sfondo della Madonna di Castelfranco sia di carattere militare, poiché l'opera era ordinata da un condottiero d'armi per il figlio, valoroso cavaliere. Ma cosa c'entra il committente con la scelta specifica di quel paesaggio militare così aperto, luminoso e ridente? Anche Simone Martini interpretò il desiderio del committente, dando uno sfondo militare al suo Guidoriccio da Fogliano: ma vedete che paesaggio arido, brullo, accigliato.

Nei grandi artisti il soggetto non fa mai da padrone e l'arte da serva. L'artista supera e trasfigura il soggetto, risolve tutto in ragione d'arte liquefacendo i simboli.

Soltanto sotto questo punto di vista possiamo accettare la definizione di Giorgione pittore dell'Umanesimo veneziano del primo cinquecento. Certamente l'Umanesimo nelle sue varie manifestazioni - scientifiche, letterarie, musicali - esercitò il suo fascino sul giovane artista che frequentava le "ragunate" dei nobili veneziani, dove si dovevano di-

battere tutte le questioni del tempo, dalle politiche alle artistiche. Una certa preparazione culturale dovette costituire il fondo della semplicità dell'artista. Molte volte egli s'ispira alla cultura scientifica del tempo: Nell'Astrologa inciso dal Campagnola, nei Tre Filosofi, nei Geometri del Fondaco; o alla cultura letteraria: nel Ritrovamento di Paride, nell'Inferno con Enea e Anchise. Ma con questo non si può affermare che Giorgione sia un artista "concettuale". Egli è troppo poeta per esserlo. Il suo lirismo volatilizza ogni concetto. Non il simbolo lo interessa ma la poesia.

Io penso che nelle tre opere misteriose di Giorgione (la Tempesta, i Tre Filosofi, gli affreschi del Fondaco) l'enigma sia solo apparente. Esse non contengono quella ricchezza ideologica che gli esegeti si sono affannati inutilmente di scoprire. Esse sono innanzi tutto opere di fantasia e di poesia, dove il pensiero tiene un ruolo irrilevante.

Come ho affermato nella prima parte di questo studio le difficoltà d'interpretazione non derivano da un ermetismo allegorico più o meno intenzionale dell'artista, ma semplicemente dalla singolarità del modo di comporre di Giorgione; meglio ancora dall'assenza d'ogni nesso narrativo tra figura e figura.

A Giorgione non interessa la composizione come la intende un Raffaello, un Michelangelo, un Tiziano: gli basta la figura in sé e per sé nel suo contenuto umano e poetico, nella perfezione delle forme, nell'emotività dell'espressione. Egli predilige l'isolamento delle figure. L'azione esterna che lega una figura all'altra è per lui distrazione.

Sul modo di comporre di Giorgione mi soffermerò nell'ul-

tima parte. Ora basti dire che soggetto della Tempesta non può essere che la tempesta. E' un paesaggio con figure. A chi obietta che ciò é poco conforme allo spirito figurativo del Rinascimento sempre agganciato a soggetti determinati, storici, religiosi e mitologici, possiamo rispondere che proprio le fonti più antiche ci illuminano su questo punto. Ci resta l'incisione del Campagnola di una "nuda stesa e volta"; qui non si tratta di un tema assegnato dal committente, né tanto meno d'un simbolo: ma di uno studio di nudo vero e proprio. Il Michiel ci attesta di possedere un nudo di pittura di Zorzi e di averne visto il disegno in casa di Michiel Contarini. Anche in questo caso l'artista si libera da ogni tema obbligato e dipinge e disegna secondo i suggerimenti della sua fantasia, per fissare immagini di pura bellezza. Ed é appunto questo uno dei motivi più alti della sua grandezza: la modernità del suo clima lirico anticipa prodigiosamente i tempi. Del resto sappiamo che anche il suo grande scolaro Tiziano dipinse paesaggio puro.

Il soggetto dei Tre Filosofi é invece precisato dall'artista stesso per mezzo d'attributi. A me pare che la rappresentazione sia limpida: gli strumenti indicano con evidenza di che personaggi si tratta. Il vecchio con la cabala e il compasso é un Astrologo come quello dell'incisione di Giulio Campagnola. Il giovane con il compasso e la squadra é un Geometra. L'adulto non ha alcun strumento in mano, ma la veste indica trattarsi di un orientale; inoltre per meglio caratterizzarlo l'artista ricorre a un altro espediente: nel fregio orlato della sottoveste - come ha rivelato lo scrittore C. Scharfen e il Ferriguto - sono visibili le iniziali "alc" che poi si perdono in segni indecifrabili. Si tratta di un Alchimista. Per contrassegnarlo allo stesso modo degli

altri, il pittore avrebbe dovuto mettergli in mano lambicchi e serpentine; ciò che sarebbe stato alquanto prosaico.

Un astrologo, un alchimista, un geometra: ecco ciò che ha inteso rappresentare l'artista. L'età diversa indica tre generazioni diverse. L'astrologia era coltivata dai vecchi; l'alchimia, esercitata e importata dagli Arabi, era scienza più recente; la geometria era studio preferito dai giovani del tempo.

Aveva dunque ragione il Michiel a chiamarli "tre filosofi" se si pensa che a quel tempo astrologia, geometria e alchimia erano tre modi della filosofia. E mi par giusta l'osservazione del Ferriguto che questo quadro si trovava in casa di Taddeo Contarini, casa dei filosofi. Non è improbabile che il committente per onorare la tradizione familiare (aveva due zii filosofi) abbia espresso il desiderio di possedere un quadro di "philosophi", o che il pittore abbia interpretato in questo senso l'ordinazione del committente.

Le espressioni dei tre personaggi dimostrano in Giorgione un psicologo grandissimo. L'astrologo è intensamente concentrato nelle sue elucubrazioni astrali; l'alchimista è assorto nel pensiero delle sue analisi sottili e misteriose; il geometra invece contempla la natura con fervida gioia.

Quanto al mirabile paesaggio, esso ha valore soltanto poetico, non simbolico, come ha affermato la critica contentutistica.

Dopo quanto ho detto mi sembra inutile pensare ai Tre Magi che scrutano la stella. L'analisi radiografica che ha scoperto un diadema di raggi sulla fronte del vecchio ci rivela soltanto che nella realizzazione il dipinto si è venuto epurando dai simboli troppo opprimenti.

del Tre Filosofi. Lo stesso insieme degli oggetti richia-
rebbe inoltre alle sp + al + ai grafiche di Leonardo.

Per la prima volta il Richter pubblica in tavola gli af-
freschi (2).

IV° - ESISTE UN PRIMO ED UN ULTIMO GIORGIONE ? - Alla cri-
tica filologica spetta la soluzione di questo problema. Ab-
biamovisto come la critica estetica ha tentato di ricostrui-
re punto per punto la biografia spirituale dell'artista. Ma
i risultati sono stati poveri se non addirittura infelici.
Il Conti, ad esempio, pone la Madonna di Castelfranco al
vertice dell'operosità giorgionesca mentre é quasi all'ini-
zio.

Solo uno scrupoloso esame filologico potrà graduare
approssimativamente le opere del tempo. La questione non é
oziosa perché sono necessari dei punti di riferimento per
poter esaminare e confrontare le molte opere anonime che
hanno carattere giorgionesco.

La critica più recente propende a considerare gli affre-
schi di Casa Pellizzari come il primo tentativo pittorico
del maestro. Già il Cavalcaselle accostava a lui queste de-
corazioni. Amadore Porcella (1) pensa che si tratti di un
Giorgione primitivo e sperimentale, ma già personale e in-
confondibile; più che giorgioneschi gli affreschi sarebbero
pregiorgioneschi, per il modo ancora tutto quattrocentesco
di segnare le cose e per gli evidenti richiami al classicis-
mo archeologico del Mantegna. Inoltre le teste dei filosofi
o profeti dimostrerebbero affinità fisionomiche con il Vecchio

(1) A. Porcella, Affreschi sconosciuti ecc; op.cit.

dei Tre Filosofi. Lo strano insieme degli oggetti richiamerebbe inoltre alle speculazioni grafiche di Leonardo.

Per la prima volta il Richter pubblicò in tavole gli affreschi (1) .

E' innegabile che l'autore dei fregi non é un decoratore qualsiasi, ma un artista bizzarro e colto che deve aver visto i fregi simbolici del Sogno di Polifilo edito a Venezia da Aldo Manuzio nel 14. Tecnicamente esso é un principiante; l'espressione dei volti dei medaglioni é troppo calcata; la varietà dei motivi rivela la fantasia esuberante, effervescente d'un giovane ; ma non manca alla composizione un suo ritmo poetico.

Il Fiocco considera chiaramente di Giorgione solo i medaglioni (2) " Strano modo + egli dice - quello del fragio Pellizzari: condotto a chiaroscuro sì morbido, con squisitezza tale da imporsi a chi si sia curato di studiarlo, come sempre s'impone un'opera di vera bellezza. Si nota nel complesso un accento insolito di modi decorativi propri di queste opere. Solo un pittore d'eccezione poteva, senza forzarli, animare quei geroglifici e riempirli di significato; ma che questo pittore fosse Giorgione non possono che suggerire i dati esterni del luogo e del tempo. Non vi può essere dubbio nell'assegnazione degli affreschi all'ultimo decennio del XV° secolo. Vi vediamo superat l'esperienza del Mantegna, che é sempre in fondo a tali lavori, ma superata anche quella del Giambellino. Nemmeno il veneziano avrebbe saputo darci con semplicità tanto profonda e con un ritmo tanto poco sistematico

(1) Richter ,op.cit.

(2) Fiocco, Giorgione- R°Università di Padova, 1940, pagg.43-45.

suggerimenti così vivi di poesia..... Dovunque ricorrono lettere e scritte, s'intersecano linee, senza che mai appaia sforzo nel metterle a lor luogo, o durezza nel tracciarle con tanta meticolosa perfezione. Certo tutto ciò é indice di un mondo vasto, di una attenzione accesa, di respiro eccezionale. Cose che potremmo supporre e immaginare in Giorgione, sempre delicatamente colmo di significati, ma che non sono ancora in modo specifico lui pur avvicinandosi a lui.

Quello che é solo suo ed é chiaramente suo mi sembra siano le teste dei medaglioni. Basta considerare più del profilo imperiale, per necessità generico, nonostante la raffinatezza del contorno da antica moneta o cammeo, quelli due barbuti, di tre quarti, in acconciatura orientale, per accorgersi quanto anticipino con il loro cipiglio severo, con il corrugamento della fronte, con la maestà del volto, con l'abbigliamento, quei tipi che parevano di filosofi, spesso dominanti non solo nel quadro di Vienna, ma già nella Prova del Fuoco di Mosé. Sono poi i volti aggrondati di S. Giuseppe della Natività Allandale e della Sacra Famiglia Benson: e i volti delle incisioni più giorgionesche del Campagnola, esempio l'Astrologo. Volti da gente di pensiero e di sogno..

Opere giovanili vengono generalmente considerate: i due quadretti degli Uffizi, la Natività Allandale-Kress e il Ritratto di Berlino.

All'ultimo Giorgione apparterrebbero il Concerto del Louvre e il Concerto Pitti.

Esistono rievocazioni ed assimilazioni anche se non le copie appieno, e legandosi tutti da' suoi tempi ai nostri, pur senza abolire il carattere dell'imitazione e della superficialità spirituale, ciò che costituisce la indubbia, per questo larvata, inferiorità qualitativa.

V° - CHIARIMENTO DEI RAPPORTI TRA GIORGIONE E I SUOI SCOLARI -
E' questo il punto più scabroso e pericoloso. Giorgione ebbe
dei discepoli così grandi, come Tiziano e Sebastiano, che le
confusioni sono facili anzi inevitabili. In questo campo la
critica filologica deve arrivare alla pignoleria più spieta-
ta specialmente a riguardo dei rapporti Giorgione - Tiziano.
Molti sono i critici che si sono provati all'ardua impresa
ma con risultati sempre malsicuri. Eppure i punti di confron-
to fra i due artisti non mancano. Il S. Pietro di Anversa, il
S. Marco della Salute, i disegni del Trionfo della Fede, gli
affreschi del Fondaco di cui conosciamo qualche figura attra-
verso le incisioni dello Zanetti, gli affreschi del Carmine
e del Santo a Padova ci presenta un Tiziano che si differen-
zia chiaramente dal maestro. Lionello Venturi pensa che Ti-
ziano si sia messo a ricalcare le orme di Giorgione al suo
ritorno a Padova, quando trovò che il maestro era morto e
che gli amatori d'arte desideravano opere di carattere gior-
gionesco. In questo periodo, che si chiude definitivamente con
l'Assunta, sarebbero uscite dal pennello del cadorino le o-
pere che più si confondono con quelle del pittore di Castel-
franco: la Zingarella, la Madonna del Predo, l'Amor Sacro e
Profano, la Salome della Galleria Doria, la Schiavona, l'Uo-
mo del guanto, il ritratto di Monaco, il Cavaliere di Malta
e infine il concerto Pitti. Secondo il Venturi l'imitazione
da Giorgione riusciva facile a Tiziano. Senza riflettere pro-
fondamente la ragione delle forme e della gamma assunte,
Tiziano riusciva ad assimilarle anche se non le capiva appie-
no, e ingannar tutti da' suoi tempi ai nostri, pur senza
abolire il carattere dell'improvvisazione e della superficia-
lità spirituale, ciò che costituisce la indubbia, per quanto
larvata, inferiorità qualitativa.

Amor Sacro e Profano di
condotto a un lontano dallo spirito giorgionesco. E così in

Si potrebbe obiettare all'illustre critico che, caso mai, la confusione tra Giorgione e Tiziano doveva essere più facile prima del 1510, cioè quando il cadorino lavorava sotto la suggestione immediata del maestro.

I due artisti si possono confrontare nelle pitture del Fondaco. E' certamente di Tiziano una " Giuditta che alza la testa con la spada e parla con un Tedesco, quale é a basso,, forse rappresentante la Germania. Qui, Tiziano é alle dipendenze di Giorgione, probabilmente lavora dietro i suoi suggerimenti e deve cercar d'accordare il suo stile a quello del maestro. Eppure chiaramente affiora il suo modulo inconfondibile nell'atteggiamento più mosso e contorto della donna, nell'ampiezza delle forme, nel gonfiarsi del drappeggio. Ora, se nel 1508, quand'era assai difficile, il temperamento artistico di Tiziano riesce a svincolarsi e a distinguersi da quello del maestro, ciò vuol dire che da allora la differenziazione dovrà essere progressivamente sempre più sensibile. E questo é dimostrato da opere posteriori come gli affreschi della Scuola del Santo e l'Amor Sacro e Profano della Galleria Borghese.

Quando Tiziano dipinge alla Scuola del Santo, già tre anni son trascorsi da quando egli lavorava sotto al maestro nel Fondaco. Si vede bene ch'egli ne ha assimilate e in certi punti perfezionate le innovazioni tecniche; ancor meglio ci si accorge ch'egli sta battendo decisamente un'altra via pur frammezzo a reminiscenze varie. Il ritmo compositivo é chiaramente enucleato in un nodo drammatico, i movimenti sono arditi, i tipi femminili esuberanti. Anche nel paesaggio, con quegli alberi piegati e scompigliati, la differenza é evidente.

La Ricchezza abbagliante dell'Amor Sacro e Profano ci conduce assai lontano dallo spirito giorgionesco. E così in

ogni altra opera i due artisti sono teoricamente e praticamente inconfondibili.

Problema assai più aggrovolgiato é quello delle opere incompiute di Giorgione. Sappiamo che Tiziano e Sebastiano del Piombo ne terminarono più d'una, ed é certamente problematico sceverare la prima mano dalla seconda.. Ma anche in questo caso l'ispirazione originale s'impone quasi sempre.

VI° - LE RADIOGRAFIE -La scienza moderna ha dotato la filologia d'un altro prezioso sussidio: la radiografia. Ma bisogna subito premettere ch'essa é un'arma a doppio taglio. Può fare delle rivelazioni decisive come può rendere più incerta una questione. Indubbiamente ,per un artista come Giorgione che lasciò incompiute parecchie opere terminate poi da altri artisti, essa assume un valore non trascurabile e fornisce elementi preziosi di raffronto. Ma sarebbe necessario che tutte le opere venissero sottoposte a questa modernissima analisi, e per prime le più discusse come il Concerto Pitti e il Concerto Campestre.

Ho già accennato al risultato radiografico del Tre Filosofi e alle ipotesi che ne sono derivate. Anche la Pala di Castelfranco, in occasione del restauro compiuto a Milano dal Pelliccioli nel 1934, fu sottoposta a numerose radiografie che riuscirono a individuare i molti restauri eseguiti a più riprese. Il tempietto neoclassico a destra apparve un'aggiunta posteriore; al di sotto si rivelò una torre smozzicata, un ter-

rapieno e un cascinale certamente di mano di Giorgione. Venne così ad essere avvalorata la tesi del Ferriguto che determinava il carattere essenzialmente militare del paesaggio. (1)

Il risultato radiografico più sensazionale fu quello della Tempesta, compiuto dal Morassi l'anno scorso. (2) Sotto la posizione del "soldato", apparve una donna ignuda che immerge i piedi nel ruscello. Questa bagnante somiglia stranamente alla sua compagna per le forme piuttosto piene, per l'ovale del volto allungato, per gli occhi fissi e l'attitudine pensosa. A sinistra delle due colonne spezzate apparve una terza colonna e accanto un tronco d'albero. In quanto alla "cingana", la sua struttura pittorica si rivelò immacolata, nata di getto. Il ritrovamento della figura muliebre ha fatto perdere punti al totalizzatore esegetico, mentre ha rinforzato l'ipotesi che l'artista abbia inteso rappresentare soltanto un paesaggio con figure, all'infuori d'ogni tema obbligato. Ma nulla di positivo è possibile affermare.

La radiografia può ~~distinguere~~^{servire} anche per distinguere il tecnicismo d'un artista da un altro. Ad esempio il modo della fattura pittorica di Giorgione appare, secondo il Morassi, irruento, a pennellate nervose che preparano un letto di colore tutto a macchie, senza disegno; d'una vitalità e d'una modernità che anticipa alcuni dei più bei brani di Manet.

Però anche qui non bisogna lasciarsi suggestionare dall'entusiasmo della scoperta. Per fare deduzioni sicure sarebbe necessaria una specie di radiografia comparata, che confermasse che il tecnicismo d'un artista è sempre costante non-

(1) A. Ferriguto, Ancora dei soggetti di Giorgione, Radiografia e interpretazioni, Venezia, 1939.

(2) Morassi, Esame radiografico della Tempesta, Le Arti, VI- pag. 567.

ché sempre diverso da altro artista.

Ad ogni modo questo modernissimo sussidio dev'essere adoperato con discrezione altrimenti s'arrischia di moltiplicare la confusione. Questo pare stia accadendo al Morassi che, sempre basandosi sull'esame radiografico, ritiene di Giorgione la Vecchia "col tempo" e la Sacra Conversazione n° 70 dell'Accademia di Venezia.

+
+ +

Ecco prospettate rapidamente le possibilità che si aprono alla critica filologica. Il lavoro della filologia é arido ma necessario per un artista come Giorgione. La critica d'arte se vuole assolvere degnamente il suo compito deve sempre iniziare il lavoro da solide fondamenta filologiche. Allora avrà la certezza di costruire sullo scoglio e il pubblico che solitamente guarda la critica con diffidenza, spesso divertendosi a certe sue grottesche schermaglie, conquistato dalla serietà del metodo, s'accosterà a lei volentieri, chiedendole d'essere avviato a gustare la divina bellezza delle opere d'arte.

Guarderò di non essere inghiottito dalla tendenza alle quale
 si è naturalmente attratti di fronte a una varietà estrema di opi-
 nioni la tendenza cioè al compromesso; il che equivale a una sifon-
 tamento degli altri pareri, e a un equilibrio senza impegna-

P A R T E Q U A R T A = A P P U N T I

Confesso che questo mio tentativo di apparire sulla scena
 d'un piano di battaglia ----- grafico che abbia avuto prima
 l'onore d'esaminare i singoli piani strategici di famosi generali,

IL COLORE- Incomincerò dal colore che nelle opere del Giorgione è
 l'elemento che per primo colpisce e affascina. Per altri artisti la

analisi stilistica può essere iniziata dal disegno, dalla composizione
 e dalla luce. Durante la lettura dei volumi di tanti illustri critici e
 il confronto delle loro opinioni, dopo la visione diretta di al-
 cune delle opere di Giorgione, spuntavano osservazioni personali
 che cercavo di fissare. Con questo chiuderò il mio lavoro.

Nessuna pretesa. Le osservazioni sono frammentarie: alcune
 appariranno spericolate e intemperanti, non mai irreflesse e sba-
 date. Tenendo sempre d'occhio i più sicuri raggiungimenti della
 critica filologica mi affiderò alla mia sensibilità.

L'incompleta conoscenza di tutte le opere del maestro im-
 pedirà una messa a fuoco organica, per la quale d'altra parte si
 esigerebbe una maturità e un discernimento che un giovane non può
 possedere. Perciò su molti punti farò silenzio.

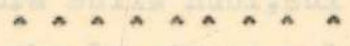
Cercherò dapprima di determinare le caratteristiche essen-
 ziali dell'artista basandomi sulle opere storicamente o stilisti-
 camente certe: la Madonna di Castelfranco, la Giuditta, il ritrat-
 to Giustiniani, i Tre Filosofi, la Tempesta, la Venere, il Cristo di
 San Rocco.

Darò la dovuta importanza delle incisioni della Campagnola
 del teniers, dello Zanetti e alle copie sicure come l' Autoritrat-
 to Braunschweig. Seguirà poi non pudente allargamento delle attri-

buzioni.

Guarderò di non essere impacciato dalla tendenza alla quale si è naturalmente attratti di fronte a una varietà estrema di opinioni: la tendenza cioè al compromesso; il che equivale a uno sfruttamento degli altri pareri accordati in un equilibrio senza impegnative.-

Confesso che questo mio tentativo mi appare alla stessa stregua d'un piano di battaglia steso da un gregario che abbia avuto prima l'onore d'esaminare i singoli piani strategici di famosi generali.



IL COLORE- Incomincerò dal colore che nelle opere del Giorgione è l'elemento che per primo colpisce e affascina. Per altri artisti la analisi stilistica può essere iniziata dal disegno, dalla composizione, dalla linea, dai valori plastici; per Giorgione bisogna cominciare dal colore. Con tale elemento egli ha compiuto la sua rivoluzione creando la pittura moderna. Davanti le sue opere la prima impressione è visiva cromatica: un fenomeno di magnetismo inespugnabile. Soggetto, composizione, prospettiva volumi tutto è momentaneamente spento dallo intenso vibrare della sinfonia coloristica; tutto riemergerà ad un'osservazione più calma e attenta rivelando nuove bellezze e destando più sottili emozioni. Il colore s'è fatto musica: musica che riempie l'anima saziandola d'armonie indicibili.

Il colore è l'ineguagliabile conquista del pittore di Castelfranco: quel colore costruttivo che sostituisce il disegno è il chiaro scuro, che rende inutile ogni sussidio geometrico con la prospettiva aerea, che risolve il rapporto tra ambiente e figure.

Dai fiamminghi che raggiungono genialmente il tono con Von Eyck, ad Antonello da Messina che lo potenzia innestandovi le realizzazioni formali toscane, dai Vivarini nei quali la splendida intensità del colorito ha ancora intento decorativo, al Giambellino che sa farlo vibrare liricamente, è una incessante preparazione al grande evento: al nascere cioè della pittura moderna, della pittura integrale.-

La riforma è attuata spontaneamente, istintivamente dall'artista

che, vede il mondo con occhi diversi dai suoi predecessori.

Egli sa che, per un artista, le cose non sono quel che sono, ma quel che la luce le fa essere. Sa che la lontananza, inazzurrandolo i monti, ne sottrae l'immane pesantezza rendendoli leggeri e vaporosi come nubi; sa che il latteo chiarore dell'alba rende rugiadesse le tinte e che il tramonto fa ardere le cose con riflessi di fornace; conosce il roseo, l'ambrato, l'affocato delle carni a seconda della variazioni luministiche dell'atmosfera, sa che nell'azione il volto si infiamma e nel riposo impallidisce; conosce gli infiniti contrasti della luce e dell'ombra sulla nubi, sul fogliame, sui caseggiati sulle acque, sui corpi, sa che lo stesso velo atmosferico avvolge le immagini e lo sfondo.

Le fresche tavole dei quattrocenteschi veneti sembrano viste dietro la lucidità trasparentissima di grossi cristalli. Ogni colore è arginato, raccolto nell'intensità del suo splendore, senza riverbero sui toni attigui.

Con Giorgione s'inizia la compenetrazione cromatica, quella sinfonia che troverà il magnifico orchestratore in Tiziano. Il colore crea la rilevanza dei volumi e le espansioni dello spazio, rinforza o attutisce i toni limitari, le riecheggia più lontano, li insegue, li perde, li ritrova: note chiare ed in sordina, vibrante e lieve incisive e carezzevoli: stralature, macchie, grumi. Un concerto complesso e raffinato, il colore fatto carne, il colore che nei suoi cangiamenti interpreta e vince le infinite variazioni della natura.

La prodigiosa novità si rivela subitamente negli sfondi. Nei predecessori di Giorgione il cielo è limpidissimo d'un azzurro distillato e prezioso con serie di novulette bianche. I paesaggi sono chiari, minuziosamente precisi, senza evanescenza: tutto appare pulito come dopo un temporale o in una giornata di vento. Cielo e cose sono a portate di mano. Le testoline degli angeli fiorite dalle nubi e solo leggermente rimpicciolite attirano ancor di più il cielo in primo piano. Solo le figure delle Vergini e dei Santi.

colla grandezza delle proporzioni ti attestano l'invenzione del pittore di far vedere il paesaggio nello sfondo. Figure grandi, paesaggio piccolo: è la prospettiva semplicemente geometrica, proporzionale.

Il Giambellino aveva osato d'andare più in là, aveva cercato di rompere la monotonia di quei cieli fissata su una formula di renderne le variazioni con schiarite e strati orizzontali di vapori o cumuli grigi di nubi, aveva cercato timidamente d'imitare la profondità illimitata dello spazio ma senza risultati sicuri.

La prospettiva aerea è conquista definitiva di Giorgione. Nella giuditta sono i primi tentativi d'artista è incerto; esita la difficoltà esecutive accontentandosi di veli orizzontali di vapori ranciati e azzurrigni. I toni non troppo felici ottengono un'inversione d'effetto avvicinando troppo l'atmosfera mentre la pianura e i colli svaniscono lontani. Ma l'artista s'è liberato di colpo dalle formule fisse, ha scoperte le sue possibilità e schiarito il suo canto.

Nella Madonna di Castelfranco il colore rende in modo stupendo la tenerezza dell'alba. La luce mattutina ha appena diradato le tenebre e inonda soavemente la natura. Il cielo è di madreperla: una immensa distesa d'acqua ne riflette il delicato colore. Una leggera sfumatura all'orizzonte distingue l'immensità del cielo da quella del mare. Il Guardi nella sua Laguna fonderà suggestivamente le due immensità.

Giorgione va più oltre nella conquista dello spazio celeste: l'ardita invenzione delle nuvole strato su strato è sua. Dietro una nube bigia s'arrotonda un cumulo niveo battuto dalla luce. L'effetto verrà ripetuto e amplificato nella Venere di Dresda. Al di qua del parapetto di velluto amaranto il colore si rassoda diviene più denso, vibra in accordi che armoniosamente si richiamano. Alle esigenze della sua orchestrazione cromatica subordina ogni altro elemento: la tonica del frate e la corazza del guerriero hanno la stessa

guida dove più risalta alle figure dipinte all'aria aperta

tinta; i grigi chiari e scuri si ripetono nel pavimento e nel trono. Mirabile è il complementarismo del rosso e del verde, mentre i colori più smaglianti si adunano nei tappeti con un gusto squisitamente esotico.

Nella tempesta la confidenza nel colore costruttivo si fa piena. Le ultime discussioni tecniche, le levigature temperanti l'arditezza del tocco, sono lasciate da parte. La sua prodigiosa sensibilità non lo tradisce nel rendere la novità d'un affetto temporalesco. Una nuvolaglia verdazzurra solcata dall'folgore s'addensa nel cielo. La luce pallida del sole filtrata dall'umidità atmosferica illividisce le fronti calcinate degli edifici: abbicina le forme lontane: illumina un lembo di nube accarezzandone gli orli. Luce ed ombra contrastano magicamente. Tra il cielo buio, tempestoso e il canale cupo quasi nero la lunga prospettiva dei pallidi edifici è d'effetto stupendo. L'ombra delle case è grigia, trasparente: l'artista non ha bisogno di premere con tinte forti.

L'accordo fondamentale è ottenuto dai toni bianchi; novità inaudita e precorritrice.-

In quest'opera il colore giunge alla sua pienezza costruttiva e lirica: genera le forme e le prospettive, diventa voce e suono, rimbalza come un'eco, si perde sulla lontananza.

Nasce la pittura moderna e la moderna poesia.

Nei Tre Filosofi la sinfonia coloristica muta accento: diventa più varia e potente. Si semplifica mirabilmente nella Venere dove ogni residuo chiaro scuro è abolito e i colori vibrano in delicati accordi, " dall'ombra fulva della roccia al rosso grana to del cuscino, dai rosati della carne ai verdi della campagna e ai bianchi del drappo, tutto a riflessi luminosi interrotti da solchi di scuro "

Dire il Vasari che le figure del Bondaco erano colorite "v vacissamente ". Il frammento di nuda che ci resta, anche alterato e annerito, dimostra questo arrosamento della carne; la tinta sanguigna dava più risalto alle figure dipinte all'aria aperta e

lontane dall'occhio dell'osservatore e avvolgendole in una suggestiva luce di tramonto.

L'autore del Concerto Pitti adotta lo stesso procedimento. Vedremo come il volto affocato ed estatico del monaco suonatore non potrà essere che di Giorgione.

meraldino, una roccia scoscesa e unidica, una radice nuda.

È la stessa semplicità e fermezza di visione dei lirici greci e di Virgilio, + + + incanto poetico.

Nella Giuditta il paesaggio è ancora un po' incante e scialbo; sono i primi tentativi. L'ondulazione lieve della

LA CREAZIONE DEL PAESAGGIO MODERNO - Giorgione è il creatore del paesaggio moderno. Egli fa agire il paesaggio come protagonista e sa esprimere la variazione e il fascino con una sensibilità che ben si può dire moderna.

Il paesaggio tizianesco ti meraviglia e inebbrìa per la sua bellezza sciorinata e doviziosa: è uno scorgino di magnifici gioielli. Quello di Giorgione ti incanta con melodie più intime e raffinate.

Le descrizioni di Gentile Bellini sono unicamente visive, esterne: quelle del Carpaccio fantastiche e capricciose. Il paesaggio di Cima è idillico ma la visione d'assieme è impoverita da troppi particolari. In Giovanni Bellini quelle colline che il Mantegna faceva salire con moto concentrico e vertiginoso, quelle scogliere dolomitiche perdono la loro funzione dinamica e drammatica e si riducono a proporzioni più modeste: tutto s'acquieta e s'aggentilisce. Ma solo Giorgione sa rivelare quell'eco profonda, suggestiva che la natura desta in chi contempla con amore. Il paesaggio giorgionesco non è né un prodotto fiabesco della fantasia, né una riproduzione realistica; ma un'emozione.

Nulla di più semplice del suo paesaggio: colline lontane, specchi d'acqua, torrenti, macchie di verdura, tronchi di alberelli, casolari, mulini, torri. Ma da tale semplicità egli sa trarne notr di gioia e di malinconia. Per la sua poesia basta un ciuffo d'erbe, uno spiazzo rasato, un prato smeraldino, una roccia muscosa e umidiccia, una radice nuda.

Ha la stessa semplicità e fermezza di visione dei lirici greci e di Virgilio, lo stesso incanto poetico.

Nella Giuditta il paesaggio è ancora un po' incerto e scialbo: sono i primi tentativi. L'ondulazione lieve della pianura è interrotta all'orlo da profili di castelli; un tronco d'albero robusto asseconda la verticalità della figura e la sua grossezza forma singolare contrasto con l'esilissimo alberello dello sfondo. In primo piano erbe, fiori, sassolini sono disegnati con preziosa minuzia. Il muricciolo a mattoni che divide primo e secondo piano lo ritroveremo con la stessa funzione nella Tempesta.

Nella Madonna di Castelfranco i piani del paesaggio si semplificano e si determina l'andamento a conca caratteristico del maestro. Nella Tempesta il paesaggio assume decisamente primaria importanza. Togliendo le figure la vitalità lirica resta intatta perché il contrasto s'agita tra elementi della natura: tempesta e sereno, luce ed ombra. Contrasti minori contrappuntano quello fondamentale: ruderi e case abitate, acque stagnanti e correnti, un pastore vestito e una bagnante nuda, un arbusto fronzuto accanto a una radice scarnificata. Un fabbricato diruto, un muretto corroso con due rocchi di colonne, delle quinte alberate separano il primo piano dal secondo. La disposizione frontale della loggia diminuisce l'illusione d'un profondamento

prospettico; l'artista ripudia gli effetti scenografici troppo spinti. I camini bianchi che si profilano numerosi, sul fondo verdazzurro, l'airone sul tetto, il rosciccio leone veneto su una delle torri, i vortice delle acque sulle sporgenze della riva, le erbe e il frascamento minutamente descritti denotano un amore del particolare squisito e non ingombrante perché tutto si raccorda in una visione di massa. Il tonalismo dominante ottiene fusione perfetta tra figure e paesaggio.

Nei Tre Filosofi l'artista riconferma la sua geniale libertà d'ispirazione. Non ritrae la natura dal vero ma la sua sensibilità trascoglie gli elementi che più lo hanno colpito componendoli sinteticamente in una visione particolare. Il suo sguardo di poeta filtra l'infinita varietà delle cose naturali ed esprime solo ciò che lo ha inebriato: una roccia umida venata da crepacci ed invasa dal muschio, una trama opaca di tronchi contro il turchino del cielo, un alberello esilissimo avvinghiato da una liana; colline dolcemente ondulate ed erbose, un tramonto con nubi bianche e lilla, il disco arancione del sole che si disfa nell'atmosfera; un mulino, un boschetto, la guglia d'un campanile. Questo è il mirabile sfondo dei Tre Filosofi, uno dei più suggestivi della pittura mondiale.

Per convincersene basta fermarsi su certi particolari. La rientranza della roccia dove i fili del musco ricadono verticalmente e sembrano stillare gocce d'acqua; quelle radici che s'arrampicano contorcendosi danno l'impressione di dita nervose che scorrano arpeggiando sulle corde tese d'uno strumento. La liana che avvolge dolcemente l'alberello spenzola in basso con ramificazioni sottilissime che sembrano vellicare l'atmosfera. La trama nera dei fusti e delle braccia è d'una moder-

nità impressionante. Quel batuffolo di muschio sul tronco é tanto soffice perché imbevuto dai riflessi del tramonto, mentre quello controluce é rigido. Sono tutti particolari che indicano una sensibilità, prodigiosa, accortissima e raffinata. Notiamo ancora come l'illuminazione dello sfondo é irrazionale dal punto di vista naturalistico ma giustificata dal risalto d'elementi poetici: un pallido chiarore scivola sulle rotondità delle colline, sfiora le orlature del fogliame, illumina le facciate delle case, fa luccicare le acque del ruscello.

Una distanza immensa separa ormai Giorgione dai quattrocentisti. Costoro avevano timidamente relegato i paesaggi nello sfondo dando l'illusione della lontananza con il gioco matematico della prospettiva. Giorgione con gradazioni tonali distanzia il paesaggio all'infinito ma in primo piano osa così ingrandirlo e dilatarlo da dover ricorrere ad ardite dimezzature. Nei Tre Filosofi la roccia e i fusti sconfinano illimitatamente dalla cornice del quadro.

Nelle Venere di Dresda la mano di Tiziano si rivela nel caseggiato imponente, nella nuvolaglia, negli alberi a ombrello; la roccia porosa imbevuta di una luce fulva é certamente di Giorgione.

Dunque il Cadorino si tradisce anche quando opera sotto la suggestione immediata del maestro: la sua armonia é spiegata, sonora mentre quella di Giorgione é soave e deliziosa. Di questo fatto dev'esi tener conto quando si vuol definire la paternità di un capolavoro come il Concerto Campestre del Louvre.

Nell'incisione del Ritrovamento di Paride il paesaggio é diviso in due piani e ricollegato al fondo per mezzo d'un ruscello come nella Tempesta.

La novità assoluta e fascino di questo nudo. Ogni legame con la tradizione, + la + sostenute che di forma, è rotto; l'artista non esprime che una realtà veduta e immaginata e anticipa di secoli gli stadi dell'arte modernissima.

LA FIGURA - Giorgione non è artista dalle possibilità limitate. Egli sa attingere la perfezione tanto nel paesaggio come nella figura. I suoi personaggi sono veramente tra le più stupende creazioni dell'arte.

Con Giorgione il nudo viene elevato a soggetto e concepito in una classicità moderna. Già nella Giuffitta l'artista accenna a questa sua^Preferenza nell'erompere della gamba nuda dell'eroina dal pannello agitato della tunica: gamba carnosa che forma contrasto col corpo delicato e quasi acerbo della fanciulla.

Nelle grandi epoche della storia dell'arte il nudo fu considerato il fine dell'arte. Fidia, Prassitele, Policlete ricercarono le esattissime proporzioni del corpo umano per esprimerne le mirabili forme. L'aver dipinto una Venere nuda era magnificato quale il più superbo ardimento d'Appelle.

La visione essenzialmente ellenica del nudo muliebre riprende forma e vita con Giorgione.

Sembra strana la diversità tra la Venere dormente dalla bellezza pura e assoluta e la donna della Tempesta dalle forme non esemplari, dai grandi piedi e dalla posizione innaturale. Siamo evidentemente in altro tema. L'artista non s'è proposto di dipingere un modello di perfezione corporea ma una madre; da ciò il sottolineare le qualità fisiche della nutrice.

Nella " Donna nuda stesa e volta " che conosciamo per l'incisione del Campagnola, egli si proponeva uno studio di nudo vero e proprio. Anche attraverso l'incisione ci colpisce la

la novità assoluta e il fascino di questo nudo. Ogni legame con la tradizione, sia di contenuto che di forma, è rotto; l'artista non esprime che una realtà veduta o immaginata e anticipa di secoli gli studi dell'arte modernissima.

Nella Venere di Dresda il pittore di Castelfranco raggiunge quella divina perfezione che era il sogno degli artisti ellenici. Non è un ritratto ma il suo tipo ideale di bellezza muliebre. Siamo altrettanto lontani dalle Veneri eteree ed estenuate del Botticelli come dalle donne carnali di Tiziano.

Accostiamoci con reverenza a quella larva impressionante d'un capolavoro che è il frammento del Fondaco: quella nuda ritta superava forse per bellezza plastica la Venere. L'altra figura femminile riprodotta dallo Zanetti ha un atteggiamento raccolto, squisitamente femminile. L'artista ricerca un equilibrio di posizione che eviti sia la staticità inespressiva, sia il movimento che scomponga l'armonia delle forme.

Nei nudi virili sa infondere dignità e monumentalità. I corpi sono agili, robusti, solidi negli arti inferiori come nel Pastore della Tempesta. Non si nega però che, almeno dall'incisione la posa dell'Uomo del Fondaco, appaia sforzata e un po' accademica.

Giorgione non si ferma mai soltanto alla bellezza puramente fisica. Nelle espressioni dei volti egli glorifica il valore dello spirito. Egli, classico del Rinascimento, gareggia con i classici dell'Antichità nell'evocazione plastica delle forme belle, ma li supera nell'aspra notazione degli affetti e dei sentimenti.

Egli concentra la vita sentimentale soprattutto nello sguardo.

A Firenze la potenza espressiva dello sguardo aveva raggiunto un vertice nell'arte di Giotto, s'era rinvigorita nei

volti aspri e corrucciati di Masaccio e approfondita nelle pupille enigmatiche delle creature di Leonardo.

All'arte veneta mancavano precedenti altrettanto gloriosi. Nei primitivi si stentava a disancorarsi dalle preziosità cromatiche e dalle riproduzioni naturalistiche. Lo stesso Mantegna, assorbito dai grandiosi problemi formali della composizione, della prospettiva, dello scorcio, dell'anatomia non dedica eccessiva cura alla espressività dei volti e quando vuol esternare l'immensità del dolore d'una madre (Cristo deposto di Brera) ne contrae e raggrinza tutte le fibre e le rughe del volto con un'exasperazione impressionante. E' Antonello da Messina che insegna per primo agli artisti lagunari a illuminare lo sguardo. Dopo di lui il Giambellino troverà una formula adeguata alla propria sensibilità infondendo nei volti delle sue figure serenità e dolcezza: ma la formula è monotona.

Con Giorgione l'espressione esterna dei moti interiori occupa il primo posto. E non trascrive variazioni psicologiche superficiali ma le intimità profonde delle anime.

Dopo di lui Tiziano, acuto psicologo, farà brillare nelle pupille a volte a volte la gioia e il dolore, la calma e l'inquietitudine, la semplicità e la lussuria, la potenza e la prepotenza.

La psicologia del Tintoretto si puntualizza nel movimento: proprio nelle opere sue più tragiche non è lo sguardo che t'impresiona e t'atterisce ma il convulso agitarsi dei corpi, la violenza degli atti, il drammatico sbattimento delle luci. Nel suo autoritratto gli occhi sono due cavità tenebrose, come se un tizzone avesse spento la pupilla.

Il cerchio di sentimenti di Giorgione non s'espande largamente in superficie con innumerevoli variazioni di contrasti,

né gira vorticosamente in gorghi abissali, ma sa attingere le profondità e scalare le altezze.

Ogni passionalità é esclusa, come pure ogni sentimentalismo.

A sommo delle palpebre della Giuditta tremola un impercettibile sorriso: son davvero gli occhi non le labbra che sorridono su quel viso sereno. Nulla di più dolce e di più soavemente verecondo del sonno di Venere. Ma la madre umana della Tempesta ha lo sguardo attonito e inespressivo: non preoccupata della sua nudità, lascia scorrere il tempo nelle sue funzioni di nutrice. E la madre divina di Castelfranco ha il viso assorto e accorato: forse pensa all'immature destino del giovane cavaliere che le sta ai piedi.

Pochi artisti hanno saputo fissare sfumature così delicate dell'animo femminile.

I giovani sono ritratti in atteggiamento contemplativo e sorridente come di coloro che hanno l'occhio attento a tutte le bellezze, e non sono ancora stati toccati da disillusioni amare. In essi Giorgione ha adombrato se stesso. Il Geometra di Vienna é una delle figure giovanili più perfette dell'arte. ^{Non} più il profilo delicato e femminile del pastore della Tempesta ma lineamenti d'una bellezza virile e volitiva: il suo occhio contempla estasiato una realtà profonda e piena d'incanto, le sue labbra tumide si schiudono leggermente al sorriso. Stupendo il gioco delle mani che tengono la squadra e il compasso.

Due volte Giorgione ha ritratto dei bambini: ma né quello di Castelfranco, né quello della Tempesta rivelano un pittore di fanciulli eccezionale; in questo campo egli non riesce a superare le squisite creazioni del Giambellino.

+
+ +

IL RITRATTO - Sappiamo dal Michiel che Giorgione dipinse il ritratto di Girolamo Marcello " insino al cinto, che mostra la schena, et volta la testa,, .Questa ardita novità non dovrebbe farci esitare ad attribuire al maestro ritrattisti di forte animazione. In questo campo Giorgione ha avuto un grande precursore in Antonello da Messina.

Ma la psicologia dei ritratti del messinese é il risultato d'un procedimento affatto opposto a quello del veneziano; é la conseguenza d'una investigazione rigorosa, dei tratti fisionomici che riflettono l'intimità dell'uomo. Non viene trascurato né il senso d'una piega, né il valore d'una ruga, né il movimento impercettibile d'una palpebra, né un riflesso della pupilla. Inoltre quanto più nobile ed espressivo é il modello che l'artista ha davanti, tanto più alta diviene l'opera sua. Ma quando dal ritratto passa alla figura d'invenzione e il realismo non lo sorregge più, l'artista é spesso titubante, si ripete con uniformità - come nei numerosi *Ecce Homo* - o produce opere notevoli più per sapienza strutturativa e per il gusto dei volumi che per potenza d'espressione.

Antonello é un psicologo obiettivo, un interprete fedele dei suoi modelli, ~~che~~ ~~trascrive~~ Giorgione parte dall'interno, scruta e comprende dapprima l'intimità del modello, la colora anche un po' del suo sentimento cosicché riesce ad esternare non l'espressione d'un attimo, come farebbe un'istantanea fotografica, ma l'essenza spirituale del modello con sfumature e trapassi significativi.

un puro gioco di musica. Al colore, di sentimento.

Il grado che eccede l'allegoria, nascono espressioni di
accusa in Giorgione. + + +
estrema semplicità, e poetico candore.

SINGOLARITA' DEL MODO DI COMPORRE- Nella prima parte di questo studio dicevo che il singolare modo di comporre di Giorgione, dove ogni relazione di movimento é scomparsa od é fragilissima, aveva confuso il Vasari, accademico abituato alle storie ed allegorie chiare e logiche. Dicevo ancora che questa singolarità aveva messo nell'imbarazzo lo stesso Michiel e aveva completamente disorientata quella critica moderna che si era torturata sul mistero dei contenuti. A Giorgione, dicevo, non interessa la composizione intesa nel senso fiorentino o romano. Ma Giorgione basta la figura in sé e per sé, nel suo contenuto umano e poetico, nel misterioso accordo con le voci della natura, nella perfezione delle forme, nell'emotività dell'espressione, nell'euritmia del proprio movimento.

Il poema ponderoso e ben architettato non confà al suo genio. Lo seduce invece la lirica che nella sua brevità senta il palpito dell'infinito. Non il simbolismo interessa al poeta Giorgione, ma la poesia? E la sua fantasia divaga con piacevole e bizzarra libertà rivelando un mondo nuovo con incantato stupore. In questo mondo i simboli - quando ci sono - vengono a perdere la loro densità di significazione. Giorgione ha saputo evadere dalla zona intricata dei contenuti e delle allegorie in un'atmosfera limpida, poetica. Come in tutti gli artisti più grandi i motivi, i concetti, le immagini sono del tutto volatilizzati in essenza musicale: le loro opere paiono inesplicabili, appunto perché son ridotte quasi a un puro gioco di musica, di colore, di sentimento.

Io credo che nessuna allegoria, nessun ermetismo si nasca in Giorgione. L'enigma della sua arte non è forse che estrema semplicità, e poetico candore.

Nelle composizioni del maestro manca ogni esplicita relazione di movimento che legni una figura all'altra. Egli tende all'isolamento figurativo.

La critica non ha tenuto finora nel conto dovuto questa rilevante caratteristica che nell'arte matura del maestro ricorre costante e costituisce perchè un elemento decisivo di differenziazione da ogni altro artista.

Giorgione non ama le scene gremitte, le invenzioni complesse: egli dirada e semplifica il più possibile, predilige la figura isolata o compone con pochissime figure. La sua melodia è di poche ma raffinate note. Possiamo renderci conto di questa sua preferenza scorrendo l'elenco del Michiel: su diecisette opere solo i Tre Filosofi, l'Inferno, la Nascita di Paride e la Tempesta sono composizioni: le restanti sono figure singole.

L'originalità compositiva del maestro appare più evidente se pensiamo a tutta la tradizione anteriore: dalle tavole pavimentate di teste di Iacobello del Fiore, alle processioni affollate di Gentile Bellini; dalle invenzioni potenti e complesse del Mantegna al mirabolante martirio delle diecimila vergini del Carpaccio.

Nella scuola veneta è Giorgione è veramente il vertice della semplificazione compositiva.

Dopo di lui Tiziano farà tremare la parte inferiore dell'Assunta con un greviglio tumultuoso ed opaco di corpi che tentano d'ascendere al cielo; il Tintoretto agiterà formidabili masse umane in tele tenebrose e il Veronese affollerà di figure i suoi tripudianti conviti.

Giorgione non solo dirada le figure ma recide ogni connessione tra una figura e l'altra oppure la rende unilaterale. Non troviamo mai due personaggi a viso a viso. La Giuditta guarda la testa mozza d'Oloferne, ma sorridendo, senza orrore. I due Santi della Pala di Castelfranco volgono le spalle alla Vergine mentre lo stesso bambino sembra sfuggire dalla mano materna. Il più giovane dei Tre Filosofi volge il dorso noncurante degli altri due, i quali sono vicini ma non comunicano spiritualmente tra loro. Il pastore della Tempesta non fissa la donna ma più in alto, forse il temporale che s'allontana; la madre non guarda la creatura che sta poppando ma fissa il riguardante. Il Cristo di S. Rocco non scruta nelle pupille il fariseo come quello di Dresda di Tiziano, ma volge la testa in un' espressione di sublime dolore. Nel Fondaco dei Tedeschi s'offriva al pittore una magnifica occasione d'organizzare scene complesse: eppure egli non tradisce il suo temperamento e dipinge figure isolate, senza alcun nesso narrativo.

Ogni personaggio recita a solo: ogni figura é limitata ed espressa nel proprio essere.

In tutte le composizioni rinascimentali esiste un centro di gravitazione, una convergenza spirituale evidente. qualunque figura cada sott'occhio, essa con l'atteggiamento, col gesto e collo sguardo, ci costringe a trovarne una seconda e questa una terza sicché il significato della composizione vien sciltamente dipanato. Nell'arte di Leonardo l'armonia di comporre é assunta a uno dei fini dell'arte. Nella Vergine delle Rocce ~~una~~ delle quattro figure sono legate da una consecuzione mimica raffinatissima; nel Cenacolo tutta la struttura della scena e la concatenazione dei gesti gravita al centro.

In Giorgione manca un centro di gravitazione.

esiste invece un centro d'irradiazione verso l'infinito. Gli ^{assi} stessi ottici si disperdono in direzioni diverse senza mai scontrarsi.

I fuochi della prospettiva spirituale di Giorgione sono all'infinito. Siamo perfettamente all'opposta dell'arte, per esempio, di Giotto, nella quale il concentramento ottico è assoluto, non ammette dispersioni.

Nella formula compositiva del fiorentino i raggi spirituali emananti dalle figure si concentrano come attraverso una lente concava, in quella del veneziano si rifrangono verso l'immensità come attraverso un prisma.

L'originalità compositiva del pittore di Castelfranco non è incapacità. Essa si può giustificare col fatto che egli in tal modo valorizza enormemente le sue conquiste, cioè la figura e il paesaggio, e risolve in modo mirabile il loro rapporto.

Tanta è la vita intima che egli concentra nelle figure, così nuova e pura è la bellezza delle loro forme, che ogni azione esteriore troppo vivace gli pare provochi un sissipamento. E così ogni personaggio vive la propria vita, noncurante degli altri. Sciogliendo le figure da ogni vincolo di comune azione egli ne satura il singolo potere vitale, le avvolge in un involucro sentimentale che le disgiunge dalle altre, ma non impedisce la comunicazione col l'infinito. Di qui quell'aria sognante delle sue creature. Esse però non esauriscono tutto il significato della loro vita nel sogno. È inesatto chiamare Giorgione un romantico. L'indefinito, il nebuloso, il remoto, lo svagato sfiorano e inquietano un po' le sue creature ma non le disfanno in un misterioso annientamento. Ogni loro sentimento s'aggran-

cia a qualcosa di concreto: a Castelfranco aleggia un senso di rimpianto e di tristezza per un destino immaturamente troncato; a Vienna é l'intelligenza che si concentra per svelare i misteri dell'universo; nella tempesta v'è l'inconscia e stupita partecipazione alla vita della natura.

nelle operepiù mature il termine natura, universo s'impone. l'amore che il nostro artista sente per le bellezze del creato é ineguagliabile. A questo amore egli sacrifica anche le esigenze compositive. In questo troviamo la seconda giustificazione del suo modo di comporre.

Se le sue creature agissero formando un nodo drammatico, l'osservatore verrebbe indotto a fermarsi sull'azione: solo in un secondo tempo passerebbe alla contemplazione del paesaggio.

Invece la dispersione delle linee ottiche costringe immediatamente a investire varie direzioni atmosferiche e a godere le bellezze del paesaggio. Sicché la fusione completa tra figure e paesaggio non avviene soltanto attraverso l'elemento colore ma anche per un somnesso e interminabile colloquio dei protagonisti con la natura.

Da quanto ho detto non bisogna pensare che Giorgione componga a caso. Il suo istinto é sapiente. Scopriamo nei suoi quadri accordi perfetti di pieno e di vuoto, risposdenze significative, cadenze ripercosse, echi pieni di senso. E' sempre un'arte di equilibrio, pur nel variare dei partiti compositivi.

La Madonna di Castelfranco s'inscrive in un triangolo isoscele dal verice altissimo; la Tempesta si compone attorno a un vuoto; il gruppo dei Tre Filosofi é é arditamente discentrato; nella Venere é il ritmo orizzontale che domina; nella Giuditta quello verticale.

Inoltre non si tratta mai di composizione in superficie alla maniera dei primitivi ma sempre in profondità. L'asimmetria delle figure é costante. E' la conquista definitiva dello spazio.

E non basta. Gli artisti classici chiudevano e compivano il soggetto entro la cornice del quadro in un ritmo ideale concluso in sé. In Giorgione il soggetto - che é molte volte il paesaggio - é solo interrotto dalla cornice ma sconfinava illimitatamente, come sconfinano gli sguardi delle sue figure. Ed é un altro dei motivi di straordinaria modernità dell'artista.

Strana invece appare in lui la preoccupazione di separare artificialmente il paesaggio dalle figure.

Sembra ch'egli tema una contaminazione tra i due elementi. Nella Giuditta vi é un muricciolo che separa la fanciulla dal paesaggio; a Castelfranco un divisorio di velluto; nella Tempesta un muretto corroso e delle quinte alberate; nei Tre Filosofi una roccia e un fesco intrico di remi. Malgrado questa intenzione di appartare le figure - residuo della tradizione quattrocentesca - il collegamento con l'ambiente é perfetto. Nel Mantegna il paesaggio disimpegna la stessa funzione del coro nel dramma greco: commento epico a vicende eroiche. Canto e coro sono ben distinti, non si fondono mai. Antonello, geniale precorritore anche in questo, risolve quasi appieno il rapporto ambiente-figure. Più che nel S. Girolamo nello studio dove l'ambiente é troppo ambiente, più che nel S. Sebastiano di Dresda dove la prospettiva geometrica gioca un ruolo di primo ordine, nel S. Girolamo penitente (Municipio di Reggio Calabria) dove il Santo é fasciato dall'atmosfera.

In Giorgione canto e accompagnamento, coro e protagonisti si fondono in una sola suggestiva armonia.

IL PASSIVO NELL'ARTE DI GIORGIONE - Abbiamo visto come un critico francese si sia tanto accanito a scoprire imperfezioni e difetti nell'arte di Giorgione da dimenticarne il superbo attivo. Bisogna poi notare che quasi sempre é più facile rinvenire difetti nell'artista eccezionale che nel mediocre. Costui, scarso d'ispirazione e d'inventiva, adopera ogni cura nell'eliminare anche la minima imperfezione tecnica, di disegno, di prospettiva, di proporzione, d'illuminazione. Invece l'artista di genio, rapito dall'impeto creativo concreta la sua visione di slancio, immune da preoccupazioni accademiche. E cade facilmente in intemperanze che non infirmano il valore sostanziale dell'opera.

In questi casi l'andar spulciando i difetti minimi é ozioso e deplorabile. La ricerca può esser solo giustificata come sussidio atto a chiarire meglio la personalità dell'artista. Infatti certi difetti ritornano costanti nelle opere di un pittore, quasi un modo del suo carattere, così da costituire un aiuto filologico indubbio.

Errori prospettici e imperfezioni sono facilmente rilevabili nelle opere di Giorgione forse più di qualsiasi altro artista, ma essi non tolgono nulla alla divina bellezza di quei capolavori.

Il caseggiato della Tempesta é traballante, fuori piombo : specialmente la loggia a sinistra e la basilica del fondo. E' una cosa voluta dall'artista che in questo modo genialmente precorre di secoli la creazione di paesaggio mobile, della veduta

binocolare ? Un'osservazione accurata delle ~~op~~ altre opere del maestro mi fa propendere per il no. Io penso che tutto possa spiegarsi se si pensa che l'artista - come testimonia il Vasari che ne fa grandi meraviglie - affrontava direttamente il quadro col pennello senza far disegno, senza misurare e squadrettare. Quando poi si accorgeva di asimmetrie o sbilanciamenti commessi nella foga del dipingere preferiva non ritoccare. Non é un artista d'accademica perfezione. Egli evade sempre da una stretta e diligente disciplina scolastica. La sua arte contiene sempre qualcosa d'imperfetto, d'indefinito, d'impreciso che contemporaneamente lascia perplessi e affascina. Tanta é la pienezza e l'impeto della sua vita interiore che nella realizzazione delle sue idee egli spesso trascura la razionalità geometrica, badando soltanto all'effetto complessivo.

Osserviamo la Pala di Castelfranco. Lasciamo stare la contrarietà tra prospettiva e proporzioni che d'altronde non é facilmente avvertibile. Evidente é invece il fuori centro dello stemma circolare sul basamento. E' inammissibile che l'artista abbia fatto questo intenzionalmente: tutto dipende invece dalla sua noncuranza delle misure geometriche; e si sa che l'occhio solo inganna anche gli artisti piú abili. Nel tappeto che dai piedi della Vergine discende sul basamento possiamo notare l'asimmetria evidentissima d'ogni particolare decorativa. Perfino la torre dello sfondo é in leggero strapiombo.

Nel disegno della Collezione Koning di Amsterdam, l'unico sicuro del maestro, notiamo la stessa mobilità di paesaggio della Tempesta; specialmente le due piccole torri centrali mal si reggono in piedi e le linee di fuga sono incerte o prospetticamente errate.

Anche nel Concerto Campestre il caseggiato dello sfondo é un po' pendente.

Tutti questi rilievi ci inducono a pensare che anche la prospettiva traballante della Tempesta sia dovuta allo spedito e sprezzante modo di dipingere del maestro, alla sua noncuranza per le rigide norme prospettiche, alla sua riluttanza a ripassare sul già fatto per correggerlo. Del resto la radiografia ha confermato il suo pennellare nervoso e irruente, con pochi pentimenti.

La Tempesta dovette essere dipinta di getto forse appena schizzata. Dopo il cielo, primo edificio eretto dal pennello dovette essere la basilica del fondo: le dimensioni minime, la mancanza di linee orizzontali e verticali di riferimento, determinarono facilmente uno sbilanciamento costruttivo che venne mano a mano corretto per gli edifici più vicini.

Meno facilmente si può spiegare lo strapiombare della loggia di sinistra, per la quale l'orlo della tela era guida buona; forse la lunghezza della pennellata ingannò l'artista.

Queste imperfezioni, queste noncuranze della geometria della linea ci fanno ancor meglio capire come Giorgione sia veramente il creatore della ~~pittura~~ pittura totalitaria, nella quale il colore è tutto. Quanto siamo distanti dalla scuola fiorentina ossessionata dalle rigorose prospettiche geometriche.

In sua visione, la purifica e distacca sopra una tela ed inter-
na armonia piuttosto che un'alta, rassicurata e solida.

Fortunatamente ripresi + un'occasione del Sforza (la
nascita di Paride) tratta da una delle prime opere di Gio-
giorno, come rileva con prestigio il Micheli. Questa incisione
ha servito di base per ricostruire le opere giovanili del

ALLARGAMENTO DELLE ATTRIBUZIONI - Esprimerò ora il mio parere su alcune opere con prudenza e basandomi sulle caratteristiche dell'artista determinate nelle pagine precedenti.

Gli affreschi di Castelfranco potrebbero benissimo essere

del maestro nella sua fase sperimentale. Senza dubbio non si tratta d'un decoratore qualsiasi, ma d'un artista giovane che esprime pittoricamente le espressioni e suggestioni d'un ambiente culturale frequentato.

La Natività Allandale - Kress spira una poesia così delicata che il non attribuirle a Giorgione sembra ormai ostinazione. Eppure, escluso il tono poetico dell'opera, a prima vista la maggior parte degli altri elementi sembrano escludere l'assegnazione al maestro: l'armonia della composizione appare troppo sapiente e meditata; sembra che l'autore, al corrente di tutte le conquiste dell'arte di Giorgione, si studi di concentrarle in un'unica opera. Inoltre come spiegare la contraddizione tra la complessità del paesaggio e la timidezza del suo trattamento ?;

A questi dubbi risponde chiaramente l'artista stesso per mezzo del Michiel e del Teniers. Egli ci dichiara che la sua conquista del paesaggio non trapassò dalla semplicità d'una fase sperimentale a una complessità scenografica. Il processo invece fa' inverso. Dapprima l'artista, trascinato dall'entusiasmo della scoperta, espresse la natura con esuberanza di particolari, con piani riccamente accentuati; poi semplificò la sua visione, la purificò puntando sopra una sola ed intensa emozione piuttosto che su molte frantumate e scialbe.

Fortunatamente possediamo un'incisione del Teniers (la nascita di Paride) tratta da una delle prime opere di Giorgione, come rileva con precisione il Michiel. Questa incisione deve servire di base per riconoscere le opere giovanili del maestro.

Ora, per quanto riguarda il paesaggio, notiamo nell'incisione la stessa abbondanza di particolari della Natività Allandale, anzi addirittura significative coincidenze: il tronco

d'albero in primo piano, le cascatelle d'acqua, i roccioni, le figurine del fondo.

Nelle opere della maturità, compresa la Tempesta, il paesaggio verrà decongestionato, alleggerito della fitta successione dei piani. Perciò a me pare che il paesaggio Allandale possa essere avvicinato a quello del Ritrovamento di Paride, anzi debba precederlo immediatamente.

Anche la composizione così armoniosamente legata contrasta in pieno a quell'isolamento figurativo caratteristico del maestro e sul quale ho tanto insistito. Però bisogna notare che anche nella scena del Ritrovamento di Paride il nodo compositivo è più evidente che nelle altre opere certe. Questo passare dall'armonia compositiva delle opere giovanili allo sganciamento figurativo che raggiungerà il massimo negli affreschi del Fondaco, appare strano ma è incontrovertibile.

Nella Natività Allandale lascia un po' di dubbio il tipo dell' Vergine che fa pensare al Catena che lo ripeterà abbastanza fedelmente nella Adorazione dei Magi di Londra assieme al visino minuto del bimbo tanto somigliante a quello di Castelfranco.

Nella Prova del Fuoco il paesaggio esuberante rivela anch'esso d'esser stato eseguito nel periodo giovanile. Le eleganti figurine del gruppo centrale rivelano un chiarissimo influsso del Perugino che fu a Venezia tra il 1494 e il 1496 quando Giorgione era alla soglia dei vent'anni: epoca in cui il potere recettivo è molto alto. Il giovane iniziò quest'opera sotto il fascino della grazia peruginesca: ma subito l'interruppe. Nella Natività Allandale abbandonerà quel tipo femminile preso a prestito e nella Giuditta tenterà la creazione del suo tipo ideale fisso.

Penso che la Laura di Vienna non possa essere considerata

maestro perché nel 1506 - data segnata nella parte posteriore del quadro - le possibilità dell'artista dovevano essere molto superiori allo stile mediocre di quell'opera. Anche l'ispirazione dalla donna della Tempesta mi sembra troppo marcata. Quell'addensarsi del frondeggio d'alloro, quella pelliccia così malamente aperta sul seno, quel velo che avvolge il capo con un'aderenza manierata e sul petto tenta di modulare un ~~tema~~^{motivo} leonardesco, mi sembrano cose di un imitatore che potrebbe proprio essere quel Vincenzo Catena, nominato nella scritta posteriore così sospetta. D'altronde l'ammabilità e gentilezza d'espressione della donna indicano un seguace o un collega non privo di personalità.

Mi pare che le figure femminili del Giudizio di Salomone di Kingston Lacy denuncino chiaramente che Sebastiano del Piombo è autore del dipinto. Pochi artisti si sono mantenuti fedeli al loro tipo muliebre come Sebastiano: testa piccola, viso rotondo e pienotto, palpebra rigonfia all'esterna, guardatura in tralice, labbra carnose, collo robusto e forme ampie del corpo. Le sante della pala di S. Giovanni Grisostomo, le donne del Giudizio di Salomone e la Fornarina sono tutte sorelle. Altri elementi del Giudizio mi pare rendono inammissibile la paternità di Giorgione: la composizione complessa, serrata e drammatica contrasta con quell'isolamento figurativo e quella semplicità di composizione prediletta dal maestro nella sua maturità; il movimento di certe figure come il carnefice e il giovane curioso è troppo spinto per l'autore delle pose classicamente equilibrate del Fondaco; il quadruplice colonnato aumenta la monumentalità ma toglie anche il respiro colla sua densità. E se vogliamo indulgere alle minuzie, osserviamo l'identità della base delle colonne del Giudizio con quella delle colonne di S. Grisostomo; Giorgione adotta una base diversa in quel frammento di colonna del Fon-

daco che conosciamo per l'incisione dello Zanetti. Si dirà che si tratti di particolari insignificanti, ma appunto questi si mantengono invariati in artisti preoccupati soprattutto dai grandi problemi della figura e del paesaggio. Non si può negare al Giudizio di Salomone un ritmo di grandiosità e una sua bellezza monumentale, ma gli manca quell'aura di sogno, quella poesia sottile, quella compostezza delicata propria dell'artista di Castelfranco.

La Vecchia " col tempo ", le Tre Età Pitti, il Concerto di Hampton Court, il Ritratto Terris sono tutte opere lontane dal maestro per spirito e per tecnica.

Nei due Cassoni del Museo di Padova le figure goffe, gli alberelli che si piegano sotto il vento mi sembrano cose estranee all'arte del maestro. Assai migliore, dal lato compositivo se non da quello cromatico, è la piccola tela Donà delle Rosé scoperta a Ponte di ~~Seale~~ Casale. Le dimensioni ridotte escludono i tratti dell'Inferno con Enea e Anchise citato dal Michiel.

Non mi soffermo sulle copie più o meno felici come 'Apollo e Dafne di Venezia, l'Euridice di Bergamo, la Castità di Amsterdam, e i vari Pastorelli.

La critica più recente (non però il Fiocco) ha tentato di rivendicare la Madonna del Prado a Giorgione. Il volto delicato della Vergine è senza dubbio derivato dal maestro, ma l'ampiezza delle forme, l'esuberanza del pannello - S. Francesco sembra perdersi nelle pieghe della tonaca -, la vivacità birichina del robusto bambino fanno assegnare quest'opera a Tiziano giovane. L'arte di Tiziano è sempre aperta come un fiore magnifico che diffonde tutto il suo profumo e mostra tutta la sua bellezza; quella di Giorgione è più intima come un fiore delicato dalla corolla misteriosamente semiaperta.

Nei ritratti non abbiamo punti di riferimento sicuri come per le altre opere. Il ritratto Giustiniani, opera giovanile, ci aiuta poco. E' certo che Giorgione - come attestano Michiel, Vasari e Dolce - dipinse moltissimi quadri. Dove sono andati a finire? Come si spiega un naufragio così totale? Io penso che molti di essi siano inclusi nei cataloghi degli scolari maggiori e che la serie capeggiata dal Cavaliere di Malta, e comprendente il Suonatore di Palazzo Venezia, il Poeta di Londra e qualche altro debba essere attribuita o non attribuita in blocco al maestro.

A Giorgione, solamente a Giorgione può essere attribuito il Concerto Pitti. Molti critici hanno esitato ad assegnarlo a lui per l'intensità spirituale "drammatica" della figura centrale, mentre i sogni del pittore di Castelfranco non si concreterebbero mai in dramma. Si può far osservare a questi critici che nel Concerto Pitti non si tratta d'intensità drammatica ma " lirica ". Quel volto febbrile, quegli occhi che splendono per la gioia dell'estasi musicale, quelle mani nervose così stupendamente espressive sono veramente la suprema espressione dell'emozione musicale.

Anche il Concerto Campestre non può essere che suo. In questo lavoro si rivela l'ultimo Giorgione, quello che adempie tutte le sue promesse. " Dubitare di quest'opera, per darla ad altri che non a Giorgione è un poco dubitare della sostanza dell'arte e di noi. Solo Tiziano calò la stessa via, ma si confronti il pomposo Amor Sacro e Profano, collegato sin quasi al plagio alla Pastorale parigina, e si vedrà subito la differenza che passa tra il positivo e il sognato. Anche l'accordo coloristico, tenue, fine e penetrante, che s'intona sul biondo oro delle radure, senza mai salire all'infocato: con i verdi delle fronde e con quello del prato brulicante di erbe, quanto delicatamente s'accorda poi con le carni d'avorio e coi giubbetti rosso gra-

nata e giallo bruno dei suonatori, per note lunghe, bisbigliate, senza folgoramenti che accendano i piani e senza barbagli di sciorinate belle stoffe di seta.

"E' il tono somnesso l'indice ammancabile di Giorgione: un sapore che la pittura sperimentata di Venezia non ritroverà più se non al tramonto con Francesco Guardi, stillando melancoliche carezze di perla sulle mura annose della città incantata e nella sua laguna."

CONCLUSIONE

Nella lunga intervista tenuta coi maggiori critici d'arte abbiamo visto come la fortuna critica di Giorgione sia stata veramente bifronte: però alla fine dei conti più buona che cattiva. La figura dell'artista s'è dilatata o ristretta con sfocature certe volte enormi, secondo i metodi e il temperamento dei critici. Ogni epoca l'ha interpretata nel riverbero della propria psicologia: chi ha trovato l'artista un classico e chi un romantico; chi lo ha considerato lirico e chi drammatico, sereno o triste, puro o sensuale, ermetico o limpido. Ma proprio le contraddizioni hanno permesso d'individuare i punti fermi cosicché la fisionomia dell'artista è andata progressivamente enucleandosi attirando a sé capolavori altissimi come i due Concerti.

Abbiamo visto come molti critici abbiano tentato di conoscere l'artista direttamente per forza d'intuizione e d'amore; altri attraverso l'esegesi dei contenuti; molti, per non naufragare in alto mare, ~~hanno~~ ^{abbiano} preferito darsi al piccolo o al grande cabotaggio, attorno alla tradizione.

Ma la tradizione giorgionesca - come abbiamo visto nella prima parte - ha una configurazione talmente irregolare, capricciosa e perigliosa da far disperare anche il più prudente e sperimentato navigatore della critica d'arte. Michiel? Tranquillo ma così ristretto da sembrare un cantuccio per i pigri. Vasari? Troppo spumoso e agitato da contraddizioni. Ridolfi? Territorio troppo lussureggiante. Dolce? Ecco Tiziano che ti guarda con malizia. Le incisioni del Campagnola, del Teniers, dello Zanetti? Sembrano vino anacquato.

La diffidenza dei critici ha colpito più o meno tutti costoro. Facile è rilevare dei parallelismi fra tradizione antica e critica moderna. All'attribuzionismo del Ridolfi fa riscontro il pangiorgionismo del Cook e dello Justi. Alla schiettezza del Michiel corrisponde la sobrietà di Lionello Venturi. Il confusionismo vasariano viene in parte riecheggiato dalla critica più recente. Indissolubile pare apparire il binomio tizianesco Dolce - Hourticq.

Fra tanta incertezza abbiamo considerata la critica filologica ottima bussola per iniziare la navigazione nella giusta rotta. Quand'essa non serve più è l'istinto del critico che deve intervenire. Ma poiché questo istinto può errare; il critico non deve pretendere d'imporre la propria opinione.

Nell'ultima parte della tesi, analizzando alcuni caratteri dell'arte del maestro, ho cercato di dimostrare ch'egli non è un artista concettuale ma soltanto un poeta. Misterioso appare il suo mondo lirico perché semplice; però tanto profondo da offrire inesauribili motivi d'ispirazione all'arte futura

~~Nell'arte~~ Egli incarna quella bellissima età, inquieta
e sognante, ch'è l'adolescenza: e la sua arte é una delle
più mirabili manifestazioni del genio italiano e universale.

F I N E



= I N D I C E =

P A R T E P R I M A - L A T R A D I Z I O N E

La Tradizione contemporanea (Documenti-Camp gnola-Michiel) Tradizione posteriore (Castiglione-Pino-Doni-G. Vendramini-Vasari Dolce-Sansovino).

Tradizione secentesca (Ridolfi-Bellori-Zuccari-Teniers-Boschini)

Tradizione del settecento (Zanetti)

pag.

P A R T E S E C O N D A L A C R I T I C A M O D E R N A

Cavalcaselle-La critica anatomica del Morelli-Critica post-morelliana (Venturi - Berenson) Critica estetica psicologica (Pater Conti-Landau-Monmeret del Villard) Pangiorgionismo (Cook Justi) La Reazione (Gronau-Wickoff) La critica storica di Venturi - Il Revisionismo (Justi Berenson-Gronau-L. Venturi) Antigiorgionismo (Vickoff Hourticq) Critica contenutistica (Ferriguto) Tendenze dell'ultima critica (Hermarin-Richter-Fiocco)

pag/

P A R T E T E R Z A - L A C R I T I C A F I L O L O G I C A

Revisioni delle fonti-La formazione dell'artista - L'ambiente culturale veneziano-Esiste un primo ed un ultimo Giorgione? Giorgione e suoi scolari. Le radiografie.

pag.

P A R T E Q U A R T A - A P P U N T I

Il colore-La Creazione del paesaggio moderno-La figura Il ritratto-Singularità del modo di comporre di Giorgione-Ermetismo giorgionesco-Il passivo nell'arte di Giorgione; Allargamento delle attribuzioni.

pag.

C O N C L U S I O N I

080/ST101

PARTI PRIMA - LA TRADIZIONE

la tradizione contemporanea (Documenti-Camp gnolo-Michael) tra-
missione posteriore (Cassellione-Fino-Toni-G. Vendramini-Vassari
Dolce-Saravino).

Tradizione secentesca (Hilbert-Belfiori-Suocari-Tentura-Boschi-
M)
Tradizione del settecento (Lanetti)

PARTI SECONDA LA CRITICA MODERNA

Giulio Cesare - la critica umanistica del Novecento - Critica
post-positivista (Venturi - Baranov) Critica estetica
pedagogica (Lorenz - Landau - Monneret del Villard)
Pantofolismo (Gorki) La Rassegna (Grunen-Wickoff)
la critica storica di Venturi - Il Neorealismo (Jasti
Baronov-Grunen-L. Venturi) Antipositivismo (Vickoff)
Mantegna - Critica comparatistica (Perrigato) Tendenze
dell'ultima critica (Nervetti-Richter-Fisico)

PARTI TERZA - LA CRITICA VILLOTTA

sviluppo della critica - la formazione dell'attuale - L'as-
pirazione culturale veneziana - Esiste un primo ed un ultimo
stadio? Critica e suoi sviluppi, la radiografia.

PARTI QUARTA - ASPETTI

Il colore - la creazione del paesaggio moderno - la figura
Il ritratto - Simbolismo nel modo di comporre di Giorgio
de-Longhino - Il paesaggio nell'arte di Gio-
riano; Allargamento delle attrattive.

CONCLUSIONI

